

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI

**LE DÉSIR D' « ÉCRIRE AU NEUTRE ».
LECTURE DES MANIFESTATIONS DU GENRE
DANS LES DEUX TRILOGIES DE FRANCE DAIGLE**

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMILIE LEFRANÇOIS

AVRIL 2005

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

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

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER	
GENRE (SEXUEL) ET GENRE (TEXTUEL)	14
1.1 Origine et définition du genre sexuel	15
1.2 Le genre sexuel dans la littérature	21
1.3 Qui est France Daigle?	26
1.4 Le questionnement générique chez France Daigle	41
CHAPITRE 2	
PREMIÈRE TRILOGIE OU LA PRÉDOMINANCE DES ESPACES BLANCS	43
2.1 <i>Sans jamais parler du vent</i> . L'espace indéterminé	47
2.2 <i>Film d'amour et de dépendance</i> . Chevauchements génériques	54
2.3 <i>Histoire de la maison qui brûle</i> . Sexuation des personnages	62
2.4 Neutralisation identitaire	69
2.5 Conclusion	73

CHAPITRE 3

VARIATIONS GÉNÉRIQUES DANS LA DEUXIÈME TRILOGIE	75
3.1 <i>Pas pire</i> . Perspective autobiographique	79
3.2 <i>Un fin passage</i> . Un faux suicidé	90
3.3 <i>Petites difficultés d'existence</i> . Le retour du récit	97
3.4 Écriture minimaliste	104
3.5 Conclusion	110
CONCLUSION	115
BIBLIOGRAPHIE	123

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes parents pour leurs encouragements tout au long de la rédaction de ce mémoire. Un merci spécial à mon père qui en a fait la correction.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers ma directrice Madame Frances Fortier qui, par ses remarques pertinentes tout au long de l'élaboration de ce mémoire, m'a permis d'approfondir ma réflexion. Merci pour vos conseils et commentaires précieux.

INTRODUCTION

-Vous êtes féministe? -Comment ne pas être pour le bonheur des femmes autant que pour celui des hommes, des enfants, des vieillards...

France Daigle, *Pas pire*, p. 149.

Qu'est-ce qu'une lecture du genre? D'abord, reconnaissons que diverses instances peuvent être porteuses de connotations relatives au genre sexuel dans un texte littéraire; outre l'instance auctoriale elle-même, pensons aux instances narrative et énonciatives ; ensuite, convenons que l'on peut chercher le genre ailleurs que chez ces instances : les entités urbaines, parmi d'autres exemples, peuvent être dotées d'attributs ou de fonctions genrées ou les deux ; de là, il est possible d'analyser une œuvre littéraire en regard de la théorie du genre et établir quelle idéologie du genre s'y manifeste. Le genre peut également servir comme vecteur de valeur dans le texte littéraire : contenu (thèmes), forme (écriture, structure du récit et narration, structure du texte, énonciation). Une lecture du genre sexuel ne consiste pas à faire le procès ni du masculin ni du féminin, mais bien de reconnaître chacun de ces deux principes pour mieux les distinguer et, à travers eux, tenter de saisir ce que l'œuvre littéraire signifie ou veut signifier à propos du genre (tant comme système de représentation que comme système de rapports sociaux de sexe) et éventuellement la situer sur l'horizon des rapports de sexe et de genre : le texte préconise-t-il une économie traditionnelle du genre, ou plutôt une vision qui prend en compte la mixité? Le système de genre est-il subverti, si oui, de quelle façon? Et quelles sont les

conséquences textuelles de cette subversion? Ce sont là des questions à poser aux textes. La modernité, si elle doit signer la fin des métarécits, met un point final au récit patriarcal. Ainsi peuvent émerger de nouveaux sujets masculins et féminins qui s'auto-définissent plutôt que de se conformer aux normes dictées : les textes actualisent-ils cette problématique? En fait, chaque texte recèle une vision du dispositif du genre sexuel et il devient ainsi lieu de médiation où l'auteur a l'occasion de reproduire le dispositif ou le subvertir. Nous croyons qu'aborder la question du genre vient ouvrir, en quelque sorte, celle du féminin et poser, à ses côtés, celle du masculin, et, plus globalement, celle de la division du monde.

L'ouvrage *Lectures du genre*, réalisé sous la direction d'Isabelle Boisclair, rassemble neuf textes illustrant la pluralité des angles de saisie des manifestations du genre sexuel dans le texte littéraire. Dans son avant-propos, Boisclair précise

que la formulation du syntagme « lecture du genre » plutôt que « lecture au féminin », « critique au féminin » ou « lecture du féminin » ne doit pas être perçue comme une révocation des études antérieures qui se déclinaient de la sorte, mais davantage comme un jalon dans l'évolution des études littéraires, qui ont d'abord adopté la posture « au féminin », pour s'étendre et englober plus largement toute la question de la sexuation et du genre.¹

Sans prétendre apporter une réponse définitive à la question de l'existence du genre, réponse qui demeure fuyante à l'intérieur même des sphères scientifiques, *Lectures du genre* entend proposer des angles de lecture susceptibles d'éclairer le sujet.

¹Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Remue-ménage, 2002, p. 9.

Sur le plan théorique, les questions reliées au genre sexuel et à l'identité sexuelle sont de plus en plus soulevées. L'ouvrage de la féministe matérialiste Christine Delphy, *L'ennemi principal : penser le genre*, en est un exemple. Dans ce livre, il est question de dénaturiser une dimension de la condition humaine. Christine Delphy émet l'hypothèse de l'existence d'une nature humaine polymorphe, antérieure aux catégories de sexe et de genre, puis emprisonnée dans ces catégories. Il faut se libérer de la contrainte du masculin et du féminin. Dans ce féminisme universaliste, l'identité sexuée est destinée à disparaître. Delphy suggère que le sexe biologique n'existe pas en soi, mais qu'il est circonscrit et institué en opposition à la culture. Elle soutient que le biologique est socialement défini et que le sexe est le produit d'une construction sociale².

Colette Saint-Hilaire s'est également penchée sur la question du genre sexuel dans un article intitulé « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe ». Elle signale les perspectives sociologiques qui s'ouvrent à nous à partir du moment où on considère le dispositif de la différence des sexes non pas comme quelque chose d'immuable mais, au contraire, comme un processus en redéfinition constante. Reprenant à son compte l'idée du «féminisme nomade », elle montre que le sexe, tout comme le genre, est une construction sociale qu'il est nécessaire d'interroger si nous voulons éviter d'engager le féminisme

²Christine DELPHY, *L'ennemi principal : penser le genre*, tome 2, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes », 2001, p. 7-53.

s'agit, à notre avis, d'une question structurante de l'œuvre, qui vise délibérément à déjouer tant les catégories du genre textuel que celles du genre sexuel. En effet, de notre point de vue, l'ambiguïté concernant l'identité sexuelle ne devrait pas être ignorée lorsqu'il est question de l'œuvre de France Daigle. S'inspirant des travaux contemporains sur la question du genre sexuel - ou *gender* - ce travail tentera d'analyser les effets du genre sexuel dans les deux trilogies de France Daigle sous une perspective féministe. La première trilogie comprend *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*⁵, *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*⁶ et *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*⁷. Quant à la deuxième trilogie, elle se compose de *Pas pire*⁸, *Un fin passage*⁹ et *Petites difficultés d'existence*¹⁰. Puisque le premier triptyque correspond aux premiers écrits de Daigle et le second à ses derniers, il sera également possible de retracer une certaine évolution de l'écriture de l'auteure.

⁵France DAIGLE, *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1983, 141 p.

⁶France DAIGLE, *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1984, 119 p.

⁷France DAIGLE, *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1985, 107 p.

⁸France DAIGLE, *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 169 p.

⁹France DAIGLE, *Un fin passage*, Montréal, Éditions du Boréal, 2001, 130 p.

¹⁰France DAIGLE, *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Éditions du Boréal, 2002, 189 p. À noter que le prochain roman à paraître s'inscrit dans la lignée de la dernière trilogie. Cependant, comme sa publication se fera d'ici un an, il est impossible de l'inclure dans cette étude.

Avec onze romans, cinq pièces de théâtre et une trentaine de poèmes, l'œuvre de cette auteure acadienne ne passe pas inaperçue auprès des critiques, tant acadiens que québécois. La parution d'un des récents volumes de la revue *Voix et images*, témoigne de l'intérêt porté envers l'écriture daigienne alors qu'un numéro est entièrement consacré à l'œuvre de France Daigle¹¹. Sans faire état de tous les principaux travaux antérieurs sur son œuvre, nous soulignons ici uniquement ceux qui traitent des deux trilogies à l'étude.

En ce qui a trait au premier volet du premier triptyque, *Sans jamais parler du vent*, René Plantier étudie, parmi les nombreux thèmes abordés, ceux de la maison, de la folie, de la vie, de la mort ainsi que celui de la mer¹². Dans un second texte, « *Sans jamais parler du vent* : l'ubiquité vitale », Plantier tente de cerner l'état des lieux où se déroule l'histoire alors que le texte ne contient pas de lieux géographiques nommés et encore moins de noms propres¹³.

Dans un article intitulé « La métaphore du cinéma dans *Film d'amour et de dépendance*. *Chef-d'œuvre obscur* de France Daigle », Jeannette Gaudet cherche à voir

¹¹*Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, 191 p.

¹²René PLANTIER, « *Sans jamais parler du vent* de France Daigle : une écriture-odyssée », dans Melvin GALLANT, *Mer et littérature : actes du Colloque international sur « La Mer dans les littératures d'expression française du XX^e siècle »*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 11-16.

¹³René PLANTIER, « *Sans jamais parler du vent* : l'ubiquité vitale », dans René PLANTIER, *Le corps du déduit : neuf études sur la poésie acadienne, 1980-1990*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, p. 101-120.

comment la métaphore du cinéma organise la structure de ce deuxième texte et dans quelle mesure elle soutient le rapport du couple qui y figure¹⁴. François Paré fait de même en étudiant l'emploi de la technique filmique dans « Cinémas France Daigle »¹⁵.

En collaboration avec Anne-Marie Robichaud, Raoul Boudreau rédige « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », où un parallèle est établi entre les trois premiers romans. Les auteurs mettent en perspective trois aspects à savoir la symétrie, l'autoreprésentation textuelle ainsi que la mise en abyme¹⁶. René Plantier revient avec une étude sur « Présence-absence du corps dans la trilogie de France Daigle », alors que son champ de recherche tourne autour des références physiques et les représentations humaines dans le premier triptyque. Il essaie de voir comment fonder un fonctionnement du langage du corps alors que l'ambiguïté masculin / féminin est revendiquée par l'auteure¹⁷. Enfin, Josette Déléas-Mathews s'attarde, dans « France Daigle : une écriture de l'exil, une écriture en exil », sur la construction du premier et du dernier texte de cette première trilogie¹⁸.

¹⁴ Jeannette GAUDET, « La métaphore du cinéma dans *Film d'amour et de dépendance. Chef d'œuvre obscur* de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 15, automne-hiver 1988, p. 154-159.

¹⁵ François PARÉ, « Cinémas France Daigle », *Théories de la fragilité*, Ottawa : Le Nordir, 1994, p. 100-103.

¹⁶ Raoul BOUDREAU et Anne-Marie ROBICHAUD, « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 15, 1988, p. 143-153.

¹⁷ René PLANTIER, « Présence-absence du corps dans la trilogie de France Daigle », *op. cit.*, p. 121-135.

¹⁸ Josette DÉLÉAS-MATTHEWS, « France Daigle : une écriture de l'exil, une écriture en exil », *Atlantis*, Halifax, vol. 14, n° 1, automne 1988, p. 122-126.

Comme la deuxième trilogie est plus récente, peu d'études ont été réalisées à son sujet. En fait, outre celles de Benoît Doyon-Gosselin, Jean Morency et Raoul Boudreau, il semble qu'aucun article ne traite des trois romans en tant que trilogie. Dans « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde. L'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », Doyon-Gosselin et Morency s'intéressent à l'inscription de Moncton et montrent comment cette inscription de la ville dans la trame romanesque de la deuxième trilogie est intimement liée à une réflexion sur l'espace et le temps¹⁹. Pour sa part, Raoul Boudreau présente le rapport à la langue et fait état de l'apparition du chiac dans *Pas pire*, *Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence*²⁰.

Un seul article est consacré à *Un fin passage*, soit celui de Jeanette Den Toonder, « Voyage et passage chez France Daigle », où elle traite de la thématique des éléments de voyage, d'espace et de retour²¹. En revanche, aucune étude sur *Petites difficultés d'existence* n'a encore été réalisée. Les critiques s'attardent davantage sur le premier texte du triptyque, *Pas pire*. Dans « Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas*

¹⁹Benoît DOYON-GOSSELIN et Jean MORENCY, « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde. L'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 69-83.

²⁰Raoul BOUDREAU, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 31-45.

²¹Jeanette DEN TOONDER, « Voyage et passage chez France Daigle », *Dalhousie French Studies*, Halifax, n° 62, printemps 2003, p. 13-24.

pire », Jeanette Den Toonder propose une réflexion sur la transgression des frontières²². Pour sa part, Cécilia Wiktorowicz Francis, dans « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », présente diverses problématiques rencontrées dans *Pas pire*, notamment la question identitaire et les enjeux sous-tendant la médiation complexe du *je* singulier et du *nous* collectif. L'étude « assimile la visée expérimentale de l'auteure à une esthétique postmoderne marquée du sceau du féminin et situe textuellement cette différenciation au plan de la perception visuelle grâce à laquelle l'énonciatrice recatégorise nombre de strates de l'identité minoritaire. »²³

Dans « Les français de *Pas pire* de France Daigle », Raoul Boudreau montre que ce roman fait cohabiter plusieurs variétés de français par la visite d'Acadiens en France, de Français en Acadie et par les contacts de l'héroïne avec des Acadiens de divers milieux. Boudreau soutient que ce roman institue un dialogue égalitaire entre des protagonistes pratiquant diverses variétés de français, que ces personnages proviennent d'une même aire linguistique (comme l'Acadie) ou d'aires linguistiques différentes (comme la France et l'Acadie) et que cette mise en rapport tend à démontrer que la différence des langues n'est pas nécessairement un obstacle à la communication ou une source

²²Jeanette DEN TOONDER, « Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire* », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 57-68.

²³Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et images*, Montréal, n° 84, printemps 2003, p. 114.

d'inégalité²⁴. Dans un autre article, Raoul Boudreau traite du mélange des langues et des variétés de langues que l'on retrouve. Selon lui, cette déconstruction textuelle est calquée sur la déconstruction de la langue issue du choc des idiomes²⁵.

Peu de critiques ont traité de l'ambiguïté impliquée par le genre des voix narratives dans l'écriture de France Daigle. D'ailleurs, lorsqu'ils le font, leurs interprétations semblent se contredire. Par exemple, dans un commentaire sur le deuxième roman de France Daigle, *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*, Jeannette Gaudet soutient qu'il y a une certaine ambiguïté concernant l'identité sexuelle du narrateur²⁶. Quant à Michel Beaulieu, il maintient que le directeur du film, un des personnages du roman, est un homme²⁷, alors que Stéphane Lépine affirme que le dialogue commence entre un homme et une femme, et ce, même si France Daigle parle plutôt d'une voix mâle ou femelle²⁸. Pour sa part, Sally Ross atteste que les dialogues sont empreints d'androgynie et Lise Ouellet se demande si le lecteur fait face à une écriture androgyne

²⁴Raoul BOUDREAU, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert VIAU (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité » 2000, p.51-64.

²⁵Raoul BOUDREAU, « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens », dans Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ (dir.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Édition Nota Bene, 2002, p.287-304.

²⁶Jeannette GAUDET, *op. cit.*

²⁷Michel BEAULIEU, « *Film d'amour et de dépendance* », *Livres d'ici*, Montréal, vol. 10, n° 3, novembre 1984, p. 21.

²⁸Stéphane LÉPINE, « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance. Chef d'œuvre-obscur* », *Nos livres*, Montréal, vol. 15, n° 5977, décembre 1984, p. 19-20.

ou féminine²⁹.

Ce bref survol de l'état des travaux permet de constater qu'aucune étude à caractère féministe n'a encore été réalisée en ce qui a trait à l'œuvre de France Daigle, ce qui pourrait s'expliquer par le fait qu'*a priori*, elle ne semble pas receler une portée féministe. Mais il appert que, sans relever directement d'un discours féministe, ses romans en portent les marques : ils attestent de l'éclatement de la prose, de la fragmentation du récit en mille éclats, de la déconstruction du genre narratif, des personnages en transition et d'une problématisation de l'écriture et de la langue. Chacune de ces notions sera examinée dans le deuxième chapitre de ce travail où il s'agira d'analyser la première trilogie romanesque. *Sans jamais parler du vent*, *Film d'amour et de dépendance* et *Histoire de la maison qui brûle* seront examinés l'un à la suite de l'autre, suivant l'ordre de publication.

Le chapitre suivant fera l'analyse de la deuxième trilogie romanesque : *Pas pire*, *Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence*. Cette partie sera plus étoffée étant donné que les trois textes ont un contenu plus dense que le premier triptyque. Comme dans le chapitre précédent, une section sera réservée à chacun des trois romans. Seulement, nous nous attarderons davantage sur l'étude du premier texte puisqu'il traite du partage

²⁹Sally ROSS, « Three Recent Acadian Literacy Works », *The Atlantic Provinces Book Review*, Halifax, vol. 12, n° 1, février-mars 1985, p. 13 et Lise OUELLET, « *Film d'amour et de dépendance* de France Daigle », *Le Papier*, Université de Moncton, n° 3, novembre 1984, p. 18.

entre écriture et vécu de l'auteure. *Pas pire* se présente comme un jeu de miroirs, une mise en abyme, un texte éclaté et volontairement hétérogène qui lance le lecteur sur plusieurs pistes en les laissant toutes ouvertes, misant sur la fragmentation et refusant de conclure. Une attention particulière sera réservée aux protagonistes Carmen Després et Terry Thibodeau, un couple monctonnien présent dans les trois romans à l'étude. De plus, même si France Daigle semble s'éloigner du formalisme des premiers romans, nous verrons qu'elle accorde toujours un rôle prépondérant à la structure dans sa deuxième trilogie, notamment avec l'astrologie, les jours de la semaine et le Yi King, un jeu de divination chinois, qui viennent agencer chaque récit. Une dernière section tentera de découvrir ce que peut un minimalisme de l'écriture daiglienne. Enfin, il importe de préciser notre hypothèse de différenciation entre les deux trilogies à l'étude : dans la première il sera question d'une neutralisation de son identité littéraire et sexuelle et, dans la seconde, d'une appropriation d'une vision de soi, du monde et de son propre espace. Nous montrerons ainsi les divers procédés par lesquels l'œuvre de France Daigle déconstruit son identité d'écrivaine acadienne.

Avant de présenter ces analyses, il convient de mettre en relation deux notions qui structurent cette étude soit la théorie du genre sexuel et celle du genre textuel. Le premier chapitre sera donc une sorte de mise en place des jalons. De plus, une section sera réservée à une présentation de France Daigle, afin de mieux la faire connaître à l'institution québécoise. Enfin, le chapitre se terminera sur un rapport entre son œuvre et le genre sexuel.

En somme, les deux trilogies à l'étude présentent

un récit où le féminin et les femmes accèdent à la position du centre, prenant valeur de référent universel. C'est dire que le genre sexuel traverse le texte de part en part et l'organise de diverses façons. Car qu'on le considère comme le « principal schéma cognitif » (Badinter 1986 : 98), qu'on le désigne comme le « dispositif de la différence sexuelle » (St-Hilaire 1998 : 60), « butoir ultime de la pensée » (Héritier 1996 : 20), « paradigme dichotomique » (Boisclair 1998) ou que l'on réfère plus généralement à un « schéma d'opposition binaire », le genre est bel et bien un « appareil sémiotique » fondamental (Navarro Swain 1998 : 144).³⁰

³⁰Isabelle BOISCLAIR, « Placer le féminin au centre du monde : dissociation du sexe / genre et variation du genre (masculin / féminin) dans *Instruments des ténèbres* de Nancy Huston », dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *Lectures du genre*, p. 96.

CHAPITRE 1

GENRE (SEXUEL) ET GENRE (TEXTUEL)

Avoir l'œil sur les groupes sexuels, c'est voir les différences; ce n'est pas s'opposer à l'autre groupe.

Mieke Bal, *Meurtre et différence. Méthodologie sémiotique de textes anciens*, p. 163.

Il n'est plus nécessaire aujourd'hui d'insister sur le fait que les théories de la sexuation ont opéré, depuis une trentaine d'années, un tournant dans la pensée contemporaine et, par conséquent, dans le champ des études littéraires. S'inscrivant d'abord dans le courant du néoféminisme pour progressivement s'en distancier et constituer une approche distincte, les recherches sur la sexuation - ou ce que les anglophones ont nommé les *gender studies* - ont permis d'identifier, chez les individus, des comportements liés à la conception du genre sexuel dans une société donnée. Ainsi, les études entreprises à partir de cette approche ont eu le mérite d'attirer l'attention sur la différence entre l'inné et l'acquis, en mettant en relief, à côté de l'appartenance à un sexe déterminé biologiquement avant même la naissance, l'importance du culturel dans les attitudes du sujet. Mais en tenant compte de la problématique de ce travail, il importe de revenir sur l'avènement de la théorie du genre sexuel. Par conséquent, la première partie de ce chapitre sera consacrée à cet aspect. Il s'agira ensuite de faire le lien entre les genres littéraires et le genre sexuel, notamment à partir des propositions présentées dans l'ouvrage collectif *Lectures du genre*, réalisé sous la direction d'Isabelle Boisclair.

Enfin, le chapitre se terminera par la mise en place du parcours littéraire de France Daigle afin de mieux situer cette romancière acadienne. Nous examinerons son trajet dans l'institution littéraire acadienne qui la mènera vers le champs littéraire québécois. Il sera également question de mettre son œuvre en rapport avec la théorie du genre sexuel.

1.1 Origine et définition du genre sexuel

Le vœu le plus cher des féministes des XIX^e et XX^e siècles est sans doute celui de voir disparaître, au sein de la société, la différence entre les sexes, que ce soit dans le domaine de l'éducation, du droit à posséder des biens propres, des droits politiques ou du droit à disposer de son corps. Tout ce qui porte l'étiquette du féminin dans la société est une construction des hommes, une projection d'un sexe sur l'autre. Ainsi, pour acquérir un statut social identique à celui des hommes, Mary Wollstonecraft affirme, dans son ouvrage *A vindication of the rights of men with a vindication of the rights of woman and hints*, que les femmes doivent se comporter comme des hommes, comme cette partie de la société qui domine. Elles doivent être des hommes³¹. Mais pour que la femme du XX^e siècle puisse sortir de cette impasse, puisqu'elle ne peut pas *devenir* un homme, certaines féministes des années 1960 soutiennent qu'il est possible de dénier l'existence d'un

³¹Mary WOLLSTONECRAFT, *A vindication of the rights of men with a vindication of the rights of woman and hints*, Cambridge, Presses de l'Université Cambridge, 1995, 349 p.

monde bisexué et de créer un monde composé uniquement d'êtres de sexe féminin, qui chercheraient à inventer ce qu'être femme pourrait vouloir dire *en dehors* du désir des hommes :

Elles imaginent ainsi possible d'inverser le processus et de faire resurgir un féminin inédit en recourant à une mythologie primitive, étouffée lors de la prise de pouvoir idéologique par les hommes. Mais la transmutation de certaines femmes, qui ne peut se produire qu'à l'extérieur du champ des forces sociales qui les entourent, porte en elle-même ses propres limites.³²

Puisque les femmes ne peuvent pas échapper au monde qui les entoure, certaines féministes, historiennes ou politicologues, souvent américaines, ont inventé la notion nouvelle de *gender*. Ce concept est destiné à séparer la détermination biologique, source de la différence des sexes, de la détermination sociale, créée par les hommes. Le genre fait donc référence aux aspects culturels et sociaux, aux caractères acquis et non innés des rôles et des tâches que les femmes et les hommes remplissent dans leurs activités politiques, sociales et économiques. Le concept se démarque essentiellement de tout déterminisme biologique. Ainsi, la notion de genre a aussi un aspect idéologique et politique. Son point de départ est une revendication d'égalité entre les hommes et les femmes.

Dans la théorie féministe, le terme *genre*, ou *gender*, apparaît pour la première fois en 1972 dans un ouvrage d'Ann Oakley intitulé, *Sex, Gender and Society*. Christine

³²Françoise BARRET-DUCROCQ, « Un sexe peut-il en cacher un autre? », dans Jacques ANDRÉ, *et al.*, *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 16.

Delphy traduit la définition que donne Oakley du terme : « Le mot "sexe" se réfère aux différences biologiques entre mâles et femelles : à la différence visible entre leurs organes génitaux et à la différence corrélative entre leurs fonctions procréatrices. Le "genre", lui, est une question de culture : il se réfère à la classification sociale en "masculin" et "féminin". »³³ Ainsi, dans les années 1970, la distinction du sexe / genre est claire puisqu'on casse le lien entre le sexe biologique et les caractéristiques masculines et féminines afin de révéler les dimensions socioculturelles des identités sexuelles et d'opposer les rapports sociaux de sexe. Le genre n'est donc pas l'effet nécessaire du sexe.

De cette façon, les études sur le genre ont longtemps considéré l'hétérosexualité comme une réalité donnée, naturelle, sans questionnement, alors que le genre est compris en tant que construction sociale et organisation primaire des relations humaines. En revanche, depuis les années 1970, la théorie du genre s'est développée et grâce au féminisme matérialiste, on reconnaît maintenant que le sexe lui-même est considéré comme une construction culturelle et sociale.

Le genre ne doit pas être conçu simplement comme l'inscription d'une signification culturelle sur un sexe déjà donné. Il doit aussi désigner l'appareil précis de production au sein duquel les sexes eux-mêmes sont constitués. Cela revient à dire que le genre n'est

³³Christine DELPHY, *op. cit.*, p. 246.

pas naturel mais plutôt culturel. Et il faut considérer le sexe non pas comme le donné biologique sur lequel vient s'inscrire un élément culturel, le genre, qui diviserait les humains en deux catégories distinctes. Le sexe est plutôt produit par le genre. Ainsi, le sexe pourrait se définir sommairement comme une construction sociale qui exacerbe les différences entre les deux sexes et qui régit la supériorité de ce qui est défini comme masculin sur le féminin. À l'opposé, avec le genre, le féminin et le masculin sont détachés des hommes et des femmes pour devenir des catégories autonomes appropriables pour les deux sexes. Le genre construit le sexe.

Dans son ouvrage *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Nicole-Claude Mathieu distingue trois modes de relations entre le sexe et le genre. Premièrement, *l'identité sexuelle*, qui est basée sur la conscience individualiste du sexe selon laquelle le genre traduit le sexe. Deuxièmement, *l'identité sexuée*, qui est basée sur l'idée que l'identité personnelle est fortement liée à une conscience de groupe, le genre symbolisant le sexe et le sexe symbolisant le genre. Cette relation exprime l'élaboration culturelle de la différence biologique des sexes. Et troisièmement *l'identité de sexe* où la partition du genre est conçue comme contraire à la réalité biologique du sexe. Ces modes permettent de dépasser définitivement l'idée d'un sexe biologique et d'un genre social. Le sexe / genre devient une construction sociale complexe³⁴.

³⁴Nicole-Claude MATHIEU, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991, 291 p.

Même si le concept de genre sexuel est apparu dans les années 1970, il est toujours en pleine ascension. Par exemple, dans leur récent ouvrage *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Delphine Gardey et Ilana Löwy affirment que le genre n'est pas acquis à la naissance et qu'il relève plutôt d'une construction sociale³⁵. Pour sa part, Anne Fausto-Sterling affirme que le fait qu'il y a des personnes intersexuées, c'est-à-dire qui présentent un mélange des caractères sexuels mâle et femelle - comme les hermaphrodites et les transsexuels -, amène la question de savoir pourquoi il y aurait seulement deux genres³⁶.

L'approche du genre ne concerne donc plus seulement les féministes mais l'humanité tout entière : il n'est plus question uniquement de la condition de la femme ou de l'homme mais bien de la condition du genre. Par ailleurs, certaines théoriciennes préfèrent l'utilisation du terme *rapports sociaux de sexes* à celui de *genre*, puisque ce dernier est déjà utilisé dans le domaine de la grammaire ou pour désigner le genre humain, et traduit mieux le terme *gender* qui est anglais³⁷. La question relève du social

³⁵Delphine GARDEY et Ilana LÖWY, *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris, Éditions des archives contemporaines, coll. « Histoire des sciences, des techniques et de la médecine », 2000, 227 p.

³⁶Anne FAUSTO-STERLING, « The Five Sexes : Why Male and Female Are Not Enough », *The Science*, New York, vol. 33, n° 2, p. 20-25.

³⁷*Le dictionnaire du littéraire* définit le terme *rapports sociaux de sexe* comme suit : « L'expression "rapports sociaux de sexe" traduit le concept anglophone de *gender* ou "genre sexué". Au terme purement grammatical (le féminin et le masculin), elle ajoute l'idée d'une "identité sexuée", fondée sur des différences (réelles ou perçues) entre les sexes, constitutive des rapports sociaux et inscrite dans des rapports de pouvoir. Dans les études littéraires, elle rejoint le domaine des études culturelles (*Cultural studies*). Martine DELVAUX et Michel FOURNIER, « Rapports sociaux de sexe », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 489.

en ce sens que les rapports sociaux de sexe ne sont pas déterminés par le biologique mais bien par un rite d'institution, terme emprunté à Pierre Bourdieu. Le rite d'institution est celui qui, immédiatement après la naissance, désigne le nouveau-né comme appartenant au sexe masculin ou au sexe féminin. Ainsi, dès la naissance, l'institutionnel s'imprime sur le biologique, le prend en charge et lui donne un sens. Or, dans son ouvrage *Masculin / féminin : la pensée de la différence*, la féministe-anthropologue Françoise Héritier rappelle que le sexe apparent de l'enfant n'est pas nécessairement considéré comme son sexe réel³⁸.

Cette partie atteste de l'ampleur du questionnement sur la théorie du genre sexuel dans l'ensemble des sciences humaines. Et comme le constate Isabelle Boisclair :

Cela n'est pas sans répercussions sur la littérature, qui, d'une part, se nourrit toujours des connaissances qui lui sont contemporaines et, d'autre part, participe elle-même à la fabrication du social, donc des discours, des croyances et des perceptions qui y ont cours ; la littérature s'en nourrit et les travaille tout à la fois, les relaie et les transforme.³⁹

Puisque la littérature est traversée par toutes les conceptions qui agitent le social, la prochaine section s'attarde sur le questionnement du genre sexuel dans la littérature.

³⁸Françoise HÉRITER, *op. cit.*

³⁹Isabelle BOISCLAIR (dir.), *op. cit.*, p. 11.

1.2 Le genre sexuel dans la littérature

On peut en effet supposer que chaque œuvre opère une mise en scène du débat de la sexuation, non seulement dans sa thématique mais dans chaque œuvre, la sexuation est à l'œuvre non sous forme d'une thèse mais sous forme d'une tension.

Françoise Collin. *Je partirais d'un mot. Le champ symbolique*, p. 25.

Dans l'avant-propos de l'ouvrage *Lectures du genre*, Isabelle Boisclair soutient que « la différence sexuelle et la sexualité sont des thèmes centraux dans la littérature et elles affectent autant les formes que les discours. »⁴⁰ Même si un texte littéraire ne met pas en premier plan le genre, cela ne veut pas dire qu'il est absent du texte. En effet, selon Boisclair, il peut y avoir un inconscient du genre, ce qui signifie qu'il n'est pas questionné, soit par l'auteur ou par le lecteur. Mais le genre demeure présent dans le texte littéraire. Lorsque la perception de la dimension sexuée est mise en jeu, il est question de conscience de genre. Dans son article « Regard autobiographique, trajectoire sociale et conscience de genre : Les *Souvenirs d'une Française* d'Honorine Tyssandier », Sylvie Pelletier reprend les propos d'Eleni Varikas qui définit le terme *conscience de genre* comme « “une prise de conscience par les femmes de leur existence sociale” et une étape dans “le long processus qui aboutit à la formation d'une conscience féministe” (Varikas

⁴⁰Isabelle BOISCLAIR (dir.), *op. cit.*, p. 9.

1986 : 10-11, 13-14). »⁴¹ Pelletier ajoute qu'il

y aurait, selon Varikas, passage de la conscience d'une différence « naturelle », impossible à questionner, à une certaine conscience et à une certaine critique d'une inégalité entre les sexes, puis à la conscience de l'origine sociale, historique, de cette inégalité, laquelle deviendrait dès lors inacceptable (1986 : 218-219). Ce concept de « conscience de genre » prolonge et affine celui de conscience de groupe en ce qu'il prend en compte non seulement la perception progressive par les femmes de leur appartenance à un groupe sexuel doté de caractéristiques sociales propres, mais aussi la dynamique même des rapports sociaux de sexe (y compris des représentations des rôles sexués).⁴²

Le concept de conscience de genre permet donc « de percevoir la conscience féministe non seulement comme une rupture mais comme un *processus* ayant une certaine continuité avec les attitudes traditionnelles des femmes (Varikas 1986 : 22). »⁴³

Il y a plusieurs façons d'aborder la question du genre sexuel dans un texte littéraire. Il faut d'abord tenir compte du fait que l'auteur est un être sexué et qu'il est affecté par l'institution du sexisme dans l'espace social, espace qui est également aménagé par des dispositifs de la différence sexuelle. Isabelle Boisclair affirme que pour aborder la question du genre il faut arriver à penser un degré zéro de la différence sexuelle, c'est-à-dire s'imaginer qu'il n'y a pas de différence entre le sexe féminin et le sexe masculin. Ce qui n'est pas difficile à envisager pour les féministes puisque bon nombre d'entre elles

⁴¹Sylvie Pelletier, « Regard autobiographique, trajectoire sociale et conscience de genre : Les *Souvenirs d'une Française* d'Honorine Tyssandier », dans Isabelle BOISCLAIR (dir.), *op. cit.*, p. 49.

⁴²Sylvie Pelletier, *op. cit.*

⁴³*Ibid.*, p. 50.

croient que le sexe relève d'une construction sociale. D'où la célèbre phrase de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient. »⁴⁴ Ainsi, pour plusieurs féministes, le sexe et le genre sont des constructions sociales alors que beaucoup renvoient le sexe du côté biologique, donc du naturel, et le genre du côté social.

Comme le genre est présent dans le texte littéraire, il est également présent chez le lecteur. Il y a donc une double articulation, ce qui « entraîne la réduplication de ses actions : au premier niveau les rapports sociaux jouent tant dans l'espace extralittéraire (le réel) qu'à l'intérieur des frontières du texte (qui est symbolique) ; à un second niveau, le genre est opératoire tant sur le plan des rapports sociaux entre les hommes et les femmes que sur le plan des représentations du masculin et du féminin. »⁴⁵ Le texte littéraire est affecté par la conscience de genre de l'auteur, et il dessine un monde sexué, une idéologie du genre particulière (traditionnelle patriarcale, subversive féministe, postmoderne et *queer*). Isabelle Boisclair précise qu'il est possible d'en faire des analyses « aussi bien sémiotiques, sociocritiques, psychanalytiques, pragmatiques, narratologiques. »⁴⁶

Soumettre un texte à une lecture du genre, c'est soumettre la recherche du sens

⁴⁴Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1949, p. 13.

⁴⁵Isabelle BOISCLAIR (dir.), *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶*Ibid.*, p. 13.

au repérage des valeurs dites masculines et dites féminines véhiculées par différents vecteurs. Le personnage est le dernier vecteur du sens relié au genre puisqu'on ne questionne pas son identité sexuelle. On la perçoit automatiquement, comme si c'était une donnée naturelle, « sans en questionner le caractère construit, sans réaliser qu'il s'agit d'un concept sur lequel on a projeté du sens. »⁴⁷

Dans son article « Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle », Cécilia Wiktorowicz Francis établit un lien entre le genre sexuel et le genre textuel :

La transposition littéraire de formes hétérodoxes de la subjectivité a amené les auteurs femmes à refuser l'immobilisme des règles et des conventions génériques de l'autobiographie canonique. Elles ont bousculé et déplacé les formes traditionnelles de l'écriture du moi, afin de graver textuellement l'empreinte de leur petite histoire à même l'archive historique. Ancré dans la pratique et le quotidien, ce travail littéraire de transposition a grandement contribué à l'éclatement du genre, à la mise au jour de nouvelles formulations autoreprésentatives. D'une part autofiction, biofiction, fiction autobiographique, récit de soit, autoportrait, autobiocopie ; d'autre part : carnets, souvenirs, témoignages, journaux fictifs, récits épistolaires réels ou imaginaires. Plus que dans d'autres formes littéraires, « le genre sexuel côtoie [ici] et transforme le genre littéraire ».⁴⁸

Ainsi, dans le Québec littéraire des années 1970 et 1980, l'écriture au féminin a considérablement déconstruit, voire saboté, le concept traditionnel de genre littéraire. Des écrivaines comme Louky Bersianik, Nicole Brossard, Louise Dupré, Madeleine Gagnon

⁴⁷Isabelle BOISCLAIR (dir.), *op. cit.*

⁴⁸Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, « Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle », dans Pierre OUELLET (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 150-151.

et France Théoret ont pratiqué le métissage des genres de façon systématique et produit des textes hybrides, des théories-fictions, des textes-installations, discours excentriques marqués par l'éclatement et la subversion des formes narratives. Plusieurs critiques ont mis en lumière la difficulté de classer les écritures au féminin et montré qu'elles sont traversées par un indéfini où se rencontrent les genres, se côtoient fiction et théorie. C'est ce qui se produit chez France Daigle.

Afin de mieux situer cette romancière, journaliste et scénariste acadienne, les pages qui suivent présentent sa trajectoire. Il s'agit de voir, entre autres, qui l'a encouragée à publier, les études qu'elle a faites, les maisons d'édition et les revues qui l'ont publiée, les prix et distinctions qu'elle a reçus etc⁴⁹. Il est également question de voir son rôle dans l'Association des écrivains acadiens et la représentation des liens, amicaux, scolaires, littéraires ou autres, qui unissent les écrivains de la deuxième génération littéraire acadienne⁵⁰. Nous serons ainsi mieux en mesure de voir comment ce parcours informe une écriture où il s'agit constamment de déjouer les constructions identitaires

⁴⁹À remarquer que cette partie s'attarde uniquement sur le parcours littéraire de France Daigle en tant que romancière. Par conséquent, son travail en tant qu'auteure de pièces de théâtre et scénariste est mis de côté. Notons simplement que c'est Louise Lemieux, metteuse en scène, qui a invité France Daigle à écrire cinq pièces de théâtre [*Le musée du nouvel âge* (1999), *Craie* (1999), *Foin* (2000), *Bric-à-brac* (2001) et *Sans jamais parler du vent* (2004)] pour le collectif Moncton-Sable, une troupe de théâtre qui voit le jour à Moncton en 1997.

⁵⁰Afin de retracer le parcours littéraire de France Daigle, une entrevue téléphonique s'est imposée. Nous tenons d'ailleurs à remercier sincèrement Madame Daigle pour ses confidences éclairantes au sujet de son parcours dans l'institution littéraire. Une autre entrevue fut également réalisée avec André Gervais, professeur de littérature à l'Université du Québec à Rimouski, puisqu'il entretient des relations professionnelles avec les deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour* - Jean-Yves Collette et Michel Gay -, dans laquelle France Daigle a publié deux romans et un article. Nous remercions également Monsieur Gervais pour sa collaboration lors de l'entrevue.

toutes faites, de les neutraliser en quelque sorte, qu'il s'agisse d'acadianité, de choix génériques ou d'identité sexuelle.

1.3 Qui est France Daigle?

France Daigle naît en 1953 à Dieppe, une petite ville près de Moncton au Nouveau-Brunswick. Son père, Euclide Daigle, occupe successivement toute une variété de postes au quotidien *L'Évangéline*, de 1949 jusqu'en 1967 : traducteur, correcteur d'épreuves, reporter, courriériste parlementaire, éditorialiste, propagandiste et organisateur de campagnes financières⁵¹. En entrevue, France Daigle soutient qu'il était important pour ses parents de transmettre les valeurs du bien écrire et du bon parler. Elle rapporte que la valeur de la littérature n'était cependant pas significative et qu'il y avait peu de livres dans la maison familiale : « Les livres n'étaient pas rien, il y en avait beaucoup comparativement à d'autres gens, mais objectivement c'était relativement minime. »⁵²

Adolescente, France Daigle était loin de s'imaginer qu'elle allait devenir

⁵¹Le quotidien *L'Évangéline*, publié à Moncton entre 1887 et 1982, fut l'organe principal du nationalisme acadien à l'époque.

⁵²Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004. Désormais, les références à cette entrevue seront indiquées simplement par le sigle *Ent.*, *F. D.* et placées entre parenthèses dans le texte.

romancière. Dans une entrevue publiée dans la revue *Femmes d'action*, elle explique : « Dans ma famille c'était très important de bien réussir en français à l'école. On a donc développé une facilité. À ce moment-là, je ne sais pas si je pensais faire quelque chose avec ça. »⁵³ Ce sont ses études qui, au fil du temps, lui font découvrir une préférence pour les langues au détriment des matières plus scientifiques (*Ent., F.D.*).

Lorsque France Daigle débute ses études postsecondaires, c'est le cinéma qu'elle choisit. Elle se rend à Toronto et commence à en apprendre les rudiments en débutant un baccalauréat en photographie et en cinéma à l'Université Ryerson. Mais en considérant les contraintes de l'apprentissage technique, elle fait vite demi-tour : « Je n'étais pas prête à tenir une caméra, recruter des acteurs, faire des compromis pour obtenir du financement. »⁵⁴ France Daigle se tourne alors vers l'écriture qui est devenue un choix car elle y a vu un outil à portée de la main. Elle revient donc au Nouveau-Brunswick afin de poursuivre ses études et complète un baccalauréat en littérature à l'Université de Moncton. Quand est venu le temps de choisir un métier, Daigle décide de

⁵³Claudette LAJOIE, « Personnage remarqué », *Femmes d'action*, Ottawa, vol. 21, n° 2, 1991, p. 33.

⁵⁴Mélanie SAINT-HILAIRE, « J'suis manière de *proud* de toi », *L'Actualité*, Montréal, n° 27, mars 2002, p. 67. L'occasion de voir ses projets sur écran s'est présentée une seule fois en 1988 alors que France Daigle collabore avec la cinéaste torontoise Barbara Sternberg pour qui elle rédige la narration du film *Tending Towards the Horizontal*. Dans une entrevue parue en 2003 dans *Études en littérature canadienne*, France Daigle explique pourquoi elle a mis en veilleuse toute autre collaboration à des projets d'écriture cinématographique : « Je trouvais que c'était trop compliqué! C'est compliqué de faire une œuvre à trente personnes. Je suis mieux à la faire quand une ou deux ou trois personnes me donnent des conseils et que ce n'est pas tout le monde qui tire de son bord. Ça coûte cher le cinéma! Donc, il y a beaucoup de compromis à faire, et je ne veux pas les faire. » Doris LEBLANC et Anne BROWN, « France Daigle : chantre de la modernité acadienne », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Fredericton, Université du Nouveau-Brunswick, vol. 28, n° 1, 2003, p. 155.

suivre la tradition familiale en devenant journaliste, ce qui la conduira à l'écriture. Elle prolonge ainsi l'héritage reçu de son père en choisissant la carrière de journaliste (*Ent., F. D.*).

Au milieu des années 1970, France Daigle fait ses premières armes comme correctrice d'épreuves au journal acadien *L'Évangéline*⁵⁵. Depuis la fin des années 1980 et encore aujourd'hui, elle exerce le métier de journaliste à la radio de Radio-Canada pour gagner sa vie. En entrevue, elle confie que même après la publication de onze romans et de quatre pièces de théâtre, elle ne serait pas en mesure de vivre seulement de sa plume (*Ent., F. D.*). Néanmoins, depuis quelques années, elle ne travaille que six mois par an afin d'accumuler de l'argent pour se payer des congés d'écriture. Et grâce à deux bourses de création que lui accorde le Conseil des Arts du Canada (une en 1994 et l'autre en 1997), elle peut consacrer deux années entières à l'écriture. De plus, même si le métier de journaliste n'est pas proche du milieu littéraire, Daigle dit aimer son travail à Radio-Canada puisqu'il lui permet de « choisir des mots, une façon de les placer, d'être claire. »⁵⁶

C'est lors de son retour en Acadie, lorsqu'elle fait son baccalauréat en littérature, que France Daigle participe activement au milieu littéraire au sein de l'Association des

⁵⁵Gérald LEBLANC, « France Daigle, le trésor bien caché », *Le Journal*, Moncton, 26 avril 1997, p. 18.

⁵⁶*Ibid.*

écrivains acadiens (AEA). Cette association est fondée à Memramcook, près de Moncton, le 18 novembre 1978 et se donne comme but général de promouvoir la littérature acadienne. L'Association publie régulièrement un bulletin d'information concernant ses activités et donne des renseignements susceptibles d'intéresser ses membres. De plus, elle organise un colloque chaque année où les membres se rencontrent pour discuter de littérature, participer à des ateliers et élire son comité exécutif. France Daigle œuvre activement dans cette association avec d'autres littéraires, tous des écrivains âgés entre 25 et 35 ans, tels que Herménégilde Chiasson, Rose Després, Melvin Gallant, Raymond Guy Leblanc, Gérald Leblanc et Dyane Léger (*Ent., F. D.*).

Non seulement ils développent un réseau d'affinités mais ils fondent également une revue de création littéraire, *Éloizes*, qui publie des poèmes d'écrivains connus et inconnus⁵⁷. France Daigle en publie 22 entre 1981 et 1994 mais elle laisse la charge de l'administration à d'autres, confiant qu'elle n'est pas dotée du côté administratif (*Ent., F. D.*)⁵⁸. Il s'ensuit des soirées littéraires où les jeunes prennent la parole dans des nuits de la poésie. Ils sont les écrivains témoins et porte-parole du peuple. Après une période de contestation et de revendications, ils se dégagent de la dialectique dominants / dominés pour affirmer leur foi dans une Acadie toujours vivante et toujours à faire ; ou plutôt pour vivre leur acadianité, pour en témoigner, sans nécessairement l'afficher. Pour ces jeunes

⁵⁷Il est impossible de donner une idée de ces poèmes, tant ils sont disparates aussi bien par la forme que par leur thématique.

⁵⁸Daigle publiera également quelques poèmes dans trois autres revues : deux dans *Estuaire* (1985 et 1995), un dans *Cahiers bleus* (1986), un dans *Tessera* (2002) et trois dans *Dalhousie French Studies* (2003) (Voir la bibliographie pour les références complètes).

artistes en rupture de ban, tout était à faire. Cette génération a dû se forger un projet littéraire : réconcilier la modernité et la tradition orale. Ils forment donc un groupe aux idées homogènes puisque leur but premier est de promouvoir la littérature acadienne. Dans l'avant-propos de la première édition de leur revue, signé par le comité de rédaction, on peut y lire : « La variété des thèmes et des formes d'expression est aussi un signe : l'Acadie n'est plus le fief de quelques poètes ou de quelques grands noms. L'Acadie grouille, l'Acadie vit, l'Acadie s'écrit. »⁵⁹ Les auteurs qui militent alors activement dans cette association représentent la deuxième vague d'écrivains en Acadie. Ils sont tous impliqués dans un lieu culturel central. Par ailleurs, France Daigle affirme que « le milieu littéraire, et même artistique acadien est tellement restreint qu'il n'y a pas nécessairement de lieu de sociabilité qui unit les artistes. C'est plutôt un milieu où les gens se connaissent. » (*Ent., F. D.*)

L'Association des écrivains acadiens se dissout en 1989 en raison d'un manque d'intérêt de la part des membres. Certains d'entre eux, dont France Daigle, poursuivent leur défense de la littérature acadienne en se regroupant dans le secteur littéraire de l'Association acadienne des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick (AAAPNB). Cette association fut mise sur pied en raison de la difficulté des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick à disposer de moyens pour faire valoir leurs préoccupations et leurs attentes auprès des organismes publics et parapublics, des médias et du public en général. Le mandat principal confié à l'organisme est d'ordre politique et consiste à

⁵⁹Le comité de la revue, *Éloizes*, Moncton, n° 1, printemps 1980, p. 9.

revendiquer les droits des artistes et à travailler à l'amélioration de leur situation socioéconomique. Depuis sa création et de par son rôle, l'AAAPNB a largement contribué à une meilleure reconnaissance de l'apport des artistes à l'ensemble de la collectivité et à une plus grande valorisation de leurs œuvres. Elle réunit plus de 250 artistes professionnels répartis dans six disciplines : les arts visuels, le cinéma-vidéo, la danse, la musique, le théâtre et la littérature⁶⁰.

France Daigle occupe le poste de présidente du secteur littéraire dès sa fondation, le 21 avril 1990 (*Ent., F. D.*). Elle rapporte que son rôle consistait alors à « prendre les problèmes un à un afin d'aider les artistes, de faciliter l'accès aux bourses, aux débouchés pour les produits d'art. »⁶¹ Son travail avec l'AAAPNB lui fait réaliser qu'il est important d'écrire à Moncton, en Acadie, « pour que ça soit possible de vivre ici, de produire ici. Nous sommes la première génération à le faire. Je suis toujours attirée par l'ailleurs mais c'est de plus en plus significatif de rester ici, de produire ici. »⁶² Mais Daigle soutient que ses fonctions en tant que journaliste à la radio de Radio-Canada l'empêchent de se joindre à certaines associations puisqu'elle ne peut prendre parti publiquement. C'est pourquoi elle se retire de son poste de présidente à l'AAAPNB le 2 juin de l'année suivant sa fondation (*Ent., F. D.*).

⁶⁰ Association acadienne des artistes professionnel.le.s du Nouveau-Brunswick. (Page consultée le 25 mars 2004). Association acadienne des artistes professionnel.le.s du Nouveau-Brunswick, [En ligne]. Adresse URL : www.aaapnb.ca.

⁶¹ Claudette LAJOIE, *op. cit.*, p. 33.

⁶² *Ibid.*, p. 34.

Ainsi, depuis son embauche à Radio-Canada, Daigle ne fait plus partie d'aucun groupe ou association et participe très peu aux événements littéraires. D'ailleurs, elle fréquente les salons du livre de Dieppe, d'Edmundston et de Montréal uniquement lors d'un lancement de ses romans : « Ce qui me fait plaisir, c'est de construire une histoire. Le reste me fatigue... l'essentiel est de donner une parole à écouter. »⁶³ De la même manière, France Daigle ne fréquente plus les gens du milieu littéraire acadien. Il arrive qu'elle croise son ancien groupe de l'Association des écrivains acadiens avec qui elle a développé des liens amicaux, mais ils n'entretiennent plus de liens aussi forts qu'avant (*Ent., F. D.*).

Un autre facteur expliquant le retrait complet de France Daigle de la vie sociale est son agoraphobie. En effet, comme le souligne Mélanie Saint-Hilaire : « France Daigle disparaîtrait volontiers derrière ses livres. Son agoraphobie, bien réelle quoique contrôlée, la pousse aux bonheurs pot-au-feu : la lecture, l'horticulture. »⁶⁴ Lorsqu'elle était une jeune adulte, elle n'était pas consciente de sa maladie. Dans son roman *Pas pire*, où elle traite de l'agoraphobie, elle explique :

Voyager, c'est une façon de parler. J'étais jeune et déterminée. Je croyais que ces sensations physiques étranges étaient plus ou moins normales, attribuables au fait que je m'éloignais physiquement et psychologiquement de mon entourage d'enfance. Je ne pensais même pas que ce que j'éprouvais, c'était de la peur,

⁶³Myriame EL YAMANI « Elles réinventent l'Acadie », *Châtelaine*, Montréal, vol. 33, n° 8, août 1992, p. 78.

⁶⁴Mélanie SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 66.

tellement je voulais aller de l'avant, tellement je ne voulais pas rester en arrière.⁶⁵

Aujourd'hui cette maladie l'empêche de voyager : « Je préfère voyager du fauteuil de mon salon, dans ma tête ou avec des livres et des films. »⁶⁶ C'est pourquoi elle quitte rarement son Acadie natale, si ce n'est pour se rendre à Montréal afin d'y faire la promotion de ses romans publiés aux Éditions du Boréal. Chose certaine, France Daigle préfère de loin la solitude à un cercle d'amis ou de confrères / consœurs de travail et avoue être davantage appelée à écrire en affirmant avec un brin d'humour qu'elle n'a plus l'énergie pour avoir une vie sociale épatante (*Ent., F. D.*). D'ailleurs, dans une entrevue réalisée en 1997, Daigle soutient qu'elle participe au bouillonnement culturel acadien en rédigeant ses livres⁶⁷.

France Daigle signe son premier roman, *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, à l'âge de 30 ans. Après en avoir fait la lecture, Raoul Boudreau, son ancien professeur de lettres de l'Université de Moncton, l'encourage à le soumettre aux Éditions d'Acadie, première et seule maison d'édition au Nouveau-Brunswick à l'époque⁶⁸. La publication a lieu en 1983 et elle marque son entrée

⁶⁵France DAIGLE, *Pas pire*, p. 54. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées simplement par le sigle *PP* suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

⁶⁶Chantal GUY, « Le monde à dos Daigle », *La Presse*, Montréal, 23 septembre 2001, p. B3.

⁶⁷Gérald LEBLANC, *op. cit.* Le seul lien que conserve France Daigle avec le milieu littéraire acadien est celui de nature amicale avec l'écrivain Gérald Leblanc, puisqu'il vit également à Moncton. Elle affirme d'ailleurs que c'est une relation très forte qui les unit (*Ent., F. D.*).

⁶⁸Gérald LEBLANC, *op. cit.*

dans le milieu littéraire acadien. D'ailleurs, les deux romans suivants, *Film d'amour et de dépendance*. *Chef-d'œuvre obscur*, publié en 1984, et *Histoire de la maison qui brûle*. *Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, publié en 1985, sont tous deux publiés en Acadie.

En 1985, Jean-Yves Collette, l'un des deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour*, entre en contact avec France Daigle et l'invite à rédiger un court roman de 48 pages. *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont* est son premier ouvrage à être publié au Québec (*Ent., F. D.*). Cette publication dans une revue comme *La Nouvelle Barre du jour*, qui est avant-gardiste et plutôt prestigieuse, montre sans aucun doute une certaine forme de reconnaissance, de la part de la revue et des collaborateurs, du travail de cette écrivaine acadienne.

L'année suivante, André Gervais, qui entretient des relations professionnelles avec Jean-Yves Collette et Michel Gay, les deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour*, leur propose une production de deux numéros portant sur l'avant-texte. Dans l'avant-propos du premier cahier, André Gervais explique : « Il s'agit de choisir dans son œuvre publiée en recueil ou en revue, il y a plusieurs années ou plus récemment, un texte dont le travail avant-textuel puisse être considéré en quelque sorte comme "emblématique" du travail d'écriture généralement fait afin d'arriver au produit "fini". »⁶⁹ En entrevue, André

⁶⁹André GERVAIS, « De l'avant-texte ou du texte *dans tous ses états* », *La Nouvelle barre du jour*, Québec, n° 182, septembre 1986, p. 9.

Gervais confie qu'il voulait inclure des auteures féminines, c'est pourquoi Michel Gay lui a proposé d'entrer en contact avec France Daigle : c'est donc la publication de son roman *Variations en B et K* qui est à l'origine d'un nouveau projet. Après avoir fait les démarches nécessaires auprès de Daigle, celle-ci accepte d'y publier un article⁷⁰. « En me rapprochant sans cesse du texte », qui traite de l'écriture de son premier roman *Sans jamais parler du vent*, est publié dans le premier des deux cahiers préparé par André Gervais avec les textes de deux autres auteurs, Normand de Bellefeuille et Joseph Bonenfant⁷¹.

Cette même année, son roman *L'été avant la mort*, qu'elle rédige en collaboration avec sa conjointe de l'époque Hélène Harbec⁷², est publié aux Éditions du Remue-ménage. Selon France Daigle, ce roman semblait bien correspondre à la plate-forme éditoriale de cette maison d'édition. Il se compose de deux textes parallèles qui portent le même titre. La conception même du livre se retrouve et se mêle dans les deux textes qu'il contient, soit la relation entre deux amantes, et le projet d'écriture sur ce thème de l'été avant la mort (*Ent., F. D.*).

Les deux romans postérieurs, *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, publié en 1991, et *La vraie vie*, publié

⁷⁰Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec André Gervais, le 26 mars 2004.

⁷¹France DAIGLE, « En me rapprochant sans cesse du texte », *La Nouvelle barre du jour*, Québec, n° 182, septembre 1986, p. 31-45.

⁷²France Daigle et Hélène Harbec ne se fréquentent plus après 15 ans de vie commune.

en 1993, sont des coéditions avec une maison d'édition québécoise, ce qui témoigne d'une volonté de la part de France Daigle de continuer la publication en Acadie et d'un désir de percer le marché québécois. *La beauté de l'affaire* est coédité par les Éditions de La Nouvelle Barre du jour et les Éditions d'Acadie. André Gervais affirme que *Variations en B et K* a certainement aidé France Daigle à se faire des contacts auprès des deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour*. Il explique que Jean-Yves Collette et Michel Gay voulaient publier une collection de luxe qui mettrait l'accent sur de jeunes écrivains et écrivaines hors-Québec. Collette a donc fait à nouveau appel à France Daigle afin qu'elle soumette un texte. Mais la collection ne sera jamais complète puisque seuls deux romans, *Plages du Maine* de Suzanne Jacob et *La beauté de l'affaire* de France Daigle, furent publiés⁷³. Daigle confie qu'elle tenait à une coédition avec les Éditions d'Acadie puisqu'elle leur devait fidélité, ainsi qu'à son éditeur, Marcel Ouellette, qui lui a fait confiance dès ses débuts⁷⁴. Par ailleurs, la même année de la publication de *La beauté de l'affaire*, en 1991, France Daigle reçoit le prix Pascal-Poirier pour l'ensemble de son œuvre.

Selon plusieurs critiques littéraires, la publication de *La vraie vie* marque une étape importante dans la carrière de France Daigle puisque c'est à partir de ce roman que le Québec découvre son véritable talent. D'ailleurs, *La vraie vie* reçoit un accueil élogieux

⁷³Selon André Gervais, il semble que les éditeurs ont éprouvé des problèmes financiers, c'est pourquoi la collection ne sera jamais complète. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec André Gervais, le 26 mars 2004.

⁷⁴Gérald LEBLANC, *op. cit.* À remarquer également que France Daigle considère les Éditions d'Acadie comme le porte-étendard de la culture acadienne (*Ent., F. D.*).

de la critique. Comme le constate Francine Bordeleau : « être associée à une maison montréalaise aura sans nul doute aidé l'écrivaine à être lue ici. »⁷⁵ De plus, France Daigle soutient que les critiques sont beaucoup plus nombreuses au Québec qu'au Nouveau-Brunswick, ce qui lui assure une certaine couverture médiatique. D'ailleurs, lors d'une table ronde sur l'identité et la création culturelle en Acadie, Daigle reproche le manque de recensions acadiennes : « Je viens de publier mon dernier livre [*La vraie vie*] en coédition entre une maison québécoise et les Éditions d'Acadie. Le livre a été lancé au Québec, il a été très bien reçu [...]. Ici [en Acadie], c'est quand même curieux, pas un mot dans *L'Acadie Nouvelle*. »⁷⁶ C'est donc à partir de la publication de son septième roman que la critique québécoise découvre France Daigle.

Pour ses deux romans suivants, *1953 : chronique d'une naissance annoncée*, publié en 1995, et *Pas pire*, publié en 1998, France Daigle retourne aux Éditions d'Acadie. Il faut dire que *1953* se prête bien à cette maison d'édition puisqu'il traite de l'histoire acadienne alors que l'auteure relate les événements historiques acadiens qui se sont produits pendant l'année de sa naissance : « Parce que le livre était ancré en Acadie, j'ai voulu le publier là-bas. L'éditeur l'a lu et s'est dit fier de le publier. »⁷⁷ Quant à *Pas pire*, il connaît

⁷⁵Francine BORDELEAU, « Littérature acadienne : pour en finir avec Évangéline », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 76, hiver 1994, p. 20.

⁷⁶Marc JOHNSON, Jacques SAVOIE, Herménégilde CHIASSON, France DAIGLE, Renée BLANCHARD et Euclide CHIASSON, « Table ronde sur l'identité et la création culturelle en Acadie », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 27, n° 2, 1994, p. 215. À noter que *L'Acadie Nouvelle*, qui est le seul journal quotidien francophone au Nouveau-Brunswick, n'a aucun intérêt pour les choses de l'art qu'il considère, du moins durant cette période, étrangères à son créneau populaire.

⁷⁷Réginald MARTEL, « Folklore ou pas folklore? », *La Presse*, Montréal, 7 mai 1995, p. B1.

un succès immédiat en Atlantique et lui vaut une avalanche de distinctions : prix France-Acadie et prix Eloizes des artistes francophones du Nouveau-Brunswick en 1998, ainsi que le grand prix Antonine-Maillet-Acadie Vie en 1999, ce qui lui procure une certaine notoriété.

Force est donc de constater que la majorité des romans de France Daigle sont publiés aux Éditions d'Acadie. Dans un article de Guillaume Bourgault-Côté, Daigle explique sa fidélité à l'endroit de cette maison d'édition acadienne : « Dans le passé, j'ai souvent commencé un livre en me disant que j'allais le faire éditer ailleurs [...]. Mais rendue à la fin, je me suis toujours ravisée, par solidarité naturelle. Il y a une forme de loyauté culturelle qui s'établit entre nous, un besoin de s'identifier à ce qu'on est. »⁷⁸ Dans une deuxième entrevue parue dans *La Presse* elle ajoute : « J'ai souvent pensé publier ailleurs [...] mais chaque fois que je terminais mes livres, je me disais : *Ah non! c'est acadien, je suis Acadienne, nous avons nos propres maisons d'édition. Par loyauté pour mes origines.* »⁷⁹ Mais en l'an 2000, les Éditions d'Acadie font faillite en raison de la petitesse d'un marché plus souvent qu'autrement confiné aux frontières du Nouveau-Brunswick. France Daigle, qui jusque-là attendait de voir ce qui allait se passer avec les Éditions d'Acadie, décide alors de tenter à nouveau sa chance dans le marché plus large de la francophonie en soumettant son manuscrit suivant, *Un fin passage*, à des maisons

⁷⁸Guillaume BOURGAULT-CÔTÉ, « Littérature de l'exil », *Le Soleil*, Québec, 29 septembre 2001, p. D10.

⁷⁹Chantal GUY, *op. cit.*, p. B3.

d'édition au Québec. Elle reçoit deux réponses positives et trouve une porte d'entrée dans le champ littéraire québécois chez Boréal (*Ent., F.D.*)⁸⁰.

France Daigle juge donc qu'il est symboliquement plus rentable de publier chez un éditeur québécois. D'ailleurs, il est clair que c'est grâce à une sorte de reconnaissance acquise en Acadie qu'elle peut se faire ouvrir les portes de maisons d'édition québécoise. *Un fin passage* est publié en 2001 par son nouvel éditeur, Pascal Assathiany, directeur général des Éditions du Boréal depuis 1989. Selon Mélanie Saint-Hilaire, ce roman est un des coups de cœur de la rentrée 2001 au Québec et il lui vaut le prix Éloizes en 2002: « En menant France Daigle de son Acadie natale au Québec, *Un fin passage* lui a confirmé qu'elle avait sa place parmi les écrivains. »⁸¹ En 2002 les Éditions du Boréal publie *Petites difficultés d'existence*, son dernier roman à ce jour⁸².

En somme, même si France Daigle a rejoint le champ littéraire québécois, elle ne délaisse pas pour autant le milieu littéraire acadien puisqu'elle vit toujours à Moncton. Or, malgré le fait qu'elle fut très active dans l'Association des écrivains acadiens et

⁸⁰France Daigle ne précise pas dans quelle autre maison d'édition son manuscrit est accepté mais on peut supposer que c'est aux Éditions de l'Hexagone, puisqu'elle y a déjà été publiée.

⁸¹Mélanie SAINT-HILAIRE, *op. cit.*, p. 68.

⁸²Comme la première édition de *Pas pire* est épuisée, les Éditions du Boréal en feront la réédition en 2002. Il faut noter également la traduction en langue anglaise de quatre de ses romans, *La vraie vie* (1993), *1953 : chronique d'une naissance annoncée* (1995), *Pas pire* (1998) et *Un fin passage* (2001), ce qui lui a valu une renommée assez large puisque la traduction de quatre romans permet à la romancière de s'imposer chez les anglophones et à l'étranger (Voir la bibliographie pour les références complètes).

l'Association des artistes acadiens professionnels du Nouveau-Brunswick, les références à l'Acadie sont quasi absentes dans sa première trilogie : ce n'est cependant pas le cas des questions génériques qui demeurent présentes, sous diverses formes, dans l'ensemble de son œuvre.

1.4 Le questionnement générique chez France Daigle

La question de la sexuation vient souvent révéler un relief inattendu de l'œuvre, comme une lumière projetée à ras des mots.

Françoise Collin. *Je partirais d'un mot. Le champ symbolique*, p.27.

Tous les romans de France Daigle semblent trouver un point de départ dans l'interrogation du genre et de la langue, donc de l'écriture. Ainsi, dans un article intitulé « En me rapprochant sans cesse du texte », France Daigle précise qu'elle fut confrontée, dès la rédaction de son premier roman, *Sans jamais parler du vent*, à la difficulté d'écrire au neutre :

C'est aussi à cette étape que se pointa la difficulté d'*écrire au neutre*, c'est-à-dire d'un point de vue qui ne soit pas foncièrement féminin ou masculin. C'est dire que je ne me rendais pas encore compte à quel point la langue elle-même apparente sans cesse la question de l'existence à un état sexué. Aussi, pour échapper à cette emprise du genre sur la langue, il m'a fallu aborder la question sexuelle de tous côtés. Cette perspective est un peu devenue un des aspects centraux du livre, sans qu'il y ait eu, au départ, une intention très ferme de ma part.⁸³

Selon France Théoret, une tendance à l'interpénétration des genres littéraires est le résultat de l'attention portée à la langue : « Et j'ajouterai qu'une extrême attention portée à la langue amène le décroisement des genres, ou que cette extrême attention affecte les genres. C'est donc la place accordée à la langue dans l'écriture qui entraîne le

⁸³France DAIGLE, *op. cit.*, p. 37.

métissage des genres, leur décloisonnement, voire leur dissolution. »⁸⁴ Quant à Derrida,

il écrit :

La question du genre littéraire n'est pas une question formelle : elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin [...], d'un rapport sans rapport entre les deux, d'une identité et d'une différence entre le féminin et le masculin.⁸⁵

Chez France Daigle, le mélange générique est chose courante. Le sujet de l'écriture propose une représentation souvent différente du genre sexuel, ce qui ne manque pas d'influencer l'espace textuel. Ainsi, il ne sera pas question d'ériger une opposition binaire rigide entre les sujets masculins et féminins, mais plutôt de sonder les différentes façons dont le genre sexuel influe sur le genre textuel et sur les sujets qui s'y dessinent.

Dans les pages qui suivent, nous examinerons l'espace, le thème de l'amour, la problématisation de la pratique d'écriture, les mélanges génériques, la fragmentation des textes et l'ambiguïté sexuelle des narrateurs et des personnages dans *Sans jamais parler du vent*. *Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, *Film d'amour et de dépendance*. *Chef-d'œuvre obscur* et *Histoire de la maison qui brûle*. *Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*.

⁸⁴France THÉORET, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, p. 122-123.

⁸⁵Jacques DERRIDA, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, p. 277.

CHAPITRE 2
PREMIÈRE TRILOGIE
OU LA PRÉDOMINANCE DES ESPACES BLANCS

J'aimais construire des histoires et de jouer avec plusieurs éléments et puis de ne pas tout écrire. C'est pourquoi les pages sont à moitié vides. Le défi était de mettre des éléments en place pour la construction de l'histoire. Tous ces éléments devaient ensuite être amenés ensemble.

France Daigle. « France Daigle: chantre de la modernité acadienne », p. 149.

Les trois premiers romans de France Daigle, *Sans jamais parler du vent*. *Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* ; *Film d'amour et de dépendance*. *Chef-d'œuvre obscur* et *Histoire de la maison qui brûle*. *Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, surprennent par leur intitulation. Dans leur article « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », Raoul Boudreau et Anne-Marie Robichaud expliquent leurs compositions :

[l]es trois romans se présentent [...] munis d'un titre composé d'un nombre à peu près égal de mots (cinq pour le premier, six pour les deux autres) lequel est suivi d'un sous-titre qui prétend, dans les trois cas, prolonger (*Histoire de la maison qui brûle* est accompagné du sous-titre *Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*) et / ou expliquer (*Film d'amour et de dépendance* serait un *Chef-d'œuvre obscur*) le titre.⁸⁶

En fait, comme le rapporte Monika Boehringer dans « Une "fiction autobiographique à

⁸⁶Raoul BOUDREAU et Anne-Marie ROBICHAUD, *op. cit.*, p. 145.

plusieurs voix” : 1953 de France Daigle », « [l]’intitulation - le jeu complémentaire ou contrastant entre titre et sous-titre - est un des procédés chers à France Daigle. »⁸⁷ Par ailleurs, chacun des titres des différents livres se retrouve à l’intérieur du texte : « Écrire le livre de la mer sans jamais parler du vent »⁸⁸ ; « Un grand film, un chef-d’œuvre obscur »⁸⁹ et « [l]a genèse de l’histoire de la maison qui brûle. »⁹⁰ Enfin, il est d’autant plus intéressant de constater que chaque titre de roman doublé de son sous-titre comporte le genre littéraire auquel correspond le titre : *Roman de crainte et d’espoir*, *Film d’amour et de dépendance*, *Histoire de la maison qui brûle*.

Tout comme les titres, les blancs typographiques sont saisissants. Raoul Boudreau explique :

[Chacun des trois textes est] réduit à sa portion congrue se détachant d’un immense blanc qui l’envahit de toutes parts et donne l’impression d’un vide, d’un manque. Le sentiment de lire un texte lacunaire et fragmentaire est bien sûr corroboré par l’absence de continuité logique entre les paragraphes isolés dans cette mer blanche et par l’ambiguïté tenace des propos qui y sont consignés. Le lecteur est en quelque sorte condamné à chercher la totalité d’un discours dont il ne reste que des bribes émergeant ici et là à la suite du grand naufrage du récit.

⁸⁷Monika BOEHRINGER, « Une “fiction autobiographique à plusieurs voix” : 1953 de France Daigle », *Revue de l’Université de Moncton*, Moncton, vol. 34, n^{os} 1-2, 2003, p. 108.

⁸⁸France DAIGLE, *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d’espoir que la mort arrive à temps*, p. 103. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées simplement par le sigle SJ suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

⁸⁹France DAIGLE, *Film d’amour et de dépendance. Chef-d’œuvre obscur*, p. 50. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées simplement par le sigle FD suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

⁹⁰France DAIGLE, *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d’un dernier regard sur la maison qui brûle*, p. 97. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées simplement par le sigle HD suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

En fait, l'utilisation du blanc dans [la trilogie] entraîne la transgression d'une prescription générique : la prolifération du blanc incite les lecteurs [...] à recevoir le texte comme de la poésie, c'est-à-dire comme un texte où la part d'indétermination et de symbolisme est la plus grande. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, le blanc n'allège pas le texte mais il l'alourdit d'un mystère et d'un secret qu'il a pour effet de signaler. Il donne d'entrée de jeu au lecteur une tâche active et difficile par opposition à la passivité où le renvoient les récits surdéterminés et complets. Les blancs donnent au lecteur le sentiment d'un texte sous-jacent auquel il tente d'accéder en déchiffrant les indices du texte émergent.⁹¹

Conséquemment, l'écriture de France Daigle brouille la notion de genre littéraire : « La forme dépend de l'espace géographique de la page entraînant inévitablement une incidence sur le texte, inspirant la poésie, la méditation et rythmant la lecture. »⁹² Il est donc clair que la première trilogie ne se plie pas à la loi du genre puisque ces textes présentent d'importants écarts par rapport aux conventions canoniques. En fait, France Daigle fuit tout genre littéraire défini.

En plus de s'attarder sur la notion de genre littéraire dans l'œuvre daiglienne, ce chapitre abordera la question du genre sexuel des personnages et des narrateurs. France Daigle introduit dans sa narration un désordre amoureux alors que, « l'identité sexuelle n'étant pas aussi claire que la société voudrait bien le faire croire, elle déconstruit les mythes traditionnels et se crée à l'aide de ses béquille [sic] une langue labyrinthique,

⁹¹Raoul BOUDREAU, « Le silence et la parole chez France Daigle », dans Raoul BOUDREAU, Anne Marie ROBICHAUD, Zénon CHIASSON et Pierre M. GÉRIN (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, p. 72-73.

⁹²Claire ALLARD, « La vraie vie de France Daigle : l'écriture », *Atlantic Books Today*, Halifax, n° 6, été 1994, p. 3.

deltaïque qui lui laissent la possibilité de faire circuler librement tous les discours, s'oppose à tout appareillage conceptuel. »⁹³ C'est par le recours notamment à la figure de l'androgynisme qu'elle tente de dépasser ou de remettre en question la différenciation sexuelle.

Les thèmes seront également étudiés. Ils sont sensiblement les mêmes dans les trois romans : amour, tendresse, mort, mer, univers de l'écrivain, rapport aux mots et à l'écriture. D'ailleurs, si la première trilogie de France Daigle retient plus particulièrement l'attention, c'est parce qu'elle invite, de l'aveu de l'auteure elle-même, à un questionnement sur la pratique d'écriture : « Un autre aspect commun à ces trois livres réside dans le fait que chacun d'entre eux entraîne une réflexion sur le processus de création. »⁹⁴ France Daigle intervient sur son œuvre, en commentant la genèse et la réception. Et dans toute la trilogie, l'autoreprésentation de la figure de l'écrivain trouve à s'exercer par le biais de métaphores scripturales, dont notamment le symbolisme de la maison, présent dans *Sans jamais parler du vent*.

⁹³Danielle DUMONTET, « Le parcours autofictionnel de France Daigle entre opposition et résistance », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 24. Jahrgang, Nr. 1, Band 44, 2004, p. 98.

⁹⁴France DAIGLE, « En me rapprochant sans cesse du texte », p. 43.

2.1 *Sans jamais parler du vent*. L'espace indéterminé

Sans jamais parler du vent se compose de 135 textes de longueur variable disposés en bas de page, laissant un large blanc au-dessus de celles-ci. Les protagonistes n'ont pas de caractéristiques qui les distinguent en tant qu'individu. Sans sexe et sans nom propre, ils sont réduits à leur essence. De plus, le texte ne contient pas de lieux géographiques nommés. Comme l'histoire se déroule sur le bord de la mer et que l'auteure vit sur la côte acadienne, il est à même de supposer que c'est cette mer dont il est question « mais cette limitation n'est pas fondatrice d'une lecture géographique. »⁹⁵ D'ailleurs, outre cette référence à la mer, le texte fait complètement abstraction de l'Acadie.

Le roman est une fiction éclatée ; il faut reconstituer l'histoire à partir de morceaux éparpillés au gré des pages en effectuant de nombreux va-et-vient. En fait, deux histoires se côtoient : celle qui se passe dans la maison du bord de mer, et celle d'un membre de la famille voyageant sur un bateau. Ainsi, ce personnage endosse le point de vue de quelqu'un en mer tandis que les autres sont à la maison à l'attendre. Or, le texte « ne comporte que des phrases elliptiques, nominatives ou infinitives qui ont pour effet de déréaliser toutes les bribes d'événements évoqués. Il évite soigneusement tout participe

⁹⁵René PLANTIER, « *Sans jamais parler du vent* : l'ubiquité vitale », *op. cit.*, p. 102.

passé ou tout accord qui pourrait révéler le sexe du narrateur ou de la narratrice. »⁹⁶

L'auteure revendique plutôt l'ambiguïté il / elle⁹⁷ : « Ceux celles qui mangent tout, que l'esprit soit ailleurs. Qu'ils qu'elles parlent peu, que cela ne soit pas leur affaire » (SJ, 38); « Se défaire de ce qui s'était mêlé de nos fils, de nos filles. Tous ceux celles que nous étions et qui nous exploitaient » (SJ, 48) et « les fils les filles de ses pensées » (SJ, 66). Ainsi, comme le constate René Plantier dans « *Sans jamais parler du vent* : l'ubiquité vitale », « [l]'énonciation ne met pas en jeu une personne définie. »⁹⁸ D'ailleurs, douze textes seulement offrent une première personne du singulier. Les autres sont ponctués « de "on", de "vous" et de "nous", sans parler de "elle", la mystérieuse "elle". »⁹⁹

Ainsi s'envole l'idée de qualifier ce *Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* de journal intime ou de le classer sous un genre littéraire spécifique¹⁰⁰. En fait, la grande majorité des critiques s'entend pour qualifier *Sans jamais parler du vent* d'œuvre poétique. Par exemple, Anne-Marie Alonzo soutient que c'est « [u]n roman qui n'en est pas un (dans le sens traditionnel du terme). Mais de la poésie sise en bas de pages et

⁹⁶Raoul BOUDREAU, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », p. 34.

⁹⁷René PLANTIER, « Présence-absence du corps dans la trilogie de France Daigle », *op. cit.*, p. 121.

⁹⁸René PLANTIER, « *Sans jamais parler du vent* : l'ubiquité vitale », *op. cit.*, p. 102.

⁹⁹*Ibid.*, p. 107.

¹⁰⁰*Ibid.*

qui agit avec la mer dans une sorte de remous / ressac. »¹⁰¹ De son côté, Bernadette Landry s'interroge : « S'agit-il d'un roman ou de poésie? Peu importe. La réponse se situe probablement quelque part à mi-chemin entre les deux, les deux genres littéraires s'y retrouvent. »¹⁰² Enfin Danielle Thaler n'hésite pas à le qualifier de « roman-poème. »¹⁰³

Dès les premières pages du roman, il est impossible de déceler le sexe du narrateur qui est tantôt masculin, par l'accord des verbes : « Être parti un matin de décembre. Une casquette, un foulard. Cracher » (SJ, 10), tantôt féminin, par le sens même de certaines phrases : « Les enfants parfois comme si c'était moi qui les avais portés (vendus) » (SJ, 16). Et la représentation de l'amour est constante dans le texte. En fait, elle se révèle être l'un des principaux thèmes du roman : « Dans ces coins où dormir malgré tout, la revoir en plus grand et en plus clair que jamais dans ses rêves » (SJ, 53). Or, cette représentation de l'amour n'est pas limitée au couple homme-femme, ce qui complexifie davantage le texte¹⁰⁴ :

Puis ces femmes qui vous regardent. À travers la fumée des gares et des trains ces femmes comme si je les avais moi-mêmes portées (vendues). (SJ, 18)

¹⁰¹Anne-Marie ALONZO, « D'Acadie : *Sans jamais parler du vent* », *La Vie en rose*, Montréal, n°19, septembre 1984, p. 56.

¹⁰²Bernadette LANDRY, « *Sans jamais parler du vent, une bouleversante réalité* », *Campus*, Université de Moncton, 14^e année, décembre 1983, p. 4.

¹⁰³Danielle THALER, « *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* », *Resources for Feminist Research / Documentation sur la recherche féministe*, Université d'Ottawa, vol. 14, n° 2, juillet 1985, p. 8.

¹⁰⁴René PLANTIER, « Présence-absence du corps dans la trilogie de France Daigle », *op. cit.*, p. 124.

Et dans ces cafés lorsqu'une femme me regarde, le danger alors d'être un homme. Pour la femme surtout, le danger d'être un homme. (SJ, 27)

Dans les cafés alors ces femmes qui vous ressemblent vous reconnaissent vous regardent. Un visage, partout le retrouver. (SJ, 44)

L'identité du narrateur est résolue par le texte de la page 65 : « Parfois quand ce sont les hommes qui me regardent comme s'ils pouvaient voir la femme en moi. » (SJ, 65) Ainsi, le *je* féminin se projette dans un double du sexe opposé, opposition pouvant mener à une réconciliation des deux « moitiés », perçues comme complémentaires plutôt que contraires, solution qui rappelle le mythe de l'androgynie : « Le "comme si" nuance avec une connotation dubitative le propos. En assurant sa partie masculine, la femme échappe au statut que la société lui impose. Il devient alors clair qu'une affirmation plus ou moins cachée parcourt les pages. »¹⁰⁵ En voici un exemple :

En moi l'homme donc et pourtant ce principe féminin. La difficulté alors. Bousculer ainsi tout de suite et facilement comme on penserait un obstacle. Sortir d'un café parce que notre présence ne fait qu'irriter les voyageurs. L'expérience vive alors, extrême. Incomparable. Une nuit comme ça tomber (vendre) dans ses bras et se toucher comme si entre femmes la chose normale. Comme si bientôt avoir assez de route pour être cet homme, activiste et magnifique. (SJ, 79)

Selon René Plantier : « L'amour construit une douceur, alors que l'homme est un prédateur, un élément de violence. Aussi faut-il révéler "l'homme doux" (p. 100) et c'est celui qui a en lui le principe féminin, l'androgynie étant la représentation parfaite de l'amour.»¹⁰⁶ Conséquemment, il y a abolition des différences entre les sexes par

¹⁰⁵René PLANTIER, *op. cit.*, p. 125.

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 126.

l'androgynie : « Au début, des filles des garçons puis cela qui se perd un peu. Petit à petit quand tout cela se met à se ressembler. » (SJ, 131)

L'ascèse qui s'expérimente dans ce livre semble liée à une construction intime, même si les marques linguistiques en sont très discrètes¹⁰⁷. En fait, après une relecture, il apparaît que si la narratrice raconte une histoire, c'est celle du texte qui s'écrit sous les yeux du lecteur. C'est d'ailleurs ce qu'affirme France Daigle dans une réflexion portant sur la rédaction de son premier ouvrage :

Un autre aspect commun à ces trois livres réside dans le fait que chacun d'entre eux entraîne une réflexion sur son propre processus de création. En plus de contribuer à une sorte de démythification de l'écriture, les nombreuses références au processus de création donnent l'impression d'assister au travail d'élaboration de l'œuvre.¹⁰⁸

Conséquemment, l'auteure intervient dans son roman. En voici quelques exemples :

Ceux qui viennent quand on les appelle, ceux celles qui au début tenaient à vrai dire ce roman. Au début, ceux celles puis aujourd'hui ce qui veut exister partout. Comme s'il y avait vraiment une histoire et qu'il fallait à tout prix la raconter. (SJ, 24)

Cela qui agit sur nous comme pouvoir, le verbe, et de son nom pouvoir, le substantif. Le complément comme quelque part la force des choses, les formes qu'elle prend. Un roman que j'écrirais et qui serait un chef-d'œuvre. (SJ, 29)

Le roman comme structure contre laquelle appuyer ses voyages, le cadre d'une porte. Les frontières alors, puis le devoir de rester en place. Les mots les assaillir, les arrêter. Décisivement. Incisivement. Comme l'amour incisif. (SJ, 76)

¹⁰⁷René PLANTIER, « *Sans jamais parler du vent : l'ubiquité vitale* », *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁸France DAIGLE, *op. cit.*, p. 43.

L'impression que tout commence, que tout a commencé dans le plus grand désordre. Ces autres personnages qui se devaient d'arriver d'une page à l'autre. Celle que j'aimerai et qui me détruira, sa place dans le roman, véridique et actuelle. Incontestée. (SJ, 132)

France Daigle va même jusqu'à employer l'infinitif « vendre », entre parenthèses, pour témoigner de l'opération mentale qui survient lorsqu'il s'agit d'établir si les verbes en *-er* doivent être écrits à l'infinitif ou au participe passé : « Parfois lorsqu'en moi cela avait besoin de bouger (de vendre). » (SJ, 19) Ce procédé révèle également une intention du processus d'écriture puisque le réflexe y est intimement lié, d'autant plus qu'il « est montré sur la page. »¹⁰⁹ Cette opération vient corroborer, comme le stipule Margaret Cook, que « [l]'expérience de France Daigle se veut [...] non seulement une expérience de soi et du réel, mais également une expérience de l'écriture et de la création. »¹¹⁰

La critique a beaucoup insisté sur le thème de la maison qui sert d'illustration de l'acte d'écriture : « [elle est] l'image principale et la plus fréquente dans l'œuvre de France Daigle. Elle est abri, protection et structure solide, mais elle représente également l'écriture et l'œuvre comme telle. »¹¹¹ Comme Cook, Raoul Boudreau soutient que « [c]ertes la “maison”, la “mer”, le “volet” renvoient dans le roman aux objets qu'on désigne

¹⁰⁹Margaret COOK, « France Daigle: dualité et opposition », *LittéRéalité*, Toronto, vol. 5, n° 2, 1993-1994, p. 43. Non seulement il est montré sur la page mais France Daigle va même jusqu'à l'énoncer clairement dans le texte de la page 114 : « La terminaison des verbes en *-er* à l'aide du verbe vendre » (SJ, 114).

¹¹⁰Margaret COOK, *op. cit.*

¹¹¹*Ibid.*, p. 42.

habituellement par ces mots, mais ces éléments du récit prennent aussi une signification par rapport au projet d'écriture lui-même : la maison comme roman. »¹¹² La maison où les personnages attendent le retour de celui parti en mer serait donc une métaphore du processus d'écriture. Voici quelques exemples relevés où le mot *écriture* est ajouté, entre crochets, afin de bien voir qu'il peut aisément remplacer celui de *maison* :

Prendre son temps. Une ponctuation lente, espacée. La maison [l'écriture] qui se construit, essayer parfois de l'habiter. Comme si ce n'était pas surtout elle qui nous habitait. (SJ, 21)

La vérité au sujet de la maison [l'écriture], cette idée de hauteur et de grandeur que nous en avons. Des pièces des cloisons un grenier. Une cuisine, sa grande table de bois, des fenêtres. Des bateaux qui ne passent jamais. (SJ, 32)

La maison [l'écriture], celle que nous sommes en train de bâtir, celle qui nous devient. Les murs, entre eux des conversations. Parfois même très tard dans la nuit. Sous-estimer son œuvre. Laisser arriver une lettre, lui faire entièrement confiance. (SJ, 55)

Un seuil de porte comme une espèce de certitude et tout ce qu'il ne nous appartient pas de toucher du doigt. Se référer à l'innommable, l'innombrable. Le creux d'une langue comme le creux d'une vague, parler à force de soulèvements. Se taire, parler sélectivement. Tout le temps dont dépendent sa langue et son langage. En peu de mots le pays d'où venir. Et finalement la maison [l'écriture] y arriver, y parvenir. (SJ, 63)

La maison [l'écriture], son moment dans l'histoire. L'histoire, ceux celles qui parviendront à l'écrire. (SJ, 101)

Le travail, tout le travail qu'on ne s'imagine pas. De plus en plus de choses à dire. L'eau que l'on jette partout, l'espace qu'elle prend. La maison [l'écriture], la bâtir pour vivre. Voir tous les jours le travail qui se fait. Les maisons [l'écriture] qui très souvent se laissent aller, d'elles-mêmes se détériorent. Les domestiques, comme une qualité que l'on acquiert avec le temps. Les choses, celles qui ne nous échappent pas. Les domestiques ou l'art des suites et du rangement. (SJ, 115)

Dans le dernier extrait se trouvent les domestiques qui, comme la maison qui est symbole

¹¹²Raoul BOUDREAU, « *Sans jamais parler du vent ou la parole retenue* », *Le Papier*, Université de Moncton, vol. 1, n° 1, mars 1984, p. 14.

de l'écriture, seraient ici les symboles de la grammaire :

Les domestiques [la grammaire] alors, ceux celles qui viennent, restent à dormir avec nous. Ce qu'ils qu'elles racontent alors. La grande pièce, en reparler souvent. Les domestiques [la grammaire], ceux celles qui s'en souviennent. (SJ, 77)

Le mythe, s'y conformer. Cette chose belle dont on voudrait faire partie. Et bien sûr ce livre si clair maintenant qu'on pourrait l'écrire par cœur. Ses points de vue, les revoir tous un à un. La vérité comme travail qu'on ne s'imagine pas. Les domestiques [la grammaire], leurs exigences. Les domestiques [la grammaire], ce qu'ils qu'elles demandent. La liberté comme outrage à la parole puis la parole comme outrage à la liberté. Voyager longtemps. (SJ, 88)

La grammaire lorsqu'elle tombe, la remettre à sa place. La grammaire, la place qui lui revient, ou alors ce qu'on laisse aux domestiques le soin de ranger. Les domestiques comme grammaire de la maisonnée. (SJ, 89)

Les domestiques [la grammaire], ceux celles qui ne changent pas, ne changent jamais. (SJ, 103)

Les domestiques [la grammaire], quand ils elles se mettent à monter en nous, à prendre place parmi les choses. (SJ, 107)

La mise en scène de la pratique d'écriture, le motif de la maison, le thème de l'amour et l'ambiguïté concernant l'identité sexuelle du narrateur et des personnages se retrouvent également dans le deuxième volet de la trilogie.

2.2 *Film d'amour et de dépendance*. Chevauchements génériques

Le texte de *Film d'amour et de dépendance* rassemble des petits poèmes en prose ne dépassant jamais dix petites lignes brèves au coin d'une page. Les pages de gauche

décrivent l'action, l'histoire, et les pages de droite, les dialogues où, selon les dires de l'auteure elle-même, il n'est jamais possible de savoir qui parle¹¹³. En fait, les dialogues des deux personnages ne sont pas très logiques, ce qui rend l'histoire complexe. « Insolite et déroutant, ce roman [...] a pour thème un grand amour »¹¹⁴ : un amour possessif, d'une dépendance profonde de l'un vis-à-vis de l'autre : « Je te voulais et d'ailleurs tu m'appartenais » (FD, 14) ; « -Aïe! mon oreille. Mais qu'est-ce que tu fais? -Tu m'appartiens non? J'examine mon bien. (Rires) » (FD, 15) et « Nous possédions enfin l'amour et nous avons commencé à retaper l'appartement. Il y aurait d'abord ces choses à toi puis ces choses à moi, jusqu'à ce que tout cela se fonde en un» (FD, 40). D'ailleurs, le titre même du roman reflète bien le thème *d'amour et de dépendance*.

L'histoire ne livre rien d'explicite, « seulement un rapport entre les choses et quelques regards. » (FD, 112) Les mouvements s'entrecoupent alors que l'auteure fait alterner systématiquement le récit du scénario, proses descriptives de l'événement de ce tournage ou pages d'un journal écrit au *je*, et le dialogue. En effet, la page de gauche contient le texte descriptif et parle d'une trame d'amour qui se crée et cherche à se développer comme un film qu'il s'agirait de tourner. Au terme du roman, le lecteur a l'impression que les textes des pages de gauche deviennent progressivement ceux de la réalité ; le film et la vie deviennent dépendants, et les pages opposées semblent perdre un peu de leur présence. Conséquemment, l'ouvrage est fragmenté, relié par la

¹¹³Doris LEBLANC et Anne BROWN, *op cit.*, p. 148.

¹¹⁴Lise OUELLET, *op. cit.*

thématique mais différent dans le contenu et la forme.

Comme le constate Jeanette Gaudet dans son article « La métaphore du cinéma dans *Film d'amour et de dépendance : Chef-d'œuvre obscure* de France Daigle », cette séparation graphique du dialogue et des indications cinématographiques offre la possibilité d'une lecture triple de l'œuvre :

en plus d'une lecture traditionnelle, nous pouvons lire la prose indépendamment du dialogue et vice-versa. La disposition de deux textes parallèles à l'intérieur d'une œuvre risque de produire une œuvre fracturée, car un discours peut être privilégié aux dépens de l'autre. Ce risque est d'autant plus grand que le style dépouillé et parataxique de Daigle réduit l'expression poétique au minimum.¹¹⁵

Ce fait entraîne un métissage des genres. Ainsi, ce qui frappe immédiatement à la lecture du deuxième roman de la première trilogie c'est la disposition des textes, disposition qui met en évidence la nature essentiellement cinématographique de l'œuvre.

Dans son article « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance* », Alain Masson prétend que l'histoire est doublement complexe du fait que le scénario du texte présente un autre film qu'il s'agirait de tourner : « le film supposé par France Daigle a pour objet l'attente d'un autre film, imaginaire à la puissance supérieure, puisque la valeur de ses

¹¹⁵ Jeannette GAUDET, *op. cit.*, p. 155.

dialogues et la signification de ses figures sont discutées dans le scénario du premier. »¹¹⁶

Conséquemment, le scénario du texte fournit des indications quant aux préparatifs nécessaires à la réalisation d'un autre film : le choix de musique, la troupe de danseurs, Jules le coiffeur et les ouvriers qui construisent des cabanes ou agrandissent une maison faisant partie du décor : « Attendre que l'hiver nous l'apporte ce film que nous ferons l'été prochain » (FD, 16) et plus loin : « Le film serait tourné par un après-midi de juin avant que la chaleur ne prenne, ou par une journée miraculeuse de septembre. » (FD, 54) Mais la caméra demeure immobile et l'objectif prend possession d'un orchestre et d'un petit garçon à la recherche de palourdes. Autour d'eux se dessinent la mer, le sable et une maison.

Jeannette Gaudet affirme que : « Bien que le lieu du film [en préparation] ne soit pas précisé de manière définitive au début, il est possible toutefois de situer l'action dans un paysage maritime »¹¹⁷ : « Cela se passerait donc à St-Édouard de Kent au Nouveau-Brunswick. » (FD, 46) De plus, quatre autres extraits réfèrent aux provinces maritimes : « Les Acadiens sont encore très religieux » (FD, 39) ; « L'école Dansencorps exécuterait la chorégraphie » (FD, 52)¹¹⁸ ; « Les citrons ne poussent pas sur les côtes salées du Nouveau-Brunswick » (FD, 114) et « -Un orchestre entier qu'on va faire venir d'Halifax, ça

¹¹⁶Alain MASSON, « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance* », dans *Lectures acadiennes: articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1994, p. 139.

¹¹⁷Jeannette GAUDET, *op. cit.*, p. 155.

¹¹⁸DansEncorps est une école de danse de Moncton.

ne va pas non? » (*FD*, 115) Mais outre ces quelques constatations, il n'y a rien qui donne au paysage un aspect spécifiquement régional et ce sont davantage quelques sous-entendus qui réfèrent à l'Acadie¹¹⁹.

L'hésitation sur le plan du genre sexuel est toujours présente alors que France Daigle emploie le féminin et le masculin, faisant ressortir l'androgynie, à la fois dans le scénario : « Ta voix d'homme ou de femme, parlant seule, par elle-même » (*FD*, 8) ; « Ceux celles qui livrent les films aux salles de cinéma » (*FD*, 9), et dans les dialogues entre les deux voix : « -J'étais pourtant très fort. -Très forte. » (*FD*, 25) Il est également question d'ambisexualité et d'androgynie : « Des corps ambisexuels exécuteraient la danse » (*FD*, 46) ; « Des têtes androgynes afin de se trouver plus près les uns des autres » (*FD*, 54). En fait, l'altérité du personnage principal est fortement marquée par la problématique de la différence sexuelle et sexuée.

Si la question identitaire traverse le texte entier, c'est toutefois l'énonciation qui en actualise l'enjeu de la façon la plus déterminante. En inscrivant un sujet masculin ou féminin dans le discours, en l'entérinant par le système grammatical des accords, le processus énonciatif met au grand jour l'essence même de la question de la sexuation.

¹¹⁹À la page 66, l'auteure semble même faire allusion à la situation des Acadiens : « Ici les gens sont renfermés, repliés sur eux-mêmes. Ils vivent dans des sortes de terreaux, subissent la pensée comme un mal à endurer. Ils voudraient se reposer en regardant la mer mais elle est trop grande pour eux. Ils mangent des palourdes qu'ils pêchent eux-mêmes en silence. Les charpentiers leur ressemblent mais ils ne sont pas tout à fait de la même famille. Ils leur bâtissent des abris convenables puis s'en vont. Passent parfois les voir le dimanche. » (*FD*, 66)

La principale différence entre les deux premiers romans de ce triptyque est « l'apparition d'un dialogue linguistiquement marqué entre deux interlocuteurs. Ce simple fait a le mérite apparent de clarifier la situation et de [...] ramener à une situation de couple plus explicite que celle que nous avons tenté de préciser dans *Sans jamais parler du vent*. »¹²⁰ Mais encore une fois, l'auteure ne précise pas le nom de chaque personnage concerné¹²¹. France Daigle introduit ainsi l'ambiguïté relative à l'identité sexuelle des partenaires. Jeannette Gaudet s'interroge : « Est-ce une femme ou un homme à qui le locuteur / la locutrice adresse la parole? »¹²² L'auteure confond les deux sexes, peut-être dans le but de voir disparaître la différence entre ceux-ci. « Cette ambivalence est réitérée tout au long du texte dans un effort conscient de mettre en cause les conventions de l'écriture. »¹²³

Le roman s'ouvre sur ces mots : « Tu savais toujours quoi dire pour me rendre heureuse à moi-même. Ta voix d'homme ou de femme, parlant seule, par elle-même » (*FD*, 8) et cette phrase est reprise dans le dialogue de la page de droite. D'emblée, le sexe du narrateur, ou plutôt de la narratrice, est confirmé. Mais l'incertitude quant au sexe de l'autre personnage persiste, notamment par la phrase : « Ta voix d'homme ou de femme, parlant seule, par elle-même. » (*FD*, 8) C'est après une relecture, des pages de

¹²⁰René PLANTIER, « Présence-absence du corps dans la trilogie de France Daigle », *op. cit.*, p. 128.

¹²¹À l'exception bien évidemment du coiffeur, prénommé Jules.

¹²²Jeannette GAUDET, *op. cit.*, p. 158.

¹²³*Ibid.*

gauche uniquement, que le sexe de l'amant de la narratrice se révèle au lecteur : « Au téléphone tu me rapportais tout. Tu me disais que tu étais allée ici et là mais moi je ne te voyais nulle part » (FD, 84) et « La mer t'avait déposée sur le sable et tu gisais là, désordonnée et belle. Tu n'avais que faire de tes si longues jambes, nulle part où aller. Tu dansais. » (FD, 106) De notre point de vue, il apparaît clairement, contrairement aux nombreux commentaires critiques à prétendre qu'il s'agit d'un couple hétérosexuel, que l'auteure met en scène un couple lesbien¹²⁴.

Mais le roman est plus qu'une histoire d'amour entre deux femmes. Dans son article « Le silence et la parole chez France Daigle », Raoul Boudreau constate que « cette idée [l'usure des mots] revient avec insistance à l'enseigne des matériaux usagés qui servent à construire la maison, métaphore du livre. »¹²⁵ Effectivement, le symbolisme de la maison rappelle dans ce deuxième roman par l'acharnement des amantes à construire des maisons :

La maison [l'écriture]. En la voyant on comprenait tout de suite comment elle avait été construite. Des restants de planche et de contre-plaqué accumulés au fil des années. (FD, 28)

Le teint basané des charpentiers, les cigarettes qu'ils roulent à la main et qu'ils fument tout en travaillant, en choisissant leur bois. Ce qu'ils parlent peu ou avec

¹²⁴C'est le cas de Suzy Turcotte dans son compte rendu : « Des voix s'appellent, se répondent, une voix d'homme, de femme. » Suzy TURCOTTE, « *Film d'amour et de dépendance* », *Nuit blanche*, Québec, n° 17, février-mars 1985, p. 5. Quant à Lise Ouellet, elle affirme que « [l]e "je" féminin et le "je" masculin se succèdent. » Lise OUELLET, *op. cit.* Enfin, Stéphane Lépine écrit : « Avec *Film d'amour et de dépendance*, un dialogue s'amorce entre des genres (prose / poésie), des formes narratives, des styles d'écriture, des thèmes, [...] entre l'homme et la femme. » Stéphane LÉPINE, *op. cit.*, p. 20. (Voir l'introduction, p. 10.)

¹²⁵Raoul BOUDREAU, « Le silence et la parole chez France Daigle », p. 78.

assurance qu'un jour la tâche sera terminée. Parfois la scie, parfois le marteau. L'amour qui s'y cogne. Un grand film, un chef-d'œuvre obscur. (FD, 50)

Ne plus savoir s'il s'agit de tourner un film ou de bâtir des maisons, peut-être même des églises. Des imperméables verts trop grands, des casquettes et des cheveux. La difficulté de comprendre le temps de ce film, ce qui devait arriver avant ou après, tôt ou tard. La sorte de géométrie qui prévaut. Du rapiécage, du papier goudronné. Une réalité qui a déjà servi. Des maisons un peu n'importe comment mais solides quand même, immuables. Peut-être même qu'il faudrait creuser. Quelqu'un creuserait. (FD, 56)

Ces exemples montrent que la construction de la maison est bel et bien une métaphore des étapes du processus d'écriture. Et tout comme dans le roman précédent, France Daigle s'immerse dans son roman alors qu'elle y exprime la difficulté de la tâche qu'elle s'est imposée :

On ne saurait jamais énumérer tout ce dont il est question ici. Facteurs culturels divers. Notion existentielles. (FD, 36)

La difficulté de fixer la mer comme parfois la difficulté de fixer la vie. (FD, 38)

La difficulté de parler de choses concrètes, de corps nus, d'un certain état de non-agitation. (FD, 48)

Il devenait de plus en plus clair alors que la distribution du dialogue n'avait aucune importance. Le texte même devenait de plus en plus inimaginable car la dépendance était totale. Forcément ce biais des images. (FD, 60)

Cette métaphore de la maison comme symbole du processus d'écriture semble disparaître dans *Histoire de la maison qui brûle*¹²⁶. Mais la problématisation de la pratique d'écriture et l'ambiguïté relative aux personnages persistent.

¹²⁶Raoul Boudreau et Anne-Marie Robichaud expliquent : « dans le dernier roman de la trilogie, l'incendie de la maison reflète l'auto-consumation du texte qui piétine, se disperse, tourne en rond, se déconstruit plus qu'il ne se construit. » Raoul BOUDREAU et Anne-Marie ROBICHAUD, *op. cit.*, p. 151.

2.3 *Histoire de la maison qui brûle*. Sexuation des personnages

Dans *Histoire de la maison qui brûle* les pages de gauche semblent observer ce qui se passe sur les pages de droite. Le *je* est marqué grammaticalement comme masculin [« Je portais un manteau de laine neuf couleur taupe et j'étais frais rasé » (*HD*, 16)], sans nom, qui regarde une femme innommée assise par terre : « De sorte que lorsque je l'aperçus assise à même le béton de cette petite place non loin de la rue Union, elle ne bougeait pas, n'avait toujours pas bougé. » (*HD*, 20) Cette femme est immobile suite à l'incendie de sa maison qui eut lieu « par une nuit tout à fait calme et étoilée. » (*HD*, 88) France Daigle explique dans son analyse d'autoréflexion : « Ici les deux personnages du livre se tiennent l'un en face de l'autre, chacun sur une page, de chaque côté d'une rue, de chaque côté du monde. »¹²⁷ Le narrateur occupe les pages de gauche et la protagoniste celles de droite.

Comme dans les deux premiers romans, « il n'est pas facile de reconstituer cette histoire aux éléments disparates, ni d'en dégager la véritable portée. »¹²⁸ Elle se déroule à Montréal et met en scène peu d'actions. Selon France Daigle, le roman est plutôt une espèce de comparaison ou de métaphore de la littérature ainsi que de la situation de la

¹²⁷France DAIGLE, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁸Hélène DORION, « *Histoire de la maison qui brûle* », *La Vie en rose*, Montréal, n° 40, novembre 1986, p. 62.

femme¹²⁹ : « Ce que cette sculpture voulait représenter. De préférence, une situation très spécifique et très universelle à la fois. Forcément, elle représentait aussi une certaine condition de l'art en même temps qu'une certaine condition de la femme. Soit quelque chose devant quoi, un jour ou l'autre, on est plus ou moins obligé de s'arrêter. Om. » (*HD*, 105) Et comme les deux premiers romans, *Histoire de la maison qui brûle* présente une suite de textes en prose qui oscillent entre le récit et la poésie. L'auteure revient également sur l'emploi du féminin et du masculin : « Le cliquetis des pièces que certains certaines laissent tomber par terre devant elle, comme s'il s'agissait d'une quelconque sorte de fatigue sociale. Om. » (*HD*, 45)

Étant donné que le personnage féminin du roman est assis et ne bouge pas, l'auteure lui fait dire *om* comme si elle était en méditation. Ainsi, le texte très court est placé en haut ou en bas de la page séparé par un *om* très original qui donne une saveur à la réflexion de la prose poétique. D'ailleurs, dans son étude détaillée sur la représentation du corps dans la première trilogie de Daigle, René Plantier développe une interprétation de la méditation qui mérite d'être citée en entier :

La répétition de « Om », mantra, c'est-à-dire instrument de pensée, par l'expression sonore nous conduit au tantrisme, avec ses pratiques corporelles et mentales. Nous avons donc lu attentivement l'article d'André Padoux (*Encyclopædia Universalis*, tome 22, p. 35-40). Le tantrisme se caractérise par une conception de la divinité transcendant toute dualité, mais ayant deux aspects inséparables, masculin et féminin dont l'union marque le point de départ du cosmos, « comme celui de son retour à l'origine » (p. 37). Nous pouvons alors penser que la posture de la femme « au fond de moi » est liée à l'énergie cosmique

¹²⁹Doris LEBLANC et Anne BROWN, *op. cit.*, p. 148.

ou « kundalini » (p. 38), représentée sous la forme d'un serpent femelle qui s'élève de la base de la colonne vertébrale « jusqu'au sommet de la tête pour s'unir au principe divin masculin » (p. 38).¹³⁰

Cette invocation tibétaine souligne donc « la symbiose parfaite du masculin et du féminin »¹³¹, symbiose qui se transpose chez les deux personnages du roman :

Entre elle et moi il n'y a que le temps qui passe. (HD, 13)

Du coup elle s'installa en moi comme une sorte de passivité dirigée et je notai sur le dos d'une enveloppe à fenêtre que c'était la seule façon d'arriver encore à écrire un peu. (HD, 22)

Il était difficile de lire l'expression sur le visage de la femme à ce moment-là. C'était une expression qui nous est méconnue, une expression de neutralité qui se rapproche justement du om. (HD, 100)

Ainsi, « petit à petit, il n'y eut plus aucun moyen de distinguer l'homme de la femme, l'observant de l'observée, et, encore une fois, il n'y eut plus aucun moyen de savoir comment cela allait finir. Om. » (HD, 77) Plantier ajoute : « De la même manière, le passage de l'immobilité de la femme à la pétrification sculpturale révèle le pouvoir de la parole comme seul désir et comme seul sujet de la médiation. »¹³²

Les protagonistes sont donc figés, ce qui rend tout récit impossible. Quant au narrateur, il est arrêté sur le coin d'une rue à Montréal, par la vision de cette femme assise

¹³⁰René PLANTIER, *op. cit.*, p. 131-132. À noter que Plantier est l'un des nombreux critiques à classer la première trilogie sous le genre poétique, quoiqu'il conclue que « si le pays des mots se situe dans les frontières de la métamorphose, l'œuvre de France Daigle en invente un autre dans l'ambiguïté des formes-sens, dans l'ubiquité, dans le refus ironique ou pervers de la notion de genre, y compris le genre poétique. » *Ibid.*, p. 155.

¹³¹Josette DÉLÉAS-MATTHEWS, *op. cit.*, p. 124.

¹³²René PLANTIER, *op. cit.*, p. 133.

sur le trottoir d'en face, alors qu'il est censé aller poster des vivres au personnage de Émile Lauvrière : « Je me dirigeais tranquillement vers la maison de la poste où prendre les trois formulaires à remplir pour envoyer des colis outre-Atlantique. Je préparais une boîte de vivres pour Émile Lauvrière qui vivait pauvrement à Paris. » (HD, 18) Or, le personnage de Lauvrière réfère au véritable Émile Lauvrière, historien français et auteur de *La tragédie d'un peuple*, ouvrage évoquant la Déportation des Acadiens de 1755¹³³. D'ailleurs le titre de ce livre se retrouve en page 19 du roman et plus loin l'auteure en cite un extrait : « Cette page du manuscrit acadien selon laquelle *les martyrs emportèrent comme suprême vision de la patrie les sanglantes lueurs d'un incendie qui dévorait granges, maisons, églises.* Om.» (HD, 49) En fait, *Histoire de la maison qui brûle* est le seul des trois romans à évoquer brièvement le Grand Dérangement¹³⁴.

Combiner l'allusion de la Déportation de 1755 à l'immobilité du personnage féminin suite à l'incendie de sa maison rend possible une comparaison de la souffrance de cette femme à celle des Acadiennes lors de l'arrivée du général Robert Monckton et de son armée venus brûler les maisons et les établissements acadiens. D'ailleurs, la maison en flammes de la femme se situe en Acadie, plus précisément « en campagne ou à Dieppe, sur la petite rue Doucet. » (HD, 88) Cette précision a pour effet de rapprocher le

¹³³Émile LAUVRIÈRE, *La tragédie d'un peuple : histoire du peuple acadien de ses origines à nos jours*, Paris, Librairie Henry Goulet, 1924, 495 p.

¹³⁴Dans son article « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », Raoul Boudreau confirme « qu'il s'agit d'une transposition dédramatisée du récit de la déportation. » Raoul BOUDREAU, *op. cit.*, p. 37.

personnage féminin du roman de l'auteure réelle, puisque, dès lors où il n'est pas nommé, son identité peut tout aussi bien correspondre à celle de France Daigle que diverger d'elle¹³⁵.

Chose certaine, l'auteure s'immisce, encore une fois, dans son propre roman alors que certains passages évoquent la construction même de l'histoire ainsi que le métier d'écrivain :

C'était une ère à se demander si l'art servait réellement à quelque chose et si les artistes pouvaient être rentables. (HD, 8)

Du coup elle s'installa en moi comme une sorte de passivité dirigée et je notai sur le dos d'une enveloppe à fenêtre que c'était la seule façon d'arriver encore à écrire un peu. (HD, 22)

Je m'aperçus alors que je n'avais aucune idée de ce que pourrait une fiction à partir de personnages qui ne voulaient pas bouger, car on ne peut tout de même pas forcer les gens à se déplacer. (HD, 38)

Je sentais pourtant que j'aurais aimé raconter un peu une vraie histoire et je crois bien que je me figurais encore avoir l'occasion d'élaborer une situation. (HD, 40)

Je commençai donc à comprendre que cela relevait vraiment de la fiction, même s'il n'était pas du tout évident que l'histoire allait de l'avant. (HD, 48)

Le livre se lisait vite. Il était apparent qu'on ne pouvait pas vivre comme ça à n'importe quel prix. (HD, 62)

Mon idée avait été qu'à la fin, à la toute dernière page de cette période indéterminée, la femme se serait levée et se serait mise à marcher, comme si de rien n'était ou comme si, soudainement, elle avait clairement perçu une motivation pour ce faire. (HD, 84)

Il est intéressant de constater que chacun de ces extraits est tiré des pages paires, donc de celles où le narrateur raconte l'histoire. Conséquemment, l'auteure et le narrateur

¹³⁵D'autant plus que France Daigle est originaire de Dieppe.

viennent à se fusionner, tout comme le narrateur et le personnage féminin. France Daigle se rapproche donc du pacte autobiographique dans la mesure où, suivant Philippe Lejeune, l'auteur, le narrateur et le héros représenteraient une seule et même personne. Mais il n'empêche que l'œuvre se situe entre la fiction et l'autobiographie¹³⁶.

C'est au terme du roman, lors du flash-back sur l'incendie de la maison, qu'apparaissent deux autres personnages : « Les deux enfants de la femme. Un [sic] fille, âgée de sept ou neuf ans, et un fils, plus jeune. La fille, à côté de sa mère, n'avait pas peur de regarder la maison en flammes. Le petit, lui, avait tendance à vouloir enfouir son visage dans le vêtement de sa mère, ce que sa mère lui laissait faire d'ailleurs. » (*HD*, 98)¹³⁷ Le texte de la page 102 est particulièrement déterminant dans la compréhension de l'histoire puisqu'il révèle l'identité du narrateur : « Il est par ailleurs intéressant de noter que c'est un homme qui, passant dans cette rue de Montréal et voyant la femme, fut frappé au point de perdre un certain sens commun du réel. Car c'est aussi le fils de la femme qui ne pouvait souffrir de regarder la maison éprise de flammes. » (*HD*, 102) Le narrateur de l'histoire se révèle donc être le fils du personnage féminin. Et cette dernière « trouva plus tard à se rendre en ville, où elle s'assit à même le béton et d'où elle ne bougea plus. On ne sait pas ce qu'il advint de ses enfants. » (*HD*, 91) Et même si le texte de la page 103 avertit le lecteur de ne pas « croire que l'homme qui s'arrête [soit], de quelque manière que

¹³⁶Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 13-46.

¹³⁷Il est possible de se questionner sur la nature de l'erreur de l'auteure lorsqu'elle écrit « un fille et un fils. » (*HD*, 98) En effet, plutôt qu'une simple erreur de frappe, il se pourrait que l'auteure joue, encore une fois, sur le genre grammatical.

ce soit, le fils de cette femme » (*HD*, 103), il demeure que « [c]e détail est surtout très net dans l'esprit de cet homme » (*HD*, 103) et non pas dans l'esprit de la femme. C'est ainsi que *Histoire de la maison qui brûle* « a fini par exposer son axe et se révéler à nous. Om. » (*HD*, 97)

Mais une contradiction demeure puisque, certes l'auteure et le narrateur se fusionnent mais voilà que le lecteur apprend que le narrateur est le fils de la femme dont la maison a brûlé. En réalité, ce fait vient confirmer que France Daigle aime complexifier ses histoires. Comme les romans précédents, *Histoire de la maison qui brûle* est éclaté et l'histoire lance le narrataire sur plusieurs pistes en les laissant toutes ouvertes, misant sur la fragmentation et refusant de conclure. D'ailleurs dans une entrevue parue dans *Le Soleil*, France Daigle explique : « J'aime bien l'idée de ne pas tout dévoiler d'un personnage, de laisser des détails de sa vie inconnus. Je le fais vivre quelque temps pour le lecteur, qui peut ensuite s'imaginer le début ou la fin de son histoire. »¹³⁸

En somme, *Histoire de la maison qui brûle* aborde, par métaphore, l'image du feu qui a marqué la Déportation des Acadiens. Et à l'exception des quelques références faites à l'Acadie dans *Film d'amour et de dépendance*, celle-ci demeure quasi absente de la trilogie. En fait, elle est présente mais en arrière-plan et comme le constate Raoul Boudreau « c'est au niveau bien plus spécifiquement littéraire des formes du discours

¹³⁸Guillaume BOURGAULT-CÔTÉ, *op. cit.*

qu'elle se manifeste. »¹³⁹ Force est donc de constater que l'auteure cherche à se détacher du nationalisme acadien qui prévaut à l'époque de la rédaction de cette première trilogie.

2.4 Neutralisation identitaire

Je ne voulais rien, arriver nulle part.
Entre deux trains rester en gare,
entre deux gares prendre un train.

France Daigle (SJ, 11)

Dans « Le silence et la parole chez France Daigle », Raoul Boudreau soutient que:

Ce qui frappe d'abord [lors de la lecture de la première trilogie] c'est l'utilisation parcimonieuse de l'espace [...]. [En effet, chaque titre] trouve une manière originale de cantonner le texte dans une région de la page. Pour *Sans jamais parler du vent*, ce sera le bas de la page, le texte découpant une ligne d'horizon au-dessus d'un texte-mer qui monte et descend au fil des pages ; avec *Film d'amour et de dépendance*, ce sera le modèle du scénario avec le dialogue sur la page de droite et les indications de régie sur la page de gauche, mais le texte est réduit à deux petits blocs vers le haut des pages ; dans *Histoire de la maison qui brûle*, le texte s'écrit sur un mince paragraphe en haut de la page de gauche et sur un autre tout aussi bref en bas de la page de droite.¹⁴⁰

Il appert donc que la première trilogie s'élabore difficilement dans une lutte contre le silence et les blancs. La régression du texte est corroborée à tous les niveaux : la narration est minimale ; il y a une histoire des phrases et des mots luttant pour émerger du silence ; les

¹³⁹Raoul BOUDREAU, « *Sans jamais parler du vent* ou la parole retenue », p. 15.

¹⁴⁰Raoul BOUDREAU, « Le silence et la parole chez France Daigle », p. 71-72.

personnages sont réduits à quelques pronoms personnels énigmatiques. La syntaxe elle-même est fondamentalement lacunaire. Raoul Boudreau soutient que « [l]e premier roman, *Sans jamais parler du vent*, est le plus radical à cet égard : le texte est entièrement composé de phrases elliptiques, le plus souvent articulées autour d'un infinitif on ne peut plus flottant dans l'absence de tout repère spatio-temporel. »¹⁴¹

Dans son article « En me rapprochant sans cesse du texte », France Daigle explique la raison du silence opaque et dense de son écriture de la première trilogie :

Au départ [...], j'avais la ferme intention d'écrire un livre le plus détaché possible de tout lieu reconnaissable, un livre aussi individualiste qu'il s'en puisse, un livre pas acadien quoi! Pour ce faire, aucune image, aucune expression n'est passée sans être inversée, renversée, démontée, pesée, pressée, fouillée à outrance, vidée de son sens puis reprise et répétée, de sorte que je puisse arriver à en extraire toute la virtualité et connaître son réel potentiel d'évocation. Je ne voulais pas de mots et de réalités usés qui n'éveillaient plus rien. Je ne voulais pas plus dire des choses inutiles ou inintéressantes. Je préférais ne rien dire du tout, ou en dire moins, plutôt que de « broder ». ¹⁴²

Ainsi France Daigle évite de parler d'acadianité et, par conséquent, de se rapprocher de l'identité acadienne : « Je ne voulais pas que cela soit mon identité littéraire. En vérité, je ne voulais pas d'identité littéraire point. »¹⁴³ Conséquemment, ses premiers écrits sont très impersonnels afin qu'ils ne soient placés dans aucune catégorie : « Dans ce sens là, je voulais me tenir loin de ce qu'était l'Acadie d'une façon, pas pour la renier,

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴² France Daigle, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁴³ Marc ARSENEAU, « France Daigle », *Vallium*, Moncton, n° 6, 1995, p. 39.

mais juste pour ne pas être contrainte par ça. »¹⁴⁴ Il est donc clair que, dès ses débuts, France Daigle est doublement fragilisée par son ancrage culturel minoritaire et son genre sexuel. Elle dit d'ailleurs à ce sujet lors d'une entrevue réalisée par la revue *Voix et images*:

Quand j'ai commencé à écrire, je trouvais la question du genre embêtante au niveau de l'écriture [...]. Je trouve que cette précision du genre charrie des clichés. Déjà dans mon premier livre, je mettais « ceux / celles ». Ce n'était pas juste par principe. À cette époque-là, je sentais vraiment qu'on ne pouvait rien tenir pour acquis. Et cela a continué, à des degrés divers [...]. La question du genre est particulièrement fatigante. Il faut sans cesse déjouer les clichés, les choses typées dans le langage. La question de l'homosexualité revient aussi dans plusieurs livres. Pour moi, l'homosexualité et la question des genres ne sont pas tout à fait sur le même pied, mais c'est un petit peu la même sorte de problème des types et des stéréotypes. J'aime laisser de l'ambiguïté. L'idée n'est pas de définir exactement les choses ; parfois il suffit de laisser planer les possibilités.¹⁴⁵

Or, elle dit également dans son analyse d'autoréflexion que

dans cette détermination à échapper à un bavardage inutile, je me suis trouvée à produire « textuellement » une caractéristique fondamentale de la psyché acadienne, soit une retenue, un silence, que côtoie par ailleurs une langue fort imagée. Le phénomène m'apparaît d'autant plus intéressant quand je regarde les pages de *Sans jamais parler du vent* et que je vois ce paysage typiquement acadien, c'est-à-dire une ligne d'horizon créée par « la mer du texte » en bas de page et, en haut de page, par l'infini, sinon le vide inquiétant d'une réalité ou d'une langue trop truquée.¹⁴⁶

Voilà donc le paradoxe chez France Daigle : en voulant fuir son identité acadienne, elle constate que la forme même de son travail renvoie à une caractéristique fondamentale

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Monika BOEHRINGER, « Le hasard fait bien les choses. Entretien avec France Daigle », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 15-16.

¹⁴⁶ France DAIGLE, *op. cit.*, p. 42.

acadienne : « par son style elliptique, France Daigle en vient à manifester dans son écriture ce caractère d' "enracinement dans le silence" que certains historiens ont conféré aux Acadiens. »¹⁴⁷ Ainsi, l'écrivaine finit par admettre que, malgré sa résolution à ne pas produire un livre acadien, elle a fait surgir une particularité de son milieu.

Cette première trilogie montre clairement que France Daigle est en quête d'une écriture, du fait qu'elle raconte la venue à l'écriture au cœur de la mouvance identitaire. Par conséquent, les textes recèlent une part d'autobiographie : « C'est ainsi que les trois premiers "romans" [...], qui forment une espèce de trilogie, nous donnent à voir la naissance du roman, avec des mots qui jaillissent sous la plume, des dialogues qui prennent forme et des personnages qui émergent progressivement de l'écriture. »¹⁴⁸

En somme, dans son étude sur « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », Raoul Boudreau soutient qu'avec cette trilogie :

France Daigle s'inscrit d'emblée dans un formalisme radicalement étranger à la littérature acadienne et anachronique par rapport au développement des littératures émergentes. [Cette trilogie] sur rien d'autre [qu'elle-même] rejoint le rêve du « livre sur rien » de la seconde moitié du dix-neuvième siècle français, et [elle] correspond à une phase de forte autonomisation du discours littéraire qui est aux antipodes de la phase de développement de la littérature acadienne. France Daigle institue en littérature acadienne une forme d'écriture comme résistance au langage qui rejoint la modernité en misant sur la méfiance traditionnelle de

¹⁴⁷ Stathoula PALESHI, « Finir toujours par revenir : la résistance et l'acquiescement chez France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, vol. 13, 2002, p. 36.

¹⁴⁸ Jean MORENCY, « France Daigle. Chronique d'une œuvre annoncée », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 9.

l'Acadien face au langage.¹⁴⁹

2.5 Conclusion

À la lumière des éléments distingués dans ce chapitre, il s'avère que plus le lecteur avance dans la lecture des textes courts de la première trilogie de France Daigle et plus s'affirme l'intention cachée : le récit aléatoire du langage transcende la multiplicité des indices anecdotiques, qui cèdent la place au travail obsessif des mots. Il appert nettement que la trilogie laisse voir le rapport problématique de l'auteure avec la langue. Le texte le plus marquant lorsqu'il s'agit de cerner les particularités de la figure d'écrivain est sans doute *Sans jamais parler du vent*. Les impressions poétiques les plus subtiles sont évoquées dans ce texte où la figure d'écrivain oscille entre l'inspiration poétique et le travail d'écriture. De ce point de vue, *Sans jamais parler du vent* constitue un champ d'analyse privilégié puisque le travail de construction matérielle qui s'y élabore se veut l'expression métaphorique de l'œuvre littéraire et de la démarche esthétique qui la motive. Quant à *Film d'amour et de dépendance* et *Histoire de la maison qui brûle*, il faut lire les textes en tenant compte de la disposition des pages du livre alors que la gauche tourne le regard vers la droite. Et chacun des trois romans parle d'une histoire à écrire ou à conter, par opposition à histoire dans le sens d'un passé. Les deux concepts sont finalement confondus et établis

¹⁴⁹Raoul BOUDREAU, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », p. 35.

comme double perspective valable dans l'optique du livre à écrire. La coexistence relativement pacifique de plusieurs niveaux de confusion est d'ailleurs un autre trait caractéristique de cette trilogie.

En somme, bien qu'*Histoire de la maison qui brûle* évoque brièvement la Déportation des Acadiens, France Daigle s'est tenue éloignée d'une thématique explicitement acadienne jusqu'à son huitième roman, *1953 : chronique d'une naissance annoncée*¹⁵⁰. Et exception faite des courts dialogues dans *Film d'amour et de dépendance*, il y a absence de toute oralité dans la première trilogie. Cette absence peut s'expliquer, par le refus d'utiliser le parler populaire de sa région : le chiac, et qui aurait révélé une certaine appartenance à l'Acadie. C'est une commande de la part du Collectif Moncton-Sable qui l'a amenée à l'oralité, car le dialogue théâtral nécessite un traitement réaliste. Comme le rapporte Raoul Boudreau : « Qui aurait pu prédire que cette romancière dont le narrateur ne veut pas révéler son sexe et qui oblitère l'Acadie de son récit écrirait une quinzaine d'années plus tard des romans autobiographiques révélant son agoraphobie et ses maladies infantiles et mettant en scène le chiac monctonien? »¹⁵¹

¹⁵⁰Voulant savoir ce qui s'était passé en 1953 en Acadie, France Daigle s'est rendue à l'Université de Moncton où elle a relu toutes les livraisons de l'année 1953 du quotidien *L'Évangéline* publié à Moncton et qui fut l'organe principal du nationalisme acadien à l'époque.

¹⁵¹Raoul BOUDREAU, *op. cit.* Le chiac est un mélange de termes français et anglais. *Le Grand dictionnaire terminologique* définit le chiac comme une « variété de français que parlent les Acadiens des provinces maritimes du Canada. » Office de la langue française du Québec. (Page consultée le 26 janvier 2005). Le Grand dictionnaire terminologique, [En ligne]. Adresse URL: http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index1024_1.asp.

Il semble de mise de terminer cette partie par les propos de Stathoula Paleshi, propos qui montrent bien la résistance chez France Daigle, telle qu'elle fut démontrée dans ce chapitre, et son acquiescement, dont il sera question dans les pages suivantes :

Dans toute son œuvre, basée sur le double et la fragmentation, France Daigle se montre complètement ambivalente devant l'Acadie. Le lecteur constate une transformation graduelle et continue à partir de *Sans jamais parler du vent*, son premier roman empreint de renoncement envers l'Acadie historique et mythique, jusqu'à *Pas pire*, où la boucle est bouclée par une intégration du caractère acadien traditionnel dans une représentation neuve de l'acadianité actuelle. Ainsi, d'une part, Daigle manifeste des intentions de rupture, un désir ou un besoin profond de rejeter l'histoire et le mythe acadiens, et pourtant, d'autre part, ses œuvres s'enracinent dans des images de silence, de mer et de résistance passive associées à la psyché acadienne. De même, l'écrivaine refuse le rôle de porte-parole de la collectivité acadienne en même temps qu'elle offre une nouvelle perspective sur l'identité acadienne au sein de l'américanité. De cette façon, son œuvre à la fois renonce à la vision traditionnelle de l'Acadie et finit par se trouver comme elle le dit « assez en Acadie » (Martel, 1995, p. B1).¹⁵²

¹⁵²Stathoula PALESHI, *op. cit.*, p. 31.

CHAPITRE 3

VARIATIONS GÉNÉRIQUES

DANS LA DEUXIÈME TRILOGIE

Je ne connais pas les règles du roman et je m’amuse à les inventer ; si ça se tient, c’est l’essentiel et, jusqu’à maintenant, tout s’est bien déroulé.

France Daigle, « Portrait d’auteure @ France Daigle », p. 82.

Alors que les personnages de la première trilogie suivent bien la description que donne Nathalie Sarraute des personnages dits modernes, c’est-à-dire sans patronymes, sans ancêtres, sans traits caractéristiques, sans motivation psychologique, et, pour la plupart, sans genre univoque, France Daigle poursuit, dans cette deuxième trilogie, un processus créateur opposé à celui que décrit l’auteure de *L’ère du soupçon*¹⁵³. En effet, les trois romans présentés dans ce chapitre, *Pas pire*, *Un fin passage* et *Petites difficultés d’existence*, sont ancrés dans leurs personnages, ce qui est nouveau comparativement à la première trilogie. Ainsi émergent des protagonistes plus individualistes, chacun étant au centre d’un noyau narratif. Par ailleurs, dans son article « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l’ironie », Raoul Boudreau signale qu’

[e]ntre 1953 et *Pas pire*, France Daigle fait l’expérience de l’écriture dramatique pour un collectif de théâtre de Moncton. Cette activité lui offre l’occasion de franchir l’interdit et de proposer des dialogues en langue orale acadienne et plus particulièrement dans la variété pratiquée dans le sud-est du Nouveau-Brunswick,

¹⁵³Nathalie SARRAUTE, *L’ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 184 p.

c'est-à-dire le chiac, caractérisé par le mélange du français et de l'anglais.¹⁵⁴

Ceci a pour conséquence l'apparition de personnages en quelque sorte plus réalistes. Ils seront donc étudiés plus en profondeur dans la dernière partie du chapitre. Une attention particulière sera réservée au couple monctonien Terry Thibodeau et Carmen Després. Il s'agira de voir ce qu'il représente dans l'ensemble de l'œuvre en regard de notre lecture du genre.

Dans cette trilogie, France Daigle se tourne vers des techniques narratives plus traditionnelles : même si le texte est encore éclaté, il y a des chapitres et les pages sont pleines. Il semble également y avoir un apparent éloignement du formalisme des premiers romans. Mais l'auteure accorde toujours à la structure un rôle prépondérant dans son écriture : elle écrit encore par fragments, avec des paragraphes très courts. Chaque partie de ce troisième chapitre montrera ainsi que Daigle ne subit pas les contraintes discursives du roman classique et encore moins celles du roman historique traditionnel.

Près de la moitié des pages de ce chapitre seront consacrées à l'étude du premier roman de la trilogie, *Pas pire*, du fait que France Daigle y conclut, comme dans *Histoire de la maison qui brûle*, un pacte autobiographique, où, suivant Philippe Lejeune, l'auteure, la

¹⁵⁴Raoul BOUDREAU, *op. cit.*, p. 41.

narratrice et l'héroïne représentent une seule et même personne¹⁵⁵. L'œuvre se situe aussi entre la fiction et l'autobiographie dans la mesure où la narratrice introduit des aspects fictionnels. Ce brouillage des frontières entre fiction, autobiographie et histoire fait de *Pas pire* un roman complexe où il est question du partage entre écriture et vécu de l'auteure ; son enfance, son agoraphobie et son activité d'écrivaine en constituent la trame. Plus encore, les fragments de souvenirs sont entrecoupés de longues digressions sur l'astrologie et sur la formation des grands deltas du globe. Et comme le stipule Blandine Champion :

France Daigle joue sur les différents niveaux d'intertextualité : dans son roman se côtoient l'astrologie et la psychanalyse, la mythologie et l'analyse des rêves, le discours critique [...] et la métafiction. De même, le lecteur assiste au croisement aussi bien des genres que des formes littéraires, qu'il s'agisse de théâtre, d'essai ou bien d'autobiographie, de critique, de discours historique, etc.¹⁵⁶

Enfin dans cette écriture autofictionnelle, Daigle « aborde la problématique de l'identité minoritaire [...], mais elle le fait moins par le biais du contenu qu'à partir des enjeux énonciatifs ayant trait à la mise en perspective de l'énoncé, posée en tant que tracé du regard féminin. »¹⁵⁷

Dans *Un fin passage et Petites difficultés d'existence*, France Daigle, comme nous

¹⁵⁵Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, p. 13-46.

¹⁵⁶Blandine CAMPION, « Éloge du plaisir et de la lenteur : France Daigle et l'espace cérébral », *Le Devoir*, Montréal, samedi 15 août 1998, p. D1.

¹⁵⁷Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, *op. cit.*, p. 159.

le verrons, effectue en quelque sorte un retour au récit alors qu'elle s'en tient aux personnages, sans parsemer les textes de références historiques ou théoriques. Il n'en demeure pas moins que les deux romans, comme *Pas pire*, présentent des histoires fragmentées, notamment avec leurs fils conducteurs, les jours de la semaine et le Yi King. Finalement, une dernière section du chapitre examinera la trilogie à la lumière de l'étude de Fieke Schoots, qui met en lumière les caractéristiques de l'écriture minimaliste contemporaine.

3.1 *Pas pire*. Perspective autobiographique

Pas pire comporte quatre parties : « Histoire de Steppette », « Thérapie d'exposition », « Gallimard... Hot Stuff... » et « Le domaine du perfectible ». Celles-ci sont divisées chacune en six chapitres qui comptent chacun six paragraphes séparés l'un de l'autre par trois escargots. En raison de sa composition hétéroclite, le roman résiste à un résumé linéaire. La narration, qui est faite à la première personne, recouvre l'enfance, l'adolescence et la vie adulte d'une protagoniste agoraphobe, écrivaine, vivant en milieu acadien. Les trois premières parties du roman impliquent « un effet de retour au "je" de l'énoncé avec lequel s'identifie l'énonciatrice. »¹⁵⁸ La première partie plonge le lecteur

¹⁵⁸Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », p. 124.

dans les souvenirs d'une narratrice, tout d'abord anonyme, qui raconte des anecdotes de son enfance passée à Dieppe, près de Moncton au Nouveau-Brunswick :

Dieppe, la Marsh Canteen de Hard Time Gallant et les *lêches* qu'on déterrait pour se faire quelques sous, la petite école grise en bois et le Palm Lunch de Moody Shaban, le marais en feu et les touffes d'herbe figées dans la glace du marais gelé, les petites fraises des champs, les trois ruisseaux et les pétroliers Irving sur la Petitcodiac. (*PP*, 49)

Mais Dieppe réfère aussi à une autre ville du même nom en Normandie, dont les habitants durent faire face à une désastreuse opération militaire qui a causé la mort de centaines et même de milliers de soldats en 1942. Dieppe renvoie également à la ville de Bruegel l'Ancien, bourg flamand rendu à la postérité par la peinture. Dans les trois premières parties, France Daigle émet des commentaires généraux, notamment sur la formation des grands deltas du globe et la charte des maisons astrologiques.

Le fil conducteur du roman est le chiffre 12 qui est lié aux 12 signes astrologiques. À titre d'exemple, un des personnages célèbre son 24^e anniversaire « le 12 décembre, douzième jour du douzième mois de l'année » (*PP*, 83), un autre possède 12 diamants, la place de l'Étoile à Paris est dépeinte avec ses 12 avenues qui y débouchent, l'auteure évoque un livre qui « parle du nombre 12, de toutes les façons que ce nombre-là existe » (*PP*, 86) et le casse-tête de l'un des personnages révèle une roue esseulée qui « a encore et toujours ses douze rayons. » (*PP*, 168) Pour rendre le texte plus complexe, Daigle insiste :

Produit de trois plans de l'espace par les quatre points cardinaux, le chiffre douze

symbolise la complexité interne du monde en même temps que la voûte céleste divisée en douze secteurs, les douze signes du zodiaque. On retrouve sa force symbolique dans toutes les grandes civilisations, mais aussi chez des peuples moins connus, comme les Dogons et les Bambaras du Mali, pour qui le trois et le quatre correspondent aux principes mâle et femelle, donnant, par addition, le chiffre sept, statique, et par multiplication, le chiffre douze, dynamique, représentant le perpétuel devenir de l'être et de l'univers. Nombre d'action, le chiffre douze représente aussi l'accomplissement et le cycle achevé. On le retrouve souvent dans les écritures saintes des juifs et des chrétiens, où il symbolise la perfection. Multiplié par lui-même, le chiffre douze mènerait à la plénitude et au paradis, rien de moins. (*PP*, 82)

Elle dit d'ailleurs à propos de la charte des maisons astrologiques qu'elle

ressemble à une tarte de douze pointes. Les thèmes des maisons I à VI, situées en dessous de l'Axe horizontal, portent sur l'épanouissement de l'être dans la matière, sur l'organisation matérielle de la vie. Les maison VII à XII sont situées en dessus de l'axe horizontal et traitent de la croissance de la conscience. De plus, chaque maison entretient un rapport particulier avec sa maison opposée, de telle sorte qu'on ne peut étudier les forces en jeu dans l'une sans tenir compte de son vis-à-vis. La maison I est donc en rapport avec la maison VII, la II avec la VIII, et ainsi de suite. Chaque maison correspond aussi à l'esprit d'un des signes du zodiaque. Ainsi, une personne dont la carte du ciel montre un amas planétaire dans l'une où dans l'autre des maisons présentera des caractéristiques correspondant au signe associé à cette maison, en plus des caractéristiques du signe correspondant au moment de sa naissance. (*PP*, 17)

Enfin, l'auteure soutient que « ce livre se situerait dans l'ambiance de la Maison XII, qui serait ni plus ni moins la maison de la tentation autobiographique. » (*PP*, 154) Raoul

Boudreau ajoute que

ce qui est encore plus frappant, c'est que la disposition du texte du roman obéit lui aussi à la règle du chiffre 12. Le roman est divisé en 4 parties de 6 chapitres chacune pour un total de 24 chapitres, divisés à leur tour en 6 sections chacun, pour un total de 144 sections, c'est-à-dire 12 fois 12, représentation comme nous

le précise le roman de l'accomplissement, de la perfection du cycle achevé¹⁵⁹.

Au fil du récit, l'histoire se dédouble, se fragmente et se multiplie, donnant ainsi naissance à une voix diffuse qui permet l'exploration d'espaces. Dans son étude intitulée « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », Cécilia Wiktorowicz Francis soutient que « la pluralité du sujet se répercute dans une constellation de personnages, tous des avatars psychiques de la figure centrale France Daigle, notamment en vertu de leur désir de s'affranchir de l'étroitesse d'esprit et du repli inculqués par un milieu originaire sclérosé. »¹⁶⁰ Il y a trois couples principaux autour desquels gravite l'intrigue, soit France Daigle et Camil Gaudain, Carmen Després, serveuse chez Dooly's - une salle de billard - et Terry Thibodeau, opérateur de navire sur la rivière Petitcodiac, ainsi que Élizabeth, médecin au centre d'oncologie de l'Hôpital Georges-Dumont à Moncton, et Hans, un Néerlandais énigmatique. Mais il demeure que le roman tourne surtout autour de l'émergence d'un malaise psychique chez le personnage France Daigle et des efforts qu'il déploie en vue de sa guérison. Ses tentatives de retrouver une sorte d'équilibre mental sont accélérées par un événement inusité : elle remporte le Prix littéraire France-Acadie et se voit par conséquent obligée d'effectuer un déplacement vers Paris, ce qui ne va pas sans susciter de nombreux bouleversements. Comme le soutient François Giroux, l'auteure choisit

¹⁵⁹Raoul BOUDREAU, « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens », p. 294-295.

¹⁶⁰Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, *op. cit.*, p. 128.

de placer son personnage autofictif au cœur d'événements, les uns véridiques - la description du Dieppe de son enfance en témoigne -, les autres imaginaires - l'aménagement touristique de la Petitcodiac par la compagnie Irving en est l'un des nombreux exemples. Elle l'entoure également d'autres personnages dont on ne peut cependant mesurer l'authenticité et dont les pensées profondément intérieures ne peuvent être qu'imaginées par la narratrice qui les exprime. Certains d'entre eux traversent, à l'image du personnage autofictif, une crise d'adaptation qui les incite à s'actualiser, à exploiter leurs capacités au maximum.¹⁶¹

Dans la quatrième et dernière partie, France Daigle s'imagine qu'elle est invitée à l'émission télévisuelle de Bernard Pivot, *Bouillon de culture*, une émission française destinée à un public littéraire s'intéressant à l'art en général, afin de discuter de son roman *Pas pire*. Conséquemment, le roman relate la propre consécration de l'auteure :

Le mieux (ou, pour moi, le pire!) était donc arrivé et j'annonçai à Marie que je devais me rendre à Paris pour participer à un plateau de *Bouillon de culture*. Il fallut bien sûr que je lui explique de quelle sorte de bouillon il s'agissait au juste et qui était Bernard Pivot. Bref, comment la gloire elle-même avait courbé l'échine pour ramper jusqu'à moi. (*PP*, 52)

Ainsi, Bernard Pivot traite du roman que le lecteur est en train de lire avec l'auteure invitée, qui est aussi le personnage principal, France Daigle, présentant ainsi un sommaire de toute l'histoire que le narrataire vient de lire.

Comme l'énonce clairement Cécilia Wiktorowicz Francis :

le cadrage observationnel (énonciatif) [de cette scène] focalise l'interface dialogique entre l'autorité culturelle par excellence, symbolisée par le masculin

¹⁶¹François GIROUX, « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, n° 17, printemps 2004, p. 48.

[Bernard Pivot] et la culture mère [la France], et un sujet [France Daigle] irréductiblement marginalisé par son extraterritorialité, ses délires et son genre sexuel. Or, ce sujet presque sans contours ni substance, puisqu'il est traditionnellement dépourvu de voix et d'image, se voit, grâce à l'échange télévisuel, du coup projeté vers une visibilité insoupçonnée, en raison de la diffusion à travers la Francophonie mondiale [...]. La séquence est en même temps une parodie d'Antonine Maillet, la première et longtemps la seule ambassadrice culturelle de l'Acadie, qui, compte tenu du succès de son roman, *Pélagie-la-Charrette*, couronné par le Goncourt de 1979, est effectivement passée chez Pivot.¹⁶²

Avec Antonine Maillet et ce prix important, la littérature acadienne traditionnelle fut propulsée sur la scène internationale. Or, il semble que France Daigle cherche à son tour à hisser le revers de la littérature acadienne contemporaine. Dans son compte rendu du roman, Marcel Olscamp explique :

La narratrice-romancière se dit [...] fatiguée de la quête identitaire de ses proches et cherche à inscrire son œuvre dans une perspective plus large [...]. Finies, donc, les incessantes interrogations qui ont marqué la génération précédente ; l'acadianité ne se vit plus sous forme de question mais figure dans les œuvres comme un fait acquis.¹⁶³

Pendant l'entrevue, Bernard Pivot rapporte qu'il

y aurait encore beaucoup de choses qu'on pourrait dire de ce livre, beaucoup de métaphores et d'évocations qu'il serait intéressant d'explorer, cette œuvre de Bruegel l'Ancien, par exemple, et puis le Débarquement de Dieppe avec sa tirade sur l'héroïsme. Il y a aussi cette réflexion quant à l'impact du tourisme sur les anciens mythes, dont celui de Sisyphe et du loisir impossible. Et puis il y a la symbolique de l'escargot, la symbolique du triangle et de la Trinité. (*PP*, 154)

¹⁶²Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, *op. cit.*, p. 132.

¹⁶³Marcel OLSCAMP, « Compte rendu du livre *Pas pire de France Daigle* », *Spirale*, Montréal, n° 163, novembre-décembre 1998, p. 3.

Mais le lecteur, comme Bernard Pivot, sait bien qu'il est impossible de tout dire de ce roman. L'histoire combine la fiction et la réalité, tel que le suggère Pivot : « Parce que dans votre livre, je ne sais pas si c'est un style courant chez vous, on ne distingue pas très bien le réel de la fiction. » (*PP*, 153) En réponse à cette affirmation, Daigle explique qu'un des protagonistes, le ministre de la Culture du Nouveau-Brunswick, est fictif mais elle ne fait pas état des autres personnages du roman. Par ailleurs, « France Daigle et son personnage Élizabeth vont se croiser à l'aéroport Charles-De Gaulle »¹⁶⁴, ce qui atteste de la fusion entre fiction et réalité. Cette mise en abyme est humoristique à bien des égards et elle illustre bien l'amusement qu'éprouve Daigle à jouer avec l'institution littéraire.

Comme la scène du roman où France Daigle participe à *Bouillon de culture* est fictive, le lecteur doit questionner le rôle du sujet qui dit *je* alors qu'il use à la fois de la réalité et de la fiction. La narratrice, qui se pose comme sujet d'énonciation dont la personnalité individuelle est fondamentalement en cause, affirme l'omniprésence du *je* ainsi que l'identité auteur-narrateur-personnage. Cette scène fictive du roman montre donc qu'il s'agit d'une production résolument autofictive, apparentée à « la démarche des nouveaux romanciers qui, en déjouant l'opposition vérité / fiction, repoussent les frontières du genre [et] transposent le *soi* en instance créatrice. »¹⁶⁵

¹⁶⁴Jean MORENCY, « *Pas pire* », *Éloizes*, Moncton, n° 26, 1998, p. 156.

¹⁶⁵Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, *op. cit.*, p. 117. Pour sa part, François Giroux remarque que « le roman de France Daigle, constitue un bel exemple d'une tendance apparue dès les débuts de la période d'émergence de la littérature acadienne, celle du mélange de l'autobiographie et de la fiction. » François GIROUX, *op. cit.*, p. 45.

Toujours au cours de son entretien avec Bernard Pivot, le personnage de France Daigle avoue qu'il aurait préféré contourner le côté autobiographique de l'écriture : « je dois dire que ce côté autobiographique m'embête un peu. J'aurais préféré l'éviter, mais je n'ai pu faire autrement. Je ne sais pas pourquoi, mais je ne voulais pas, je ne pouvais pas cacher le vrai, le douloureusement vrai, dans un personnage fictif, bien que cela me gêne de me dévoiler ainsi. » (*PP*, 154) Par la suite, le personnage fait une allusion directe au retour massif du sujet et du lisible, au règne de la subjectivité et de la référence en ce qui concerne les tendances esthétiques du roman contemporain en se référant à Kandinsky, un peintre français d'origine russe : « les artistes n'ont peut-être pas autant de liberté qu'on voudrait croire, que la liberté n'est pas un absolu, que chaque époque en reçoit une certaine dose, et que même les artistes doivent s'en satisfaire. » (*PP*, 154-155)

Comme le rapporte Cécilia Woktorowicz Francis dans « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi » :

Si, de façon conventionnelle, c'est un regard logocentrique, masculin qui [...] a eu tendance à cantonner et à réduire l'espace identitaire du sujet féminin (l'assimilant à la fonction d'objet), [le premier roman de la trilogie montre] la (ré)appropriation féminine d'une vision de soi par le biais d'une stratégie focalisante, où la femme est à la fois énonciatrice et sujet d'énoncé, [et] implique chez elle l'acquisition du rôle d'agent. Cette agentivité [...] désigne une démarcation sexuelle de l'énonciation. Celle-ci renvoie à la capacité du sujet féminin « d'agir de façon autonome, de modifier la construction sociale de sa propre subjectivité, de sa place et de son auto-représentation à l'intérieur d'un univers social ». ¹⁶⁶

¹⁶⁶Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, *op. cit.*, p. 123. Elle précise également que ce roman autofictif « participe d'un mouvement d'éclatement et de réinvention littéraire du soi, caractéristique surtout de la littérature québécoise contemporaine au féminin, où des dispositifs d'introspection autobiographique, depuis les années quatre-vingt, notamment chez France Théoret, Hélène Ouvrard, Madeleine Ouellette-Michalska, Denise Desautels, Louise Warren et Régine Robin, ont accentué la

Il est donc possible d'affirmer que *Pas pire* est un récit d'une identité singulière féminine, assimilé à l'art et à une propension vers l'analyse de soi. Conformément aux récits de vie de femmes, les frontières se brouillent entre cette inertie individuelle, symbolisée par un corps féminin souffrant, aliéné dans son agoraphobie, et une inhibition généralisée, qualifiant un peuple vivant sur la défensive.

Ainsi le personnage principal du roman désigne un vecteur idéologique du social qui débouche sur la transformation. Cet appel émerge par l'intermédiaire d'un regard féminin, celui de France Daigle, qui invente un récit identitaire qui est davantage récit de perception et de projection imaginaire que récit d'événements. Ces motifs amènent le sujet féminin à retourner sur soi, à produire un nouveau regard sur son espace intime et social, l'espace étant le dispositif prépondérant du livre, comme le précise d'ailleurs le texte : « Le projet consistait donc à écrire un livre portant très largement et très librement sur le thème de l'espace : espace physique, espace mental, et les façons que nous avons de nous y mouvoir. De nous émouvoir. » (*PP*, 45) Cécilia Wiktorowicz Francis en conclut que

[l]a frontière de l'espace autofictif chez France Daigle n'est pourtant jamais close; il s'offre comme un lieu d'accomplissement du désir, un espace d'exploration ininterrompue du territoire constamment à agrandir. *Pas pire* s'associe par ce biais aux écritures métaféministes au Québec des années quatre-vingt-dix, puisque l'autoportrait littéraire traite de l'identité minoritaire collective à travers le prisme du devenir féminin singulier et pose la médiation artistique et l'intersubjectivité comme

subjectivité de l'écriture et étendu à la fiction les modalités de l'expression du soi [...]. [D'ailleurs], la pratique autobiographique et autofictive des femmes représente un véhicule puissant d'insertion socio-épistémologique pour celles qui normalement [...] sont exclues des discours officiels et situées, par conséquent, à l'écart de représentations normées. *Ibid.*, p. 118.

étapes incontournables vers l'affirmation d'un équilibre psycho-culturel.¹⁶⁷

Cet entretien d'une France Daigle avec un Bernard Pivot, tous deux en situation fictive, porte principalement sur l'Acadie archaïque et sur l'agoraphobie du personnage. À ce sujet, France Daigle considère sa maladie comme une révolution, citant l'académicien Jean Delay selon lequel toute maladie nerveuse est une révolution. Elle affirme également qu'il s'agit d'une maladie à prépondérance féminine qu'elle revendique d'ailleurs au point de souhaiter la voir mieux partagée entre hommes et femmes. France Daigle constate également à propos de cette maladie que « toute peur de l'environnement mène inexorablement à une forme d'esclavage. » (*PP*, 68) Or, il est possible de supposer que la maladie dont souffre la narratrice soit aussi une mise en abyme de la situation des Acadiens qui se garderaient de trop s'aventurer dans des espaces lointains où personne ne sait ce qu'est un Acadien¹⁶⁸.

Enfin, la forme du roman mérite également une attention particulière alors que l'intérêt principal du texte réside dans sa structure même, qui propose une juxtaposition de vignettes où s'entrecroisent des destinées et des épisodes sans liens apparents. Mais

¹⁶⁷Cécilia WIKTOROWICZ FRANCIS, *op. cit.*, p. 138. Par ailleurs, il est intéressant de constater qu'une certaine importance à l'espace est également accordée dans la première trilogie mais ce traitement est surtout graphique alors que, pour chaque roman, l'auteure cantonne son texte dans une section précise de la page.

¹⁶⁸C'est d'ailleurs ce qu'en concluent les auteurs Benoît Doyon-Gosselin et Jean Morency : « Son roman traite en effet de la nécessité de se mouvoir, que ce soit dans Moncton ou loin de Moncton, en tentant d'échapper à l'agoraphobie individuelle et collective qui résume la condition de France Daigle et celle de son peuple. » Benoît DOYON-GOSSELIN et Jean MORENCY, *op. cit.*, p. 75.

cette structure éclatée fonctionne comme une spirale, et tout finit par se rejoindre pour former un tout, un peu comme l'escargot, mollusque « que l'on associe traditionnellement au cycle de la régénération périodique¹⁶⁹. » L'escargot est également une sorte de figure symbolique du roman : « Le portrait d'ensemble mettra donc du temps à émerger. D'où la symbolique de l'escargot, qui avance lentement, en portant sa maison sur son dos, symbole du mouvement dans la permanence, symbole aussi du voyage du pèlerin en direction d'un centre intérieur. » (*PP*, 45) Par ailleurs, dans son étude intitulée « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », François Giroux rapporte « qu'à ce mollusque que l'on associe [...] à la fertilité et la sexualité, l'auteure attribue une nouvelle symbolique : celle de l'agoraphobie. Avec son refuge familial sur le dos, à l'intérieur duquel il peut s'abriter à tout instant, l'escargot peut ainsi traverser toutes ses anxiétés¹⁷⁰. »

Sa maladie, France Daigle l'aborde avec un brin d'humour :

Avant de franchir le premier point de non retour, celui où les agents de sécurité radiographieraient le contenu de mon sac, Camil Gaudain m'avait tout à fait amicalement suggéré de me laisser aller et de jouir de mon voyage. Il ne pouvait pas savoir à quel point je me sentais chargée comme un arbre de Noël, aux bougies électriques plus ou moins défectueuses, et dont il était absolument impossible de prévoir lesquelles finiraient par allumer... ou exploser. (*PP*, 137)

D'ailleurs, dans son article « Éloge du plaisir et de la lenteur, France Daigle et l'espace

¹⁶⁹François GIROUX, *op. cit.*, p. 50.

¹⁷⁰François GIROUX, *op. cit.* Il est d'autant plus intéressant de constater que l'escargot est un mollusque hermaphrodite, donc qui possède les deux sexes.

cérébral », Blandine Campion affirme que la romancière évolue dans l'espace de la fiction comme dans un espace résolument ludique. *Ludique* est donc le terme qui décrit le mieux la relation de Daigle au monde en général et à l'écriture en particulier. Interviewée par Campion, France Daigle lui confie qu'elle veut que le lecteur éprouve du plaisir à lire ses textes : « C'est mon premier souhait : que le livre procure un plaisir de jeu, dans lequel on peut se laisser aller, sans avoir forcément à questionner tous les éléments. »¹⁷¹ De plus, Campion remarque que le mot *jeu* est présent à plusieurs reprises dans *Pas pire* et que l'auteure s'amuse à « déconstruire et reconstruire aussi bien la temporalité que les différentes intrigues qu'elle entremêle, à créer des effets d'échos et de mise en parallèle, à multiplier les discours et les références culturelles ou historiques¹⁷². » Sans parsemer son roman suivant de références historiques ou théoriques, France Daigle présente, comme dans *Pas pire*, un récit fragmenté où se trouvent entrelacées six intrigues distinctes.

3.2 *Un fin passage*. Un faux suicidé

Tout comme dans *Pas pire*, les différentes histoires de *Un fin passage* « sont développées isolément d'abord, puis les recoupements s'accumulent, sans toutefois qu'il

¹⁷¹Blandine CAMPION, *op. cit.*

¹⁷²*Ibid.*

y ait fusion. »¹⁷³ Le roman met en scène de nombreux protagonistes à la croisée des chemins entre deux mondes et chacun évolue dans son univers, qui en croise un autre puis un autre, et tous ces petits récits en viennent à former un collage littéraire qui s'apparente aux fresques de Bruegel. Par exemple, certains personnages vont prendre des repas et même faire un bout de chemin avec d'autres, avant de les quitter définitivement. Ainsi, comme dans *Pas pire*, les histoires sont racontées par bribes, un ou deux paragraphes à la fois, en un casse-tête qui se construit de page en page, sans donner de maux de tête pour autant, car France Daigle a définitivement abandonné le caractère énigmatique de sa première trilogie. Il y a donc une évolution dans son œuvre d'une forme poétique et déroutante dans la première trilogie à une forme romanesque plus accessible dans la deuxième. Cependant, cette dernière conserve la prédilection à l'endroit des histoires fragmentées.

Six intrigues, présentées sous forme de courts fragments qui se succèdent en alternance plus ou moins régulière, se partagent ainsi une dizaine de personnages, dont sept sont exploités de façon plus soutenue. Il y a d'abord Claudia, adolescente âgée de 15 ans qui va visiter ses parents en mission humanitaire en Israël, l'homme qui n'a pas l'air de lire, un ex-peintre errant dans le monde à la recherche de lui-même, la femme qui ne fume qu'en public, attendant le retour incertain du peintre, ainsi qu'un suicidé inexact malencontreusement placé parmi les suicidés exacts. Cette présentation des personnages

¹⁷³Pénélope CORMIER, « Dans une semaine, la vie », *Éloizes*, Moncton, n° 31, 2001, p. 96.

en périphrases permet d'en apprendre beaucoup sur eux mais en peu de mots. Comme le souligne David Loneragan, ils sont rapidement esquissés:

le roman applique d'une façon magistrale ce qu'un des personnages de *La vraie vie* (1993), le roman charnière de l'œuvre de Daigle, tentait de faire en cinéma : «Denis se rend aussi compte que tous les personnages de son film seront des figurants, qu'il ne veut pas raconter la vie d'une personne en particulier mais la vie en général. Bref, il veut montrer non pas l'évolution des personnages, mais simplement leurs déplacements. Il croit que le sens surgira spontanément de ces déplacements (p. 46). »¹⁷⁴

Et encore, dans *Pas pire*, le personnage de France Daigle précise que

[l]'auteur de fiction n'est pas le maître absolu du sens de son œuvre. Par exemple, au moment où j'écris ces lignes, le Personnage, s'il existe, demeure une énigme. Peut-être cette énigme se résoudra-t-elle en cours de route, mais il ne faudrait pas trop y compter. Il est possible qu'il s'agisse tout au plus d'un Très Éventuel Personnage, qui au départ pourrait s'appeler TEP justement. Au féminin, Teppette, précédé d'un s, donnerait Steppette, petit saut, petite danse, petite démonstration de prouesse, généralement exécutée dans l'espace. (PP, 45)

Trois personnages de *Pas pire* reviennent et tissent ainsi des liens entre ces deux œuvres : le couple monctonnien Carmen Després et Terry Thibodeau - qui visitent le delta du Rhône alors que Carmen, dont on a appris la grossesse à la toute fin de *Pas pire*, vit le début de sa grossesse lors de ce voyage en France - et Hans qui possédait douze diamants dans *Pas pire*, alors qu'ici il n'en a plus que six. Les personnages effectuent une traversée de l'Atlantique et l'histoire se joue de Paris à Lyon en passant par San Francisco, Baltimore, Arles, Israël et Moncton. Par conséquent, les personnages, comme ceux de *Pas*

¹⁷⁴David LONERAGAN, « France Daigle : un univers de lumière », *L'Acadie Nouvelle*, Moncton, 29 novembre 2002, p. 6.

pire, sont en mouvance alors que les nombreux fils thématiques se constituent tantôt autour de la notion de voyage, de fuite, ou d'errance, tantôt autour d'autres arts comme la peinture ou la musique. Ils sont également en quête d'identité, à la recherche, au fil des pages, d'un certain sens à ce qu'ils vivent ou sont. Comme le stipule Guillaume Bourgault-Côté, cette « quête d'identité [...] forme d'ailleurs l'un des fils conducteurs qui mène le lecteur au travers d'*Un fin passage*. »¹⁷⁵

Alors que la narration du premier roman se fait au *je*, celle d'*Un fin passage* relève d'un narrateur omniscient. Le personnage-écrivain de *Pas pire* est donc absent dans *Un fin passage*, à l'exception du protagoniste du suicidé inexact qui semble très près du personnage-écrivain par l'utilisation du *je*. Son apparition se fait à la fin du premier chapitre:

C'est curieux comme, même dans la mort, j'ai l'impression de vivre à contre-courant. Ici, dans l'aile des suicidés, personne n'essaie de revenir à la vie. Ce sont des suicidés exacts. Ils n'en ont plus rien à faire des vivants. Oh, de temps en temps, je croise une lueur de mélancolie, un souvenir évanescent qui apparaît dans un regard, mais rien de cela ne dure. Les suicidés exacts ne se débattent pas avec ces choses. Ils ont fini de se débattre.¹⁷⁶

Dans son article « Un fin et délicat passage vers la vie », David Lonergan soutient que le

¹⁷⁵Guillaume BOURGAULT-CÔTÉ, *op. cit.*

¹⁷⁶France DAIGLE, *Un fin passage*, p. 20. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées simplement par le sigle *UF* suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

suicidé inexact « est, en quelque sorte, le porte-parole de l'auteure. »¹⁷⁷ Pourtant, après une relecture du texte, il appert que ce personnage n'occupe pas une place plus importante que les autres protagonistes et il ne porte pas de regard extérieur sur ces derniers. Par ailleurs, une entrevue réalisée par le journal *La Presse*, révèle que France Daigle s'identifie davantage au personnage de Hans :

L'écrivaine dit s'identifier beaucoup à Hans, dont le désir profond est de recommencer sa vie. Il vend toutes ses possessions, veut se débarrasser de ses pièces d'identité. Vrai que France Daigle n'aime pas être définie ; dans ses romans, comme dans cette interview, elle ne parle pas de l'écriture des femmes, ni de la situation de l'Acadie dans la francophonie. « L'identité peut devenir trop cloisonnante. L'écriture est pour moi un lieu de liberté. Je m'identifie à tous les personnages, mais surtout à Hans, dans son désir de vivre sa vie aussi simplement que possible, presque comme un sans-abri. »¹⁷⁸

Il est d'autant plus intéressant de constater que le foisonnement de personnages et de situations doit se reconstituer avec patience comme le fait celui de Hans avec ses deux casses-têtes, la reproduction du *Dénombrement de Bethléem* de Bruegel l'Ancien et celle du *Paysage d'hiver* de Jan Bruegel, second fils de Bruegel l'Ancien :

Hans siffle et travaille sans empressement à placer les derniers morceaux du casse-tête. Une vingtaine de pièces sont à la portée de sa main. Elles sont teintées de bleu, de gris et de vert, et composent le ciel dans le coin supérieur droit du tableau. De jour comme de nuit, le casse-tête a occupé presque tout son temps depuis son dernier rendez-vous avec la femme aux doigts rongés. Il ne sait plus s'il l'achève avec plaisir ou simplement pour en finir. Il sent qu'il est déjà passé à autre chose. Le temps passé à placer tous les morceaux lui a cependant permis de réfléchir, de laisser flotter son esprit. Il a vu briller des centaines de possibilités, qu'il a laissées dériver selon leur propre destin. L'une d'entre elles,

¹⁷⁷David LONERGAN, « Un fin et délicat passage vers la vie », *L'Accent acadien*, Moncton, vol. 7, n° 26, 30 novembre au 6 décembre 2001, p. 6.

¹⁷⁸Chantal GUY, *op. cit.*

cependant, n'a cessé de refaire surface, et Hans sait très bien que c'est dans ce sens qu'il devra agir. (*UF*, 98)

Ainsi, à l'opposé du premier roman où la figuration de l'auteure est portée à son paroxysme, elle s'estompe dans *Un fin passage* pour laisser place aux autres protagonistes¹⁷⁹.

France Daigle tente donc de créer des histoires un peu morcelées où les liens entre les personnages se dessinent au fil des pages un peu comme un tableau. Ces destins parallèles, à qui il arrive de se croiser brièvement, sont livrés au hasard. Leur multiplicité se déploie de façon très intéressante jusque vers les deux tiers du roman, où la complexité commence à se diluer à mesure que les protagonistes se retrouvent. L'éclatement des histoires, leur dispersion, disparaissent progressivement pour s'acheminer vers un grand rassemblement des significations où interrogations et énigmes trouvent leur résolution.

Mais le texte demeure fragmenté puisque « [c]es histoires entrecroisées sont autant de moments, répartis en sept chapitres dont les titres portent le nom de chacun des jours de la semaine, mais dans un désordre apparent »¹⁸⁰ : jeudi, mardi, vendredi, lundi, mercredi, samedi et dimanche. Ce n'est pas que le temps soit dérégulé : les jours se

¹⁷⁹Pénélope CORMIER, *op. cit.*

¹⁸⁰Robert CHARTRAND, « De bien belles partances », *Le Devoir*, Montréal, 29 septembre 2001, p. D3.

succèdent dans un ordre qui est affaire de tonalité ou d'humeur. Leurs noms mêmes sont rendus à leur sens premier. Ainsi, comme l'indiquent les sous-titres des chapitres, jeudi est jour de l'organisation, mardi celui de l'attaque, vendredi celui de l'amour, lundi jour de lune, mercredi celui du négoce, samedi jour de l'évaluation et dimanche jour de repos. Conséquemment, les sept jours de la semaine constituent le fil conducteur du roman. Dans son article « Dans une semaine, la vie », Pénélope Cormier fait une intéressante remarque sur l'organisation temporelle du texte alors qu'elle soutient qu'il est structuré suivant le processus de création de la Terre :

à chacune des sept divisions du texte correspond une journée de la semaine, ainsi que sa fonction mythologique [...]. Le jeu sur l'ordre des jours est un indice que l'importance est davantage accordée à la fonction symbolique des jours qu'à la durée temporelle de la semaine : le roman ne se déroule pas dans une semaine physique, mais plutôt dans une semaine symbolique.¹⁸¹

Comme le précise Robert Chartrand : « Cette répartition du temps, comme la succession des fragments, forme un dispositif ingénieux, qui n'empêche cependant pas les différentes histoires de se dérouler de façon linéaire. »¹⁸²

En somme, le deuxième roman de cette trilogie laisse davantage place aux personnages. Ceux-ci ont droit de parole et ils s'expriment dans leur langue : le chiac qui fait son apparition dans *Pas pire* revient ici avec plus d'ardeur. C'est cependant avec le

¹⁸¹Pénélope CORMIER, *op. cit.*, p. 97.

¹⁸²Robert CHARTRAND, *op. cit.*

dernier volet de la trilogie que France Daigle use du chiac sans aucune retenue. Et pour cause, puisque comme le rapporte Raoul Boudreau : « Si dans *Un fin passage*, les Acadiens visitent le monde, dans *Petites difficultés d'existence*, c'est plutôt le monde qui vient en Acadie et plus précisément à Moncton. »¹⁸³

3.3 *Petites difficultés d'existence*. Le retour du récit

Les personnages de Carmen Després et de Terry Thibodeau « étaient en amour dans [*Pas pire*] qui se terminait sur l'annonce de la grossesse de Carmen, en voyage d'amoureux en France dans [*Un fin passage*] alors que Carmen vivait le début de sa grossesse, à Moncton dans [*Petites difficultés d'existence*] avec Étienne, leur petit garçon d'un peu moins d'un an, et l'annonce d'une seconde grossesse. »¹⁸⁴ Reviennent également l'homme qui n'avait pas l'air de lire et la femme qui ne fume qu'en public rencontrés dans *Un fin passage*. Mais cette fois, ils ont une identité propre : Étienne et Ludmilla Zablonky.

De petites scènes en petites scènes, comme dans les deux autres romans puisque France Daigle conserve son style particulier, le collage littéraire, où le lecteur suit en

¹⁸³Raoul BOUDREAU, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », p. 43.

¹⁸⁴David LONERGAN, « France Daigle : un univers de lumière », *op. cit.*

parallèle plusieurs chemins, l'action principale chemine, nourrie par tout ce que comporte la vie quotidienne des personnages : Terry, toujours capitaine du bateau-mouche sur la rivière Petitcodiac durant l'été et adjoint de Zed ; Carmen, serveuse puis gérante chez Dooly's ; Jocelyne, serveuse chez Dooly's ; Zed, responsable du chantier ; Pomme, passionné d'art visuel et adjoint de Zed ; Lisa-Mélanie, étudiante en musique à l'Université de Moncton ; Sylvia et Lionel Arsenault, financier du projet de Zed et, enfin, Étienne et Ludmilla Zablonky. Ces derniers décident d'aller voir ce qu'est Moncton et finissent par s'y installer. Zed a comme projet de transformer une vieille usine désaffectée en lofts tout en y intégrant le marché des fermiers et des boutiques. Dans tout le roman, le Moncton réel, avec ses rues, cafés et artistes, sert de décor aux personnages issus de l'imaginaire de France Daigle¹⁸⁵. Et tout comme dans le roman précédent, *Petites difficultés d'existence* relève d'un narrateur omniscient, mais cette fois, aucun personnage ne s'énonce au *je*.

Un fin passage met en scène l'histoire d'un jeune couple acadien, Terry et Carmen, qui débarque à Paris avec tout ce que cela peut signifier de choc culturel, de problème d'accent et de perception des valeurs. Par l'entremise de Terry et Carmen, France Daigle fouille aussi toutes les questions du couple au quotidien. Dans *Petites difficultés d'existence*, Daigle aborde toujours les mêmes thèmes et on y retrouve ce même couple

¹⁸⁵D'ailleurs France Daigle rapporte que l'édifice de la rue Church, situé à côté de l'école Moncton High a récemment été démoli : « Le jour où j'ai reçu les exemplaires de *Petites difficultés d'existence*, le pic des démolisseurs frappait cet édifice-là. » Sylvie MOUSSEAU, « L'amour au quotidien de Terry et Carmen », *L'Acadie nouvelle*, Moncton, 8 novembre 2002, p. 3.

quelques années plus tard mais en Acadie, dans ces petites difficultés quotidiennes¹⁸⁶. Seulement, le couple Terry et Carmen représente bien plus : avec ces deux personnages l'histoire présente une séparation partielle entre les sexes et met en scène un monde où les femmes peuvent exister sans dépendre des hommes pour leurs besoins matériels ou sexuels. À titre d'exemple, c'est Carmen qui subvient aux besoins financiers de sa famille pendant que Terry s'occupe de leur fils. Il y a donc infraction à la loi du genre alors qu'il y a tentative de séparation et d'indépendance par rapport aux hommes.

Il est intéressant de constater que les rôles s'inversent à l'intérieur du jeune couple. Par exemple à l'annonce de la première grossesse de Carmen dans *Un fin passage*, Terry ressent tout de suite un attachement vis-à-vis l'enfant à naître. Et pendant leur voyage en France, il se plaît à dire à qui veut bien l'entendre que Carmen est enceinte et lorsqu'elle le lui fait remarquer, ce dernier répond : « - Je crois ben que c'est ma façon d'être enceinte avec toi. » (*UF*, 34) Cet extrait atteste de l'implication active de Terry dans son rôle de père, et ce, même lors de la grossesse : « - Moi aussi je t'aime, quoi c'est que tu crois? Pis oublie pas que t'es enceinte. C'est à moitié moi cette affaire-là. » (*UF*, 48) Autre fait remarquable : c'est lui-même lui qui propose de se renseigner sur la grossesse : « - Aujourd'hui on devrait aller dans des librairies et lire sur ça, être enceinte, les bébés, l'accouchement. On pourrait ben acheter un livre là-dessus, tant qu'à ça. - Faudra-ti que je le lise moi aussi? - Ça ferait pas de tort. Je veux dire, après toute, c'est toi la mère...

¹⁸⁶C'est davantage dans les deux derniers romans de la trilogie que les personnages de Terry et de Carmen sont mis en scène puisque *Pas pire* présente simplement la naissance de leur amour.

- Bon point. » (UF, 64-65)

Après la naissance d'Étienne dans *Petites difficultés d'existence*, c'est Terry qui prend soin du bébé et accomplit les tâches ménagères pendant que Carmen travaille à l'extérieur :

Terry commence à tourner un peu en rond. Tout est fait, même les couches sont pliées. Carmen a insisté pour qu'ils utilisent des couches en coton par souci de l'environnement, et il ne s'y est pas opposé, même s'il doutait des bienfaits réels de cette décision. Quant à l'appartement, il est aussi ordonné que possible même s'il paraît encore encombré à cause du fatras d'accessoires pour bébé¹⁸⁷.

Et lors de l'annonce d'une deuxième grossesse pour Carmen, Terry se sent immédiatement impliqué : « -Je suis pas sûre encore, ben on dirait que je me sens un peu de même. - Enceinte? T'es enceinte? On est enceinte? Terry serra Carmen dans ses bras. Il n'aurait pas su dire pourquoi, mais la venue d'un autre enfant le transportait. -C'est *great!* C'est *just great!* » (PD, 64) Et aux dires de Carmen, Terry fait plus que sa part en ce qui a trait aux tâches ménagères :

- Je suis vraiment fier qu'on pense la même chose pour le *loft* pis le *bar* pis tout'ça... Ben on peut-ti en parler une autre fois? Je sais pas à cause, je me sens fatigué on dirait.

- Tu sais pas à cause? Tu te vois pas aller. T'as pas arrêté de la journée. Vraiment, t'es plusse vaillant que moi dans la maison.

- Tu trouves?

- Je trouve pas yinque. C'est de même que c'est.

¹⁸⁷France DAIGLE, *Petites difficultés d'existence*, p. 15. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées simplement par le sigle PD suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

- Ben, toi tu travailles. Ça se comprend.
- Quand même... (PD, 113)

Comme France Daigle aime bien proposer un second niveau de lecture à ses œuvres, le roman fait appel à la passion de Terry pour le Yi King :

Cet art divinatoire se consulte à l'aide de billes (ce qu'utilise Terry) ou de jetons. Le nombre obtenu d'un tirage renvoie à l'un des 64 hexagrammes qui composent *Le livre des transformations*, écrit durant le premier millénaire avant notre ère et enrichi par de nombreuses interprétations dans les siècles suivants. Chaque chapitre s'articule autour d'un des tirages de Terry qui, à chaque fois, nous livrera l'axiome de sagesse qu'il a tiré.¹⁸⁸

À titre d'exemple, le premier chapitre s'intitule *21. Gruger et mordre au travers* et il présente un extrait du Yi King : *21. Gruger et mordre au travers, persister malgré l'obstacle qui empêche les mâchoires de se refermer tout à fait. La vérité est voilée, agir avec détermination la fera éclater. Tenter de voir les choses autrement, re-imaginer.* (PD, 17)

Le procédé du Yi King montre bien que France Daigle aime construire ses romans autour de structures complexes, non linéaires, ce qui leur donne parfois une allure énigmatique. Dans son article « Le symbolisme *soft* », Michel Biron soutient que « [c]ette

¹⁸⁸David LONERGAN, « France Daigle : un univers de lumière », *op. cit.* Dans un compte rendu du roman, Michel Biron explique le principe du Yi King : « un, vous formulez une question (une vraie) ; deux, à l'aide de baguettes, de billes ou de pièces que vous jetez six fois de suite, vous obtenez un chiffre qui correspond à un type de ligne ; trois, vous tracez ainsi les lignes pleines ou brisées de l'un des 64 hexagrammes qui composent le livre du yi king ; quatre, vous méditez sur la réponse. » Michel BIRON, « Les petites marées », *Le Devoir*, Montréal, 16 novembre 2002, p. F3.

façon de chercher une sorte de canevas original en dehors de la tradition proprement romanesque donne à *Petites difficultés d'existence* un aspect un peu fabriqué, comme si l'écriture s'amusa à se donner des contraintes formelles. »¹⁸⁹ C'est le cas, notamment, avec le Yi King qui structure le texte et influence le fil de l'histoire. De plus, les textes du Yi King ont une sorte de valeur programmatique, particulièrement chez le personnage de Terry, puisque c'est lui qui en fait le tirage. À titre d'exemple, voici un extrait où Terry pratique son Yi King à la suite d'une discussion avec Zed qui lui a demandé de travailler avec lui dans son projet de transformer la vieille usine en lofts :

Étienne babillait allègrement dans son parc.

16. L'enthousiasme. Prenez plaisir à voir les choses pour ce qu'elles sont, à subvenir aux besoins des autres. Une énergie accumulée vous permet de réagir pleinement et spontanément. Vous entendez la musique des sphères. Sortez de votre faux contentement et passez à l'action. Donnez-vous les moyens de réaliser votre objectif. Ne doutez pas de vos amis. La fraternité est la clé du succès.

Étienne babillait de plus en plus fort. Un trait muable en quatrième position amenait le 2, le yin pur, résonance et réceptivité.

La terre a le pouvoir de nourrir et de donner la forme à toute chose. Ne prenez pas d'initiative, acceptez un rôle de soutien. Faites les choses à mesure qu'elles se présentent, sans inquiétude aucune. Ce peut être le début d'une ère nouvelle qui vous sera grandement profitable. (PD, 67-68)

À la suite de ce tirage, Terry décide d'accepter l'offre de son ami et devient son adjoint dans le projet : « L'oracle avait été on ne peut plus clair. Terry avait donc exécuté avec efficacité et discrétion la première tâche que Zed lui avait assignée. » (PD, 73) Cette citation montre bien que le Yi King influence grandement les actions du personnage de

¹⁸⁹Michel BIRON, « Le symbolisme soft », *Voix et images*, Montréal, n° 83, hiver 2003, p. 171.

Terry¹⁹⁰.

En somme, alors que Daigle emprunte les chemins de la mythologie, de la psychanalyse et de l'astrologie dans les deux premiers romans, c'est le Yi King, le plus ancien des cinq classiques chinois, qui structure le roman. Quatorze hexagrammes correspondent au nombre de chapitres et orientent le récit. Il y a ainsi beaucoup de structures qui se rejoignent dans le texte. Mais la simplicité dans l'écriture daiglienne est toujours trompeuse. Par sa nature même, le texte tend à compliquer les choses, à brouiller les cartes, à transformer la vérité en mensonge, et inversement. C'est là une idée que les défenseurs du genre romanesque ne se lassent pas de répéter. Mais le monde contemporain, peut-être parce qu'il se présente sous la forme d'un épais brouillard, est déjà passablement complexe. D'où l'émergence d'écritures qui procèdent par soustraction et qui sont rangées sous l'étiquette de romans minimalistes.

¹⁹⁰L'auteure semble utiliser le même procédé dans le roman précédent alors que les jours de la semaine organisent la vie des personnages : « Hans avait acheté ce deuxième casse-tête sous l'effet d'une petite psychose du mardi [jour de l'attaque], alors qu'il s'était senti particulièrement courageux, plutonien, chinois » (*UF*, 28). Cet extrait montre que les personnages sont en quelque sorte les supports d'une écriture.

3.4 Écriture minimaliste

Je voulais arriver à jouer avec des éléments qui faisaient parler le texte. Cela m'épargnait, à moi, d'écrire des choses.

France Daigle, « France Daigle: chantre de la modernité acadienne », p. 149.

Dans la littérature française contemporaine, une certaine confusion demeure, le qualificatif de minimaliste se trouvant appliqué tantôt à Philippe Delerm et à certains de ces écrivains du quotidien, tantôt à une nébuleuse d'écrivains aussi divers que Annie Ernaux, Pierre Michon, Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, etc. Une autre vision plus ou moins admise par la critique et le milieu universitaire considère le groupe plus restreint des jeunes auteurs des Éditions de Minuit comme les seuls représentants d'une école minimaliste française. Fieke Schoots, auteure de l'ouvrage *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, relève trois éléments qui, selon elle, caractérisent l'écriture des jeunes écrivains de Minuit. D'abord le jeu citationnel comme moyen de bouleverser les limites fixées entre réalité et fiction en faisant intervenir le questionnement sur l'écriture. Ensuite le retour au plaisir du récit dans l'élaboration d'œuvres apparemment fragmentaires, mais que des éléments arbitraires rendent cependant unitaires notamment par la prédominance de structure itératives. Et finalement, l'importance, au niveau diégétique, de l'espace et du circonstanciel¹⁹¹. En ce qui concerne l'implication de France Daigle dans cette mouvance, et sa non-appartenance

¹⁹¹Fieke SCHOOTS, *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, The Netherlands, Faux titre, 1997, 232 p.

au groupe d'écrivains publiés par Minuit, il apparaît évident que son écriture peut être caractérisée en regard des trois critères énoncés par Schoots. Il s'agit donc ici de considérer comme relevant d'un style minimal cette seconde trilogie, en examinant les traits minimalistes de ses trois ouvrages.

L'intrigue importe assez peu dans cette trilogie toute en demi-teintes. L'élément formel qui caractérise l'écriture daiglienne est la structure originale des récits. Le collage de textes scientifiques, fictifs, autofictifs, l'enchevêtrement des formes discursives et la mise en relation parodique mettent en évidence la puissance créatrice de l'hybridité au service d'un projet d'écriture romanesque, se voulant ancré dans une Acadie moderne. Comme cette étude l'a fait voir, l'écriture labyrinthique de France Daigle est à l'image de ces casses-têtes où chaque pièce est indispensable pour pouvoir reconstituer un tout cohérent. Ainsi, la deuxième trilogie relève du genre dans lequel France Daigle excelle par-dessus tout : celui du portrait d'individus saisis dans le vif de leur quotidien. Danielle Dumontet donne un exemple où France Daigle joue avec la structure du récit, exemple qui montre que les trois romans sont tous construits sous la forme d'un collage de petits récits:

Élizabeth [qui apparaît] dans *Pas pire* [...] rencontre en Grèce Hans, cet européen nomade, que nous retrouverons dans *Un fin passage* ; France Daigle et Camil Gaudain, personnages de *Pas pire*, croisent Élizabeth à l'aéroport de Paris au moment de leur arrivée dans la métropole et Camil Gaudain la retrouvera à l'hôpital de Moncton où elle a repris son travail de médecin. Par ailleurs Terry et Carmen de *Pas pire* réalisent leur rêve dans *Un fin passage*, ils se rendent en France pour aller voir sur place ces deltas qui fascinent tant Carmen ; à Paris, ils rencontrent « l'homme qui n'avait pas l'air de lire », passager du même vol qu'eux, et lui redonnent le goût à la vie et à l'amour. Il va offrir à Carmen un bijou, une épinglette particulièrement belle, quasi triangulaire sertie de cinq petites pierres

brillantes, dont nous pouvons penser qu'elles proviennent des douze diamants de Hans [...]. Ce peintre ou ex-peintre part retrouver la femme qu'il aime à Baltimore où, juste au moment de son arrivée, il croisera Hans qui, revenant de San Francisco où sa thérapeute vient de mettre fin à leurs séances, puisqu'il n'y a plus d'obstruction en lui et qu'il peut terminer son casse-tête, lui vend son puzzle. Et enfin dans *Petites difficultés d'existence*, Terry et Carmen, parents d'un petit garçon, Etienne, sont impliqués dans un projet de restauration d'un vieil immeuble délabré à Moncton, destiné à devenir un centre culturel où pourraient vivre également des artistes dans des lofts ; ce centre culturel deviendra très vite d'importance mondiale, puisqu'il accueillera le couple Ludmilla et Etienne Zabloniski, Etienne « l'homme qui n'avait pas l'air de lire » de *Un fin passage* et dont la villa et les peintures ont brûlé à Baltimore.¹⁹²

Avec cette deuxième trilogie, la romancière se tourne vers des techniques narratives plus traditionnelles. Elle s'en tient aux personnages, sans parsemer son texte de références historiques ou théoriques. Mais elle conserve son style particulier, le collage littéraire, où le lecteur suit en parallèle plusieurs chemins. Ainsi, malgré son apparent éloignement du formalisme de ses trois premiers romans, Daigle insiste sur le rôle prépondérant qu'elle accorde toujours à la structure. C'est le cas de *Pas pire avec l'astrologie*, d'*Un fin passage* avec les jours de la semaine et de *Petites difficultés d'existence* où le Yi King vient agencer le récit. Ces romans reprennent « les structures d'alternance [de la première trilogie], qui restent, sur le plan narratif, les formes les plus élémentaires de l'intermittence. »¹⁹³ Comme le fait remarquer François Paré : « les personnages continueront [...] d'affronter le hasard de leur naissance singulière et

¹⁹²Danielle DUMONTET, *op. cit.*, p. 98-99. Il est d'autant plus intéressant de constater que le personnage d'Élizabeth est déjà présent dans le septième roman de Daigle, *La vraie vie* (1993) et qu'il réapparaît dans le suivant, *1953 : chronique d'une naissance annoncée* (1995). Rappelons que ces romans sont publiés entre les deux trilogies.

¹⁹³François PARÉ, « France Daigle. Intermittences du récit », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 55.

l'improbable enchâssement de leur marginalité fondamentale dans les interstices de la culture. »¹⁹⁴ Toujours selon Paré, le minimalisme que pratique France Daigle est fait d'espacement et de séquence, d'intermittence. Ses premières œuvres, axées sur une mise en scène de la fragmentation, permettent de manipuler les jeux d'alternance et d'interprétation, les effractions, les dévoilements et les dérobadés. Or, ce n'est pas par hasard que France Daigle se tourne vers une écriture par fragments, qui propose une logique autre : intemporalité, désordre logique, contradiction, équivalence, non-hiérarchie, réversibilité, renvois associatifs, etc. Ainsi, Daigle répond aux critères de l'écriture minimaliste selon Schoots : « Les récits minimalistes ne sont ni radicalement fragmentés, ni parfaitement continus. Ils sont fragmentaires malgré la narration d'une histoire continue [...] le récit minimaliste n'est pas régi par des incompatibilités et des paradoxes. »¹⁹⁵

Schoots ajoute également que

[l]es auteurs minimalistes ne racontent aucunement une histoire linéaire et cohérente qui se présenterait toute faite au lecteur. Bien au contraire, la parataxe syntaxique se traduit au niveau narratif par l'absence d'enchaînements entre les différentes parties du récit. La discontinuité et la fragmentation du récit minimaliste ne sont donc pas passagères mais constituent un trait essentiel du récit. Afin de reconstruire l'histoire, le lecteur est obligé d'ajouter lui-même les parties manquantes.¹⁹⁶

C'est le cas de la deuxième trilogie alors que le récit exige un travail de reconstruction à

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Fieke SCHOOTS, *op. cit.*, p. 139.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 114.

partir des bribes que l'instance narrative laisse entrevoir à une époque postérieure indéterminée: commentaires et explications, lambeaux de conversations, souvenirs épars des personnages. Les fragments qui constituent le récit et qui semblent de prime abord ne pas avoir de lien direct entre eux, font apparaître tranquillement, page après page, un dispositif très fin de résonance.

Résolument du côté de l'expérience qui englobe la totalité de l'être plutôt que de l'expérimentation textuelle, Daigle fait de sa pratique scripturale le lieu d'une quête subjective où se trouve interrogée l'identité, aussi bien féminine qu'acadienne, par l'exploration d'une mémoire à la fois personnelle et collective. En effet, alors qu'il y a un désir de neutralisation identitaire dans la première trilogie, c'est l'inverse qui se produit dans celle-ci puisque l'auteure y affirme son identité acadienne en accordant une place importante à la réalité géographique des villes de Moncton et de Dieppe. Or, Moncton représente l'un des fondements de l'identité acadienne moderne. Comme le rapportent les auteurs Benoit Doyon-Gosselin et Jean Morency : « Moncton est le lieu du présent de la narration ainsi que de l'inscription du sujet scripteur dans la réalité urbaine et moderne. »¹⁹⁷

France Daigle délaisse donc la recherche stylistique qui caractérise la première trilogie pour proposer une deuxième trilogie plus accessible, bien ancrée « dans la réalité

¹⁹⁷Benoît DOYON-GOSSELIN et Jean MORENCY, *op. cit.*, p. 74. La trilogie présente aussi un intérêt culturel dans la mesure où l'auteure signifie, par le biais des déplacements de ses personnages, son envie de s'ouvrir sur le monde sans pour autant renier ses racines.

sociale et linguistique de Dieppe et de Moncton, dans le sud-est du Nouveau-Brunswick.»¹⁹⁸ La place qu'occupe le chiac témoigne également de ce fait. Selon Fieke Schoots : «L'originalité de l'écriture minimaliste réside [...] dans sa façon de redécouvrir le récit tout en mettant en cause la représentation de la réalité par le langage. »¹⁹⁹ Or, c'est de l'observation des jeunes de Moncton que Daigle s'inspire pour créer ses personnages. Ceux-ci sont des plus réalistes alors qu'il est possible d'entendre jusqu'à leurs silences représentés graphiquement dans le texte par des points de suspension, comme le montre cet extrait tiré du dernier roman :

Carmen ne voulait pas refroidir l'ambiance de leur [Terry et Carmen] petite soirée en tête-à-tête, mais l'histoire de la cigarette fumée avec Zed l'avait mise sur la piste. Elle jugea à propos de tout tirer au clair et revint donc sur la note de Terry disant qu'il avait décidé de l'aimer à mort. Intellectuel? elle prit un moment pour y penser.

- Ben... peut-être.
- ...
- C'est quoi un intellectuel, vraiment?
- Ben ça serait quelqu'un qui pense beaucoup, pis qu'y le laisse à saouère. Cette réponse n'éclaira pas beaucoup Carmen.
- Nomme-z-en ouère...
- Ben, je sais pas moi... Je croirais qu'Hermé en serait un.
- ...
- ...
- Dirais-tu que Pete Melanson en est un ?
- Pete Melanson ? En tout cas, y voudrait en être un, ça c'est sûr.
- ...

¹⁹⁸Jean MORENCY, *op. cit.*, p. 10. C'est davantage le cas pour *Petites difficultés d'existence* où, rappelons-le, l'histoire se déroule presque exclusivement à Moncton.

¹⁹⁹Fieke SCHOOTS, *op. cit.*, p. 58.

- ... (PD, 28)

Par ces nombreux silences soulignés, le lecteur entend les personnages réfléchir et les voit comme interdits devant la question qui leur est posée ou qu'ils se posent à eux-mêmes. L'écriture y acquiert ainsi une force théâtrale.

3.5 Conclusion

Au terme de ce parcours, il apparaît d'abord, comme l'énonce clairement Stathoula Paleshi que « [c]omparées à l'absence explicite de références directes à l'Acadie dans *Sans jamais parler du vent* [...] les nombreuses allusions à l'Acadie énoncées formellement dans *Pas pire* [...] sont frappantes. »²⁰⁰ Il est évident que l'œuvre de France Daigle est d'abord un refus, puis une justification et une illustration de la culture acadienne. D'ailleurs le parler chiac devient de plus en plus soutenu de *Pas pire* à *Un fin passage* à *Petites difficultés d'existence*. Le parcours des personnages qui se retrouvent à Moncton dans *Petites difficultés d'existence* atteste de ce fait et comme le montre Benoît Doyon-Gosselin et Jean Morency, Moncton devient ainsi le centre du monde. Conséquemment, la trilogie questionne la quête d'identité des Acadiens non pas de manière folklorique ou tragique mais plutôt sur un mode léger, très humoristique. D'ailleurs, l'auteure va même jusqu'à

²⁰⁰Stathoula PALESHI, *op. cit.*, p. 40.

énumérer une panoplie d'artistes acadiens par l'entremise des personnages de Terry et de

Carmen :

- Y'en a un, Yvon Gallant. Y peut peindre n'importe quoi.

- C'est vrai. Lui, c'est pas croyable. C'est pas que c'est parfait du commencement, ben ça finit qu'on aime ça.

- Y'en a un autre, Paul Bourque. Lui aussi, c'est comme mêlé. Pis y veut jamais les vendre. Ça fait que tout le monde veut en acheter. C'est smarte pareil.

- Pis y'a Roméo Savoie.

- Hermé.

- Lui y fait toute. Y'écrit, y peint, y fait des films, du théâtre. Je crois qu'y'a rien qu'y'a pas fait.

- Pis ça c'est juste les plus connus. Y'en a beaucoup d'autres.

- Raymond Martin.

- Raymond Martin, Nancy Morin, Guy Duguay

- ben lui est mort...

- Y'avait Denise Daigle aussi.

- Right. Denise...

- Francis Coutellier... Luc Charette...

- Dyane Léger... Pis comment s'qu'y s'appelle lui qui travaille à côté d'Yvon, dans l'autre salle?

- Lionel Cormier.

- Pis y'a Alexandria.

- Alexandria Eaton. Une Anglaise. A l'est nice pareil...

- Jacques Arsenault.

- Vraiment, y'en a beaucoup.

- Gille LeBlanc est pas mal bon aussi. (UF, 102-103)

Et dans *Petites difficultés d'existence*, le personnage de Carmen lit un extrait du recueil de poésie de Gérald Leblanc, poète acadien : « - Décembre. Sous l'effet du mois de décembre / au rythme plus lent en face du blanc / l'attente enclenche l'attente / une toupie

karmique / débobine sur le lieu / je rapaille tous les décembres de ma vie / et je tourne autour lentement. » (*PD*, 107)

À la lumière de ce chapitre, il est possible de conclure que les trois textes de cette trilogie, hybrides, riches, complexes et éclatés, disent tout le travail d'exploration des jeux de la fiction mis en œuvre par l'auteure acadienne et la difficulté que l'on peut ressentir à définir précisément un récit qui met à mal les règles canoniques de l'écriture romanesque et fait éclater les frontières du genre. Dans *Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence*, France Daigle s'efface, laissant agir ses personnages. À titre d'exemple, c'est le personnage de Terry Thibodeau qui s'intéresse au Yi King, procédé qui, rappelons-le, vient jouer sur la structure même du texte.

La fiction chez France Daigle peut être vue comme un casse-tête. Et selon Blandine Campion, l'image du casse-tête cristallise tous les éléments essentiels de l'écriture de Daigle. Il évoque à la fois la dimension ludique du plaisir du jeu mais il illustre aussi le caractère fragmenté, aussi bien que la vie contemporaine que raconte France Daigle. Enfin, la figure du casse-tête traduit cette part de réflexion, de reconstruction du sens qui est fondamentale dans la démarche scripturale de l'auteure. Conséquemment, le lecteur est confronté par la structure complexe du roman ce qui le force à participer activement dans sa reconstruction²⁰¹.

²⁰¹Blandine CAMPION, *op. cit.*

Le roman poursuit et développe la problématique des frontières des genres littéraires en présentant une multiplicité de discours qui inscrivent le couple réalité / fiction dans un récit où l'autobiographie, la fiction et les discours hétérogènes portant sur les deltas et l'astrologie se croisent et s'influencent mutuellement. *Pas pire* marque à cet égard une étape importante à l'intérieur de la trilogie, et même à l'intérieur de toute l'œuvre daiglienne, puisque, comme le rapporte Jeanette Den Toonder, « non seulement la traversée des frontières et l'ouverture caractérisent la forme de l'œuvre, mais elles font également partie intégrante de la thématique de l'autofiction. »²⁰²

Ainsi, en plus de jouer sur le fictif et le réel, certains passages de *Pas pire* sont représentatifs du genre de l'essai. Force est de constater que *Pas pire* ne se plie pas à la loi du genre dans la mesure où le texte présente d'importants écarts par rapport aux conventions canoniques. C'est par sa valorisation de l'hétérogénéité, de la multiplicité et de la discontinuité, comme principes de formalisation autobiographique, que Daigle parvient à subvertir les règles qui sous-tendent les présupposés formels des récits de vie et à mettre en cause les gardiens de la continuité littéraire.

En somme, *Pas pire*, *Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence* peuvent être considérés comme représentatifs des écrits féministes radicaux au niveau du contenu aussi bien que du point de vue de la structure. La fragmentation excessive du texte, l'absence

²⁰²Jeanette DEN TOONDER, *op. cit.*, p. 59.

d'une voix narrative fixe et le dialogisme intertextuel aboutissent à une transgression des conventions littéraires.

CONCLUSION

À la lumière de cette analyse, il appert que les textes des deux trilogies romanesques de France Daigle défont, de par leur caractère hétérogène, fragmentaire et discontinu, la classification générique, il révèle également des notions de genre sexuel et, conséquemment, les deux genres, sexuel et littéraire, sont présents dans les six textes étudiés, en même temps qu'ils proposent une redéfinition des genres sexuels.

La forme occupe une place primordiale dans *Sans jamais parler du vent*. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps ; Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur et Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle :

Si l'écriture de *Sans jamais parler du vent* me semble aujourd'hui avoir été longue et plutôt ardue, il faut dire que la recherche (alors à peine consciente) au niveau de la forme y fut sans doute pour beaucoup. Ce travail aura cependant donné plusieurs fruits. En effet, les livres qui ont suivi présentent une variation, sinon une évolution, de la forme ébauchée dans ce premier livre.²⁰³

Cette forme est surtout poétique. C'est pourquoi les personnages sont souvent androgynes et n'ont pas d'identité propre. Les trois textes ne contiennent pas de véritables intrigues et il y a absence de toute oralité. Pas plus qu'il n'y a de chapitre au style conventionnel, ou avec une succession d'événements qui se rattachent de pages en pages. Cependant,

²⁰³France DAIGLE, « En me rapprochant sans cesse du texte », p. 42-43.

le discours de la trilogie ne relève pas de la poésie à proprement parler mais plutôt de cette pratique textuelle, distincte de la poésie comme de la prose (narrative, didactique...). En fait, il serait plus juste d'affirmer que les trois textes de la première trilogie ne sont ni roman, ni poésie, bien qu'ils soient présentés dans une écriture à la fois poétique et narrative. Bref, ils sont tout simplement inclassables.

Comme la première trilogie est une exploration de la forme, France Daigle poursuit, d'un roman à l'autre, sa réflexion sur l'écriture du récit. C'est pourquoi le jeu de l'écriture est intimement lié à la structure du texte plutôt qu'à son contenu, d'où les méditations sur la construction du récit. Car Daigle persiste autant dans son refus d'inféoder son texte à ce qui lui est extérieur que dans celui de se plier aux agencements du récit traditionnel. Elle montre sous les yeux du lecteur ce jeu d'assemblage et de construction en juxtaposant des éléments. Non qu'elle rejette le projet de raconter une histoire, car entre le début et la fin de chaque récit il s'est bien passé quelque chose, mais l'intérêt réside tout entier dans le mode de mise en scène, non dans l'intrigue. Daigle illustre le fonctionnement de son récit par des métaphores limpides qui visent à guider le lecteur dans son voyage - la métaphore de l'œuvre à construire comme une maison en est un exemple. La première trilogie est donc une réflexion sur l'écriture et le langage²⁰⁴.

²⁰⁴À remarquer que les romans suivants, *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont* (1985) ; *L'été avant la mort* (1986) ; *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* (1991) ; *La vraie vie* (1993) et *1953: chronique d'une naissance annoncée* (1995) recèlent tous une part de réflexion sur l'écriture et le langage.

disparition des espaces blancs et le jeu de l'écriture est intimement lié au contenu du texte plutôt qu'à sa structure. De plus, alors que les trois premiers romans montrent une absence de toute oralité, ceux de la seconde trilogie regorgent de dialogues entre les protagonistes qui parlent le chiac : « Les dialogues sont abondants, et l'oralité n'est jamais loin, comme si France Daigle désirait faire parler l'écriture. »²⁰⁸

L'analyse de la deuxième trilogie montre une certaine évolution dans l'écriture daiglienne puisque l'auteure passe d'une forme poétique à un style romanesque. De la même façon, elle passe de personnages androgynes à des personnages plus réalistes, mais les trois romans conservent la prédilection des histoires fragmentées. En effet, France Daigle construit ses romans autour de structures complexes, non linéaires, ce qui leur donne parfois l'allure d'un casse-tête. Elle mêle volontiers les genres : roman, poésie, scénario et théâtre. Ainsi, Daigle pratique le mélange générique par l'introduction, au cœur de ses fictions, de poèmes, d'écrits historiques, de citations, etc. Ce phénomène peut très bien correspondre à une esthétique postmoderne féministe, destinée à transformer les catégories littéraires héritées de la tradition patriarcale. Il est certain que les infractions aux genres, tant littéraires que sexués, ne conduisent pas à un rejet de leur spécificité ; elles mènent plutôt à une expérimentation originale qui oblige le lecteur à réfléchir sur leur nature.

²⁰⁸Suzanne GIGUÈRE, « Il y a des lapses dans ce pays », *La Presse*, Montréal, dimanche 6 octobre 2002, p. F2.

L'étude de *Pas pire* montre que France Daigle joue des trois instances énonciatives majeures du texte : l'auteure, la narratrice et la protagoniste principale. Loin d'être une entreprise vouée strictement au divertissement, l'écriture daiglienne constitue le moyen par excellence de devenir sujet et agent et, en même temps, de représenter cette lutte. C'est dire que, pour Daigle, la recherche de la subjectivité et de l'agentivité passe inéluctablement par l'écriture et par la réflexion qu'elle suscite. Pour cette raison, *Pas pire* est à la fois le récit autobiographique fragmentaire du parcours du sujet et l'histoire de l'évolution de son écriture, les deux étant inséparables. Pour décrire son propre projet littéraire, France Daigle peut ainsi se servir du mot autofiction qui est un genre hybride, à mi-chemin entre l'autobiographie et la fiction, où le moi se divise en plusieurs personnages fictifs. Dans l'œuvre de Daigle, ces versions multiples du moi se situent de façon concrète dans l'espace, et leurs itinéraires sont multiples et variés.

Chez France Daigle la fiction, qui présente une image du monde n'existant que dans et par les mots, ne vise pas nécessairement, comme l'autobiographie, à rejoindre une histoire se situant hors du texte. Mais l'auteure entend signifier que l'antinomie entre fiction et autobiographie n'est qu'apparente. Là où s'affirme la littérature, ce ne sont pas les conditions de la vérité qui commandent le travail de l'écriture, ce sont les mécanismes textuels eux-mêmes, c'est la présence incontournable du langage. Si donc il y a des éléments autobiographiques dans *Pas pire*, c'est évidemment dans la vie du texte qu'il faut les chercher ; un texte que Daigle déploie patiemment depuis la première trilogie où, comme le deuxième chapitre en fait état, s'inscrivent ses préoccupations et sa mémoire

d'écrivaine. D'ailleurs, Jean Morency affirme à propos de *Pas pire*, qu'il « faut [le lire] comme une œuvre qui raconte la naissance d'un roman, depuis son stade embryonnaire jusqu'à son émergence progressive et son accomplissement. »²⁰⁹ Mais d'après l'analyse des deux trilogies, il appert que les six romans étudiés présentent tous le travail d'élaboration de l'œuvre ainsi que des préoccupations textuelles.

En somme, l'écriture de France Daigle explore de nouveaux terrains, déborde des cadres habituels et pose les jalons d'une œuvre qui ne manque pas d'intérêt et s'oriente hors des sentiers battus. L'auteure abandonne volontiers ses textes à ce que d'aucuns appellent la contamination des genres. De par son caractère hybride et imprécis, le terme choisi indique dès l'abord les frontières génériques où se situe son œuvre : ni fiction, ni autobiographie, ni récit historique - bien que tout ceci à la fois - les deux trilogies de Daigle défient toute classification univoque. Et la détermination générique des ouvrages daigliens est un problème contre lequel ont buté bien des critiques de son œuvre.

Dans le contexte d'une réflexion sur la dynamique des genres, il convient sans doute de se demander dans quelle mesure les textes de France Daigle ont contribué à modifier la perception même des normes génériques, surtout en ce qui concerne la notion de récit. En fait, France Daigle n'invente pas de procédés littéraires qui lui soient propres, mais le choix qu'elle effectue dans l'éventail de ceux qui existent est révélateur. De la même façon,

²⁰⁹ Jean MORENCY, *op. cit.*, p. 155.

à refaire massivement, et de l'intérieur, les genres littéraires, elle se situe à la fois en plein cœur de la tradition et en marge, voire en rupture, par rapport à elle. Si elle ne rejette pas les modèles génériques, elle les refait à sa guise. Il faut voir l'un des grands enjeux de l'écriture au féminin dans cette manière qu'a Daigle de viser l'inscription des marques du féminin dans une tradition assouplie, déplacée, déportée, subvertie.

La critique a beaucoup insisté sur le rôle de la modernité dans l'œuvre de France Daigle. L'auteure elle-même a souvent fait référence à l'importance de la modernité comme sujet-clé dans son écriture - sujet qui semble être à la base même de son désir d'écrire au féminin. D'ailleurs, dans son article « En me rapprochant sans cesse du texte », elle dit à ce sujet :

D'une certaine façon, je ne trouve pas étonnant que mon écriture se trouve un lien de parenté avec la modernité. Vivant dans un contexte où la tradition littéraire est à peu près inexistante, je n'avais pas de modèle contre lequel mesurer mon ambition de vouloir « écrire le livre de la mer sans jamais parler du vent ». La mer était alors synonyme de liberté, et le vent représentait tout ce qui aurait pu venir troubler cette liberté. L'écriture elle-même se voulait ainsi sans attaches. Libre à moi alors de chercher le sentier le plus apte à illustrer mon propos. C'est sans doute cet aspect *dénudé* de la langue et de l'expression acadienne qui a fait en sorte que ce sentier s'avère finalement voie directe, pour ne pas dire voie rapide, vers la modernité. Cela reviendrait à dire que l'on n'échappe pas facilement à ses origines et à son temps. La personne pratiquant le métier d'écriture aura beau se sentir aux trois-quarts seule au monde, en réalité elle est peut-être surtout aux trois-quarts pleine de monde. Avec de telles proportions, comment écrire des livres qui ne soient pas un peu déroutants au départ?²¹⁰

²¹⁰France DAIGLE, *op. cit.*, p. 44.

Après la lecture de ses cinq autres romans, il semble que l'œuvre entière de France Daigle dispose de la même complexité dans sa construction, spécialement avec l'emploi des images récurrentes. Ses personnages et ses histoires l'inscrivent dans la compagnie des écrivaines modernes qui ont changé la position du personnage, de l'auteur et du texte, particulièrement dans la révision de la construction et de la représentation du genre, tant sexuel que littéraire.

BIBLIOGRAPHIE
OUVRAGES CONSULTÉS
SUR FRANCE DAIGLE

1 ŒUVRES

1.1 Romans

Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps, Moncton, Éditions d'Acadie, 1983, 141 p.

Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur, Moncton, Éditions d'Acadie, 1984, 119 p.

Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle, Moncton, Éditions d'Acadie, 1985, 107 p.

Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont, Outremont, Éditions NBJ, 1985, 44 p.

L'été avant la mort (en collaboration avec Hélène Harbec), Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1986, 77 p.

La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage, Outremont, Éditions NBJ / Moncton, Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.

La vraie vie, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Moncton, Éditions d'Acadie, 1993, 71 p.

1953 : chronique d'une naissance annoncée, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 165 p.

Pas pire, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 169 p.

Pas pire, 2e éd., Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 2002, 210 p.

Un fin passage, Montréal, Éditions du Boréal, 2001, 130 p.

Petites difficultés d'existence, Montréal, Éditions du Boréal, 2002, 189 p.

1.2 Poèmes et textes publiés dans des périodiques

« Poème impossible à finir », *Éloizes*, Moncton, n° 4, automne 1981, p. 15.

« Sur les traces de Marianne Godbout, cordonnière et savetière », *Éloizes*, Moncton, n°4, automne 1981, p. 51-53.

« Le taillant de la lame », *Éloizes*, Moncton, n° 5, printemps 1982, p. 23.

« Brumes anesthésiques », *Éloizes*, Moncton, n° 7, printemps 1983, p. 77.

« Méditerranéennes 1 », *Éloizes*, Moncton, n° 7, printemps 1983, p. 75.

« Méditerranéennes 2 », *Éloizes*, Moncton, n° 7, printemps 1983, p. 76.

« Le pays chaud », *Éloizes*, Moncton, n° 8, automne 1983, p. 13.

« Pensée composée », *Éloizes*, Moncton, n° 8, automne 1983, p. 14.

« Pensée simple », *Éloizes*, Moncton, n° 8, automne 1983, p. 14.

« Pour Zahava où qu'elle soit », *Éloizes*, Moncton, n° 9, printemps 1984, p. 43-46.

« Et cela dura », *Éloizes*, Moncton, n° 11, printemps 1985, p. 16-17.

« Insulaires. Chronique d'un pays blanc », *Estuaire*, Québec, n° 36, été 1985, p. 61-78.

« Journal pour un être cher », *Cahiers bleus*, Troyes, nos 36-37, printemps 1986, p. 13-15.

- « Sa chienne Chloé », *Éloizes*, Moncton, n° 16, printemps 1991, p. 83.
- « Son côté scorpion », *Éloizes*, Moncton, n° 16, printemps 1991, p. 87-89.
- « Son état ce jour-là », *Éloizes*, Moncton, n° 16, printemps 1991, p. 84.
- « Souvenir de voyage », *Éloizes*, Moncton, n° 16, printemps 1991, p. 85-86.
- « Tending towards the Horizontal : Text », *Tessera*, Montréal, n° 13, 2002, p. 63-73.
- « La biscotte italienne », *Éloizes*, Moncton, n° 19, printemps 1993, p. 12.
- « La romance du vin », *Éloizes*, Moncton, n° 19, printemps 1993, p. 13.
- « Le concert », *Éloizes*, Moncton, n° 19, printemps 1993, p. 11.
- « Le principe de la culture », *Éloizes*, Moncton, n° 19, printemps 1993, p. 15.
- « Performance sur Albinoni », *Éloizes*, Moncton, n° 19, printemps 1993, p. 14.
- « Série noire », *Éloizes*, Moncton, n° 19, printemps 1993, p. 16-17.
- « Què'que chose de nouveau », *Éloizes*, Moncton, nos 20 / 21, printemps 1994, p. 119-122.
- « Étude # 27 », *Estuaire*, Québec, n° 78, août 1995, p. 25-27.
- « Chercher l'imposture », *Dalhousie French Studies*, Halifax, n° 62, printemps 2003, p. 10.
- « Simulacre », *Dalhousie French Studies*, Halifax, n° 62, printemps 2003, p. 11.
- « Une petite place », *Dalhousie French Studies*, Halifax, n° 62, printemps 2003, p. 9.

« Inédit », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 25-29.

1.3 Articles publiés dans des périodiques

« Autoportrait », *Québec Français*, Québec, n° 60, décembre 1985, p. 40.

« En me rapprochant sans cesse du texte », *La Nouvelle barre du jour*, Québec, n° 182, septembre 1986, p. 31-45.

1.4 Publications dans des anthologies ou ouvrages collectifs

« Écriture et américanité » et « Manifeste pour un camping bien articulé », dans *Les cent lignes de notre américanité : Actes de colloque tenu à Moncton du 14 au 16 juin 1984*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1984, p. 61-64 et 109-111.

« Méditerranéennes 1 », « Mediterranean Women 1 », « Méditerranéennes 2 », « Mediterranean Women 2 », « Mon cœur amphithéâtre », « My Amphitheatre Heart », « Fille-mère », « Young Mother », « Anniversaire », « Anniversary », dans Henri-Dominique PARATTE (éd.), *Poésie acadienne contemporaine / Acadian Poetry Now*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1985, p. 75-85.

« Sérigraphie springtime », « Springtime N° 2 », « Springtime N°s 3 et 4 », « Poèmes pour les vieux couples », « Méditerranéennes 1 », « Méditerranéennes 2 », « Méditerranéennes 3 », « Méditerranéennes 4 », « Impromptu », « Les cœurs longs », « Nos forêts exponentielles », « La racine du pain », dans Claude BEAUSOLEIL et Gérald LEBLANC (éd.), *La poésie acadienne 1948-1988*, Trois-Rivières / Paris, Écrits des Forges / Le Castor Astral, 1988, p. 104-109.

« Et cela dura », « Méditerranéennes 1 », « Méditerranéennes 2 », « Méditerranéennes 3 », « Méditerranéennes 4 », dans Fred COGSWELL et Jo-Ann ELDER (dir.), *Rêves inachevés. Anthologie de poésie acadienne contemporaine*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1990, p. 66-70. Ces poèmes ont été publiés en traduction dans Fred COGSWELL et Jo-Ann ELDER (dir.), *Unfinished Dreams. Contemporary Poetry of Acadia*, Fredericton, Éditions Goose Lane, 1990, p. 60-63.

« Poème impossible à finir », « Sur les traces de Marianne Godbout, cordonnière et savetière », « Comme Cavafy », « Le silence du fruit », « Mais où commence le corps? », dans Claude BEAUSOLEIL et Gérald LEBLANC (éd.), *La poésie acadienne*, Moncton / Trois-Rivières, Éditions Perce-Neige / Écrits des Forges, 1999, p. 118-124.

1.5 Inédits

1.5.1 Théâtre

Le musée du nouvel âge, Moncton, Département de théâtre de l'Université de Moncton, 1999.

Craie, Moncton, Moncton-Sable, 1999.

Foin, Moncton, Moncton-Sable, 2000.

Bric-à-brac, Moncton, Moncton-Sable, 2001.

Sans jamais parler du vent, Moncton, Moncton-Sable, 2004.

2 TRADUCTION DES ROMANS DE FRANCE DAIGLE

Real Life : A Novel, traduction de Sally Ross, Don Mills (Ontario), Anansi, 1995, 83 p.

1953 : Chronicle of a Birth Foretold, traduction de Roberts Mazjels, Concord (Ontario), Anansi, 1997, 164 p.

Just Fine, traduction de Roberts Mazjels, Toronto, House of Anansi Press, 1999, 148 p.

A Fine Passage, traduction de Robert Mazjels, Toronto, House of Anansi Press, 2002, 113 p.

3 PRIX ET DISTINCTIONS

Prix Pascal-Poirier, en 1991, pour l'excellence en littérature francophone.

Prix Éloizes, en 1998, pour *Pas pire*.

Prix France-Acadie, en 1998, pour *Pas pire*.

Prix Antonine-Maillet-Acadie-vie, en 1999, pour *Pas pire*.

Prix Éloizes, en 2002, pour *Un fin passage*.

4 RÉCEPTION CRITIQUE ET ÉTUDES

4.1 Articles de fond et chapitres de livres

BOEHRINGER, Monika, « Une "fiction autobiographique à plusieurs voix" : 1953 de France Daigle », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 34, n^{os} 1-2, 2003, p. 107-128.

BOUDREAU, Raoul, « Le silence et la parole chez France Daigle », dans Raoul BOUDREAU, Anne-Marie ROBICHAUD, Zénon CHIASSON et Pierre M. GÉRIN (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, p. 71-81.

_____, « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise GAUVIN (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 73-86.

_____, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert VIAU (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », 2000, p. 51-64.

- _____, « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens », dans Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK et János RIESZ (dir.), *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*, Québec, Édition Nota Bene, 2002, p. 287-304.
- _____, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 31-45.
- _____ et Anne-Marie ROBICHAUD, « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 15, 1988, p. 143-153.
- COOK, Margaret, « France Daigle : dualité et opposition », *LittéRéalité*, Toronto, vol. 5, n°2, 1993-1994, p. 37-46.
- DÉLÉAS-MATTHEWS, Josette, « France Daigle : une écriture de l'exil, une écriture en exil », *Atlantis*, Halifax, vol. 14, n° 1, automne 1988, p. 122-126.
- DEN TOONDER, Jeanette, « Voyage et passage chez France Daigle », *Dalhousie French Studies*, Halifax, n° 62, printemps 2003, p. 13-24.
- _____, « Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire* », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 57-68.
- DOYON-GOSSELIN, Benoît et Jean MORENCY, « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde. L'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 69-83.
- DUMONTET, Danielle, « Le parcours autofictionnel de France Daigle entre opposition et résistance », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 24. Jahrgang, Nr. 1, Band 44, 2004, p. 86-100.
- FRANCIS, WIKTOROWICZ Cécilia, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et images*, Montréal, n° 84, printemps 2003, p. 114-138.

- _____, « Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin dans le contexte d'exiguïté culturelle », dans Pierre OUELLET (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 149-168.
- GAUDET, Jeannette, « La métaphore du cinéma dans *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur* de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 15, automne-hiver 1988, p. 154-159.
- GIROUX, François, « Sémiologie du personnage autofictif dans *Pas pire* de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, n° 17, printemps 2004, p. 45-54.
- KELLET-BETSOS, Kathleen L., « Histoire et quête identitaire dans *1953 : chronique d'une naissance annoncée* », dans Louis BÉLANGER, *Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne : essais*, Vanier, Éditions l'Interligne, 2000, p. 35-47.
- LECLERC, Catherine, « L'Acadie rayonne. Lire France Daigle à travers sa traduction », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 85-100.
- MASSON, Alain, « Écrire, habiter », *Tangence*, Rimouski, n° 58, octobre 1998, p. 35-46.
- OUELLET, Lise, « De l'autobiographie à la fiction autobiographique dans la littérature féminine », *La Licorne*, Université de Poitiers, n° 27, 1993, p. 365-378.
- PALESHI, Stathoula, « Finir toujours par revenir : la résistance et l'acquiescement chez France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, vol. 13, 2002, p. 31-45.
- PARÉ, François, « Cinémas France Daigle », *Théories de la fragilité*, Ottawa : Le Nordir, 1994, p. 100-103.
- _____, « La chatte et la toupie : écriture féminine et communauté en Acadie », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, n° 7, 1997, p. 115-126.

_____, « France Daigle. Intermittences du récit », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 47-55.

PLANTIER, René, « *Sans jamais parler du vent* de France Daigle : une écriture-odyssée », dans Melvin GALLANT, *Mer et littérature : actes du Colloque international sur « La Mer dans les littératures d'expression française du XX^e siècle »*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1992, p. 11-16.

_____, « *La beauté de l'affaire* : l'humour à plusieurs fils », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 27, n° 1, 1994, p. 161-176.

_____, « L'aléatoire dans l'excès des signes de la rigueur : *La vraie vie* de France Daigle », dans Raoul BOUDREAU, Anne Marie ROBICHAUD, Zénon CHIASSON et Pierre M. GÉRIN, *Mélanges Marguerite Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, Éditions d'Acadie, Collection Mouvange, 1996, p. 314-324.

_____, *Le corps du déduit : neuf études sur la poésie acadienne, 1980-1990*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, p. 101-157.

_____, « Le renvoi de la balle acadienne : 1953, de France Daigle », *Tangence*, Rimouski, n° 58, 1998, p. 56-65.

RICOUART, Janine, « France Daigle's Postmodern Acadian Voice in the Context of Franco-Canadian Lesbian Voices », dans Paula RUTH GILBERT et Roseanna L. DUFAULT (dir.), *Doing Gender : Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, London, Associated University Presses, 2001, 396 p.

ROY, Nathalie, « Le religieux dans *Les fêtes de l'infini* de J.R. Léveillé et *La beauté de l'affaire* de France Daigle : d'un emploi non-référentiel des récits bibliques et préceptes chrétiens », *Revue internationale d'études canadiennes*, Ottawa, vol. 23, printemps 2001, p. 37-55.

ROY, Véronique, « La figure d'écrivain dans l'œuvre de France Daigle : aux confins du mythe et de l'écriture », dans Robert VIAU (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté : 9^e colloque de l'APLAQA*, Beauport, Publications MNH, 2000, p. 27-50.

RUNTE, Hans R., « Unwriting Writing », dans *Writing Acadia, The Emergence of Acadian Literature 1970-1990*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, coll. « Hiasma », n° 6, 1997, p. 153-163.

4.2 Mémoires et thèses

LAPARRA, Manon, « La mer dans la littérature acadienne contemporaine, 1960-1990 : rôles et représentations », thèse de doctorat, Paris, Université Paris X-Nanterre, 2002, 311 p.

LEPAGE, Renée, « Essai d'une poétique de l'interprétation : 1953 : *chronique d'une naissance annoncée* de France Daigle », mémoire de maîtrise, Kingston, Queen's University, 1997, 47 p.

PALESHI, Stathoula, « La constance des doubles chez France Daigle : finir par toujours revenir », mémoire de maîtrise, Waterloo, University of Waterloo, 2001, 116 p.

WEISS, Véronique, « Les personnages et leur identité dans les romans de l'écrivaine acadienne France Daigle *La vraie vie* et de l'écrivaine québécoise Élise Turcotte *Le bruit des choses vivantes* », Diplomarbeit, Autriche, Universität Klagenfurt, 2002.

4.3 Entretiens et portraits d'auteur

ALLARD, Claire, « La vraie vie de France Daigle : l'écriture », *Atlantic Books Today*, Halifax, n° 6, été 1994, p. 1 et 3.

ARSENEAU, Marc, « France Daigle », *Vallium*, Moncton, n° 6, 1995, p. 38-42.

BOEHRINGER, Monika, « Le hasard fait bien les choses. Entretien avec France Daigle », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 13-23.

BRUCE, Clint, « France Daigle et l'écriture au juste milieu », *Le Front*, Moncton, 26 mars 2003, p. 16.

CAMPION, Blandine, « Éloge du plaisir et de la lenteur : France Daigle et l'espace cérébral », *Le Devoir*, Montréal, samedi 15 août 1998, p. D1-D2.

DELORY, Cherie, « Daigle conquers agoraphobia », *Canadian Press NewsWire*, Ottawa, 3 décembre 1999.

DÉSAUTELS, Sophie « France Daigle. La Lelouch du roman », *Vent'd'est*, Petit-Rocher, hiver 1993-1994, p. 54-55.

EL YAMANI, Myriame, « L'Acadie se comprend à mi-mots », *Le Devoir*, Montréal, 10 octobre 1991, p. B6.

_____, « Elles réinventent l'Acadie », *Châtelaine*, Montréal, vol. 33, n° 8, août 1992, p. 78.

GIROUX, François, « Portrait d'auteure @ France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, n° 17, printemps 2004, p. 79-85.

GUY, Chantal, « Le monde à dos Daigle », *La Presse*, Montréal, dimanche 23 septembre 2001, p. B3.

LAJOIE, Claudette, « Personnage remarqué », *Femmes d'action*, Ottawa, vol. 21, n° 2, 1991, p. 33-34.

LEBLANC, Doris et Anne BROWN, « France Daigle: chantre de la modernité acadienne », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Fredericton, Université du Nouveau-Brunswick, vol. 28, n° 1, 2003, p. 147-161.

LEBLANC, Gérald, « France Daigle, le trésor bien caché », *Le Journal*, Moncton, 26 avril 1997, p. 18.

MARTEL, Réginald, « Folklore ou pas folklore? », *La Presse*, Montréal, dimanche 7 mai 1995, p. B1 et B4.

MORENCY, Jean, « France Daigle. Chronique d'une œuvre annoncée », *Voix et images*, Montréal, vol. 29, n° 3 (87), printemps 2004, p. 9-11.

MOUSSEAU, Sylvie, « L'agoraphobie au centre de *Pas Pire* », *L'Acadie nouvelle*, Moncton, 18 mars 1998, p. 25.

_____, « L'amour au quotidien de Terry et Carmen », *L'Acadie nouvelle*, Moncton, 8 novembre 2002, p. 3.

ROYER, Jean, « Les chemins de l'Acadie mythique à l'Acadie réelle », *Le Devoir*, Montréal, 15 décembre 1984, p. 30.

SAINT-HILAIRE, Mélanie, « J'suis manière de *proud* de toi », *L'Actualité*, Montréal, n° 27, mars 2002, p. 66-68.

4.4 Comptes rendus et articles de presse

4.4.1 *Sans jamais parler du vent.*

Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps

ALONZO, Anne-Marie, « D'Acadie : *Sans jamais parler du vent* », *La Vie en rose*, Montréal, n° 19, septembre 1984, p. 56.

BEAUSOLEIL, Claude, « *Sans jamais parler du vent* », *Nuit Blanche*, Québec, n° 12, février-mars 1984, p. 17.

BOUDREAU, Raoul, « *Sans jamais parler du vent* ou la parole retenue », *Le Papier*, Université de Moncton, vol. 1, n° 1, mars 1984, p. 14-15.

LANDRY, Bernadette, « *Sans jamais parler du vent*, une bouleversante réalité », *Campus*, Université de Moncton, 14^e année, décembre 1983, p. 4.

_____, « *Sans jamais parler du vent* : résumé », *Dimensions*, Moncton, janvier 1984, p. 34.

THALER, Danielle, « *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* », *Resources for Feminist Research / Documentation sur la recherche féministe*, Université d'Ottawa, vol. 14, n° 2, juillet 1985, p. 8.

4.4.2 *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*

ALONZO, Anne-Marie, « Chef-d'œuvre obscur », *La Vie en rose*, Montréal, n° 24, mars 1985, p. 60-61.

BEAULIEU, Michel, « *Film d'amour et de dépendance* », *Livres d'ici*, Montréal, vol. 10, n° 3, novembre 1984, p. 21-22.

CORRIVEAU, Hugues, « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance (chef-d'œuvre obscur)* », *Estuaires*, Québec, novembre 1986, p. 77-78.

ÉTIENNE, Gérard, « La saison acadienne s'ouvre magistralement », *Le Devoir*, Montréal, 6 octobre 1984, p. 24.

ÉTIENNE, Natania, « La rentrée littéraire aux Éditions d'Acadie », *Le P'tit Moniteur*, Shédiac, 25 octobre 1984, p. 5.

LEBLANC, René, « France Daigle : *Film d'amour et de dépendance* », *Le Courrier de la Nouvelle-Écosse*, Nouvelle-Écosse, 21 novembre 1984, p. 12.

LÉPINE, Stéphane, « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur* », *Nos livres*, Montréal, vol. 15, n° 5977, décembre 1984, p. 19-20.

MASSON, Alain, « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance* », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 18, n° 1, 1985, p. 162-164.

_____, « France Daigle, *Film d'amour et de dépendance* », dans *Lectures acadiennes: articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1994, p. 139-140.

OUELLET, Lise, « *Film d'amour et de dépendance de France Daigle* », *Le Papier*, Université de Moncton, n° 3, novembre 1984, p. 18.

ROSS, Sally, « Three Recent Acadian Literacy Works », *The Atlantic Provinces Book Review*, Halifax, vol. 12, n° 1, février-mars 1985, p. 13.

TURCOTTE, Suzy, « *Film d'amour et de dépendance* », *Nuit blanche*, Québec, n° 17, février-mars 1985, p. 5.

4.4.3 *Histoire de la maison qui brûle.*

Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle

DE GONZAGUE, Louise, « Daigle (France), *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle* », *Nos livres*, Montréal, vol. 17, n° 6613, juin-juillet 1986, p. 27.

DORION, Hélène, « *Histoire de la maison qui brûle* », *La Vie en rose*, Montréal, n° 40, novembre 1986, p. 62.

ROSS, Sally, « Acadian Publications », *The Atlantic Provinces Book Review*, Halifax, vol. 13, n° 4, novembre-décembre 1986, p. 14.

4.4.4 *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont*

BROCHU, André, « Lascaux, les limbes et autres lieux », *Voix et images*, Montréal, n° 34, automne 1986, p. 131-140.

DE GONZAGUE, Louise, « Daigle (France), *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont* », *Nos livres*, Montréal, vol. 17, n° 6497, mars 1986, p. 31.

4.4.5 *L'été avant la mort*

CÔTÉ, Suzanne, « *L'été avant la mort* », *Canadian Women Studies / Les Cahiers de la femme*, Ontario, vol. 7, n° 3, automne 1986, p. 127.

LÉPINE, Stéphane, « D'un carnet intime et d'une conversation banale », *Le Devoir*, Montréal, 2 août 1986, p. C2.

MARCOTTE, Hélène, « *L'été avant la mort* », *Québec français*, Québec, n° 64, décembre 1986, p. 11-12.

POULIN, Gabrielle, « Prophétie et fiction, *L'été avant la mort* », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 43, automne 1986, p. 18-20.

ROSS, Sally, « Acadian Publications », *The Atlantic Provinces Book Review*, Halifax, vol. 13, n° 4, novembre-décembre 1986, p. 11-12.

4.4.6 *La beauté de l'affaire.*

Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage

COOK, Margaret, « *La beauté de l'affaire de France Daigle* », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, n° 2, 1992, p. 63-64.

JACQUOT, Martine, « *Jeux de mains, Mes simples et La beauté de l'affaire* », *Vent'd'est*, Petit-Rocher, novembre-décembre 1991, p. 38.

ROBICHAUD, Anne-Marie, « *La beauté de l'affaire de France Daigle* », *Éloizes*, Moncton, n° 17, automne 1991, p. 81-84.

4.4.7 *La vraie vie*

ALLARD, Jacques, « La vie qu'on raconte », *Le Devoir*, Montréal, 18 septembre 1993, p. D5.

- BOUDREAU, Denis, « La vérité vraie du quotidien », *Le Front*, Moncton, 2 février 1994, p. 14.
- BOUDREAU, Raoul, « La traversée du désir », *Vent'd'est*, Petit-Rocher, n° 58, hiver 1993-1994, p. 55.
- CRAN, E. Elisabeth, « *La vraie vie* : un roman absolument pas comme les autres », *La voix acadienne*, Summerside, 6 octobre 1993, p. 6.
- JOUBERT, Lucie, « Découpages et dérapages », *Spirale*, Montréal, n° 131, mars 1994, p. 4.
- LE BEAU, Hélène, « No song but silence », *Books in Canada*, Toronto, n° 24, octobre 1995, p. 37-39
- MARTEL, Réginald, « Une œuvre d'art, aussi riche que gratuite », *La Presse*, Montréal, 12 septembre 1993, p. B5.
- MARTIN, Frédéric, « L'envers du décor et le décor du réel », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 72, hiver 1993, p. 17-18.
- _____, « Un pur exercice de style », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 72, hiver 1993, p. 18.
- MASSON, Alain, « Une certaine idée de la littérature », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 30, n° 1, automne 1997, p. 125-132.
- NICOL, Patrick, « *La vraie vie* », *Moebius*, Montréal, n° 61, automne 1994, p. 120-121.
- SERGENT, Julie, « *La vraie Vie* », *Voir*, Montréal, vol. 7, n° 44, 30 septembre 1993, p. 32.

4.4.8 1953 : chronique d'une naissance annoncée

AUTEUR INCONNU, « La vitrine du livre », *Le Devoir*, Montréal, 27 mai 1995, p. D14.

BÉLANGER, Georges, « 1953 : chronique d'une naissance annoncée de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, vol. 6, 1996, p. 39-41.

BISSONNETTE, Lise, « Enchevêtrement d'êtré », *Le Devoir*, Montréal, 20 avril 1996, p. B3.

BORDELEAU, Francine, « L'écriture du roman », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 79, automne 1995, p. 23-24.

BOURQUE, Denis, « France Daigle : 1953 : chronique d'une naissance annoncée », *Études francophones*, vol. XII, n° 1, p. 192-195.

CORRIVEAU, Hugues, « Effet de réel, effet de fiction », *Trois*, vol. 10, n° 3, printemps-été 1995, p. 233-234.

GODIN, André, « 1953 », *Le Front*, Moncton, 30 août 1995, p. 18.

JACQUOT, Martine, « France Daigle : 1953 : chronique d'une naissance annoncée », *LittéRéalité*, Ontario, vol. 8, n° 1, 1995, p. 144-145.

LEQUIN, Lucie, « Sur ma faim... », *Voix et images*, Montréal, n° 62, hiver 1996, p. 387-389.

ROSS, Sally, « Acadian spring », *Atlantic Book Today*, Halifax, n° 10, été 1995, p. 8-9.

SODERSTROM, Mary, « 1953 : chronicle of a birth foretold », *Quill and Quire*, Toronto, n° 64, janvier 1998, p. 32.

4.4.9 Pas pire

CAMPION, Blandine, « Espace et écriture », *Le Devoir*, Montréal, samedi 2 mai 1998, p. D4.

CHARTRAND, Robert, « Au rayon des lectures sabbatiques », *Le Devoir*, Montréal, samedi 20 juin 1998, p. D3.

CHASSAY, Jean-François, « *Pas pire* : roman de France Daigle », *Francophonies d'Amérique*, Université d'Ottawa, vol. 9, 1999, p. 51-53.

GODIN, André, « Roman de l'essentiel ou simplement roman essentiel », *Le Front*, Moncton, 8 avril 1998, p. 14.

JACQUOT, Martine, « *Pas pire*, le nouveau roman de France Daigle », *Le Courrier de la Nouvelle-Écosse*, Nouvelle-Écosse, 24 avril 1998, p. 4.

LAPLANTE, Laurent, « L'Acadie : mythes, défis et résonances », *Nuit blanche*, Québec, n° 72, automne 1998, p. 54-56.

LONERGAN, David, « Un beau et doux voyage », *L'Accent acadien*, Moncton, vol. 3, n° 48, 18 avril au 24 avril 1998, p. 6.

MARTEL, Réginald, « Cohérence et densité sans faille », *La Presse*, Montréal, 3 mai 1998, p. B2.

MORENCY, Jean, « *Pas pire* », *Éloizes*, Moncton, n° 26, 1998, p. 155-157.

OLSCAMP, Marcel, « Compte rendu du livre *Pas pire* de France Daigle », *Spirale*, Montréal, n° 163, novembre-décembre 1998, p. 3.

RICOUART, Janine, « Lectures acadiennes », *Trois*, vol. 15, n°s 1-2-3, novembre 1999, p. 216-226.

4.4.10 *Un fin passage*

BIRREL, Heather, « Air-lifted by magic », *Books in Canada*, Toronto, n° 31, décembre 2002, p. 5.

BOURGAULT-CÔTÉ, Guillaume, « Littérature de l'exil », *Le Soleil*, Québec, 29 septembre 2001, p. D10.

CHARTRAND, Robert, « De bien belles partances », *Le Devoir*, Montréal, 29 septembre 2001, p. D3.

CORMIER, Pénélope, « Dans une semaine, la vie », *Éloizes*, Moncton, n° 31, 2001, p. 96-98.

FORTIN, Marie-Claude, « Éloge de la fuite », *Voir*, Montréal, vol. 15, n° 40, 4 octobre 2001, p. 43.

JOUBERT, Lucie, « Des retours attendus », *Spirale*, Montréal, n° 187, novembre-décembre 2002, p. 54-55.

LONERGAN, David, « Un fin et délicat passage vers la vie », *L'Accent acadien*, Moncton, vol. 7, n° 26, 30 novembre au 6 décembre 2001, p. 6.

MACKINNON, Peggy, « Daigle's images linger for days », *The Sunday Herald*, Glasgow, dimanche 6 avril 2003, p. C6.

MARCOTTE, Gilles, « L'amour existe-t-il encore? », *L'Actualité*, Montréal, vol. 26, n° 19, 1^{er} décembre 2001, p. 95-96.

MONTESSUIT, Carmen, « France Daigle aime écrire par fragments », *Le Journal de Montréal*, Montréal, 23 décembre 2001, p. 37.

MOUSSEAU, Sylvie, « Le casse-tête de France Daigle », *L'Acadie nouvelle*, Moncton, 19 septembre 2001, p. 26.

4.4.11 *Petites difficultés d'existence*

BIRON, Michel, « Les petites marées », *Le Devoir*, Montréal, 16 novembre 2002, p. F3.

_____, « Le symbolisme *soft* », *Voix et images*, Montréal, n° 83, hiver 2003, p. 167-173.

GIGUÈRE, Suzanne, « Il y a des lapses dans ce pays », *La Presse*, Montréal, dimanche 6 octobre 2002, p. F2.

LAURIN, Danielle, « France Daigle. L'Acadie d'aujourd'hui », *Elle Québec*, Québec, janvier 2003, p. 26.

LONERGAN, David, « France Daigle : un univers de lumière », *L'Acadie Nouvelle*, Moncton, 29 novembre 2002, p. 6.

SUR LA THÉORIE DU GENRE SEXUEL ET DU GENRE TEXTUEL

Livres

- ALONZO, Anne-Marie, *Galia qu'elle nommait amour*, Québec, Trois, 1992, 109 p.
- ANDRÉ, Jacques *et al.*, *De la différence des sexes entre les femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, 91 p.
- BADINTER, Élisabeth, *L'un est l'autre. Des relations entre hommes et femmes*, Paris, Odile Jacob, 1986, 361 p.
- BAL, Mieke, *Meurtre et différence. Méthodologie sémiotique de textes anciens*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 1995, 203 p.
- BEAUVOIR, Simone DE, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1949, 577 p.
- BLAIS, Marie-Claire, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995, 313 p.
- BOISCLAIR, Isabelle (dir.), *Lectures du genre*, Montréal, Remue-ménage, 2002, 179 p.
- BROSSARD, Nicole, *Amantes*, Montréal, Quinze, 1980, 109 p.
- _____, *La lettre aérienne*, Montréal, Remue-Ménage, 1985, 154 p.
- _____, *Baroque d'aube*, Montréal, L'Hexagone, 1995, 260 p.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p.
- COLLIN, Françoise, *Je partirais d'un mot. Le champ symbolique*, Paris, Fus Art, coll. « textes femmes », 1999, 223 p.

DAUNE-RICHARD, Anne-Marie, Marie-Claude HURTIG et Marie-France PICHEVIN, *Catégorisation de sexe et constructions scientifiques*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1989, 165 p.

DELPHY, Christine, *L'ennemi principal : penser le genre*, tome 2, Paris, Éditions Syllepse, coll. « Nouvelles questions féministes », 2001, 389 p.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1986, 286 p.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 2001, 364 p.

DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Remue-Ménage, 1989, 265 p.

_____, Jaap LINTVELT et Janet M. PATERSON (dir.), *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota bene, 2002, 487 p.

FRAISSE, Geneviève, *La différence des sexes*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », 1996, 126 p.

GARDEY, Delphine et Ilana LÖWY, *L'invention du naturel : les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Paris, Éditions des archives contemporaines, coll. « Histoire des sciences, des techniques et de la médecine », 2000, 227 p.

GAUVIN, Lise (dir.), *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, 174 p.

GLAUDES, Pierre, et Yves REUTER, *Le Personnage*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », n° 3290, 1998, 127 p.

GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, 239 p.

- HÉRITER, Françoise, *Masculin / féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996, 332 p.
- HURTIG, Marie-Claude, Michèle KAIL et Hélène ROUCH (dir.), *Sexe et genre : de la hiérarchie entre les sexes*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, 281 p.
- IRIGARAY, Luce, *Sexes et parentés*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, 221 p.
- JACQUET, Isabelle, *Développement au masculin / féminin : le genre, outil d'un nouveau concept*, Paris, L'Harmattan, 1995, 184 p.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, 271 p.
- KRISTEVA, Julia, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris, Fayard, 1996, 351 p.
- LAMOUREUX, Diane (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 1998, 195 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 357 p.
- MATHIEU, Nicole-Claude, *L'anatomie politique : catégorisations et idéologies du sexe*, Paris, Côté-femmes, 1991, 291 p.
- OAKLEY, Ann, *Sex, Gender and Society*, Londres, Temple Smith, 1972, 220 p.
- RICARDOU, Jean, *Le théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982, 296 p.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 184 p.
- SCHOOTS, Fieke, *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, The Netherlands, Faux titre, 1997, 232 p.

THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, Paris, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, 1998, 227 p.

THÉORET, France, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987, 163 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, 122 p.

WOLLSTONECRAFT, Mary, *A vindication of the rights of men with a vindication of the rights of woman and hints*, Cambridge, Les Presses de l'Université Cambridge, 1995, 349 p.

Articles de périodiques et autres

BOISCLAIR, Isabelle, *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Faculté des Lettres et Sciences humaines.

COLLIN, Françoise, « La même et les différences », *Les Cahiers du GRIF*, Paris, n° 28, 1983, p. 7-17.

DELPHY, Christine, « Le patriarcat, le féminisme et leurs intellectuelles », *Nouvelles questions féministes*, Paris, vol. n° 2, 1981, p. 59-74.

DELVAUX, Martine et Michel FOURNIER, « Rapports sociaux de sexe », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 489-490.

FAUSTO-STERLING, Anne, « The Five Sexes : Why Male and Female Are Not Enough », *The Science*, New York, vol. 33, n° 2, p. 20-25.

GUILLAUMIN, Colette, « Question de différence », *Questions féministes*, Paris, n° 6, septembre 1979, p. 3-21.

HAVERCROFT, Barbara, « Féminisme, postmodernisme et texte-supplément », *Tangence*, Rimouski, n° 39, mars 1993, p. 51-61.

_____, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Voix et images*, Montréal, n° 47, 1999, p. 93-113.

NADAL, Marie-José, « Le sexe / genre et la critique de la pensée binaire », *Recherches sociologiques*, Université catholique de Louvain, vol. XXX, n° 3, 1999, p. 5-22.

_____, « Toutes les approches critiques mènent au féminisme(?) », *Voix et images*, Montréal, vol. 27, n° 3, printemps 2002, p. 580-585.

RAYMOND, Patricia M. et Susan PARKS, « Les genres textuels et leur pertinence dans l'apprentissage et l'enseignement d'une langue seconde », dans Claudette CORNAIRE et Patricia M. RAYMOND, *Regards sur la didactique des langues secondes*, Québec, Édition Logiques, 2001, p. 45-69.

SAINT-HILAIRE, Colette, « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », *Recherches sociologiques*, Université catholique de Louvain, vol. XXX, n° 3, 1999, p. 23-42.

SAINT-MARTIN, Lori, « Métaféminisme », *Spirale*, Montréal, n° 100, octobre 1990, p. 12-13.

_____, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, tome II, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 1994, p. 161-170.

SCOTT, Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, Paris, n°s 37-38, 1988, p. 125-153.

SMART, Patricia, « Prométhées au féminin. L'écriture d'une nouvelle génération de femmes », *Voix et images*, Montréal, vol. 12, n° 1, automne 1986, p. 145-150.

WITTIG, Monique, « On ne naît pas femme », *Questions féministes*, Paris, n° 8, 1980, p. 75-84.

_____, « La Pensée straight », *Questions féministes*, Paris, n° 7, 1980, p. 45-53.

Revue (numéros entiers)

Protée, Québec, vol. XX, n° 3, automne 1992, numéro intitulé « Elle signe ».

Tangence, Rimouski, n° 47, mars 1995, numéro intitulé « Écritures au féminin : le genre marqué », 127 p.

Voix et images, Montréal, vol. 22, n° 1 (64), automne 1996, numéro intitulé « Effets autobiographiques au féminin ».

SUR L'ACADIE

Livres

LAUVRIÈRE, Émile, *La tragédie d'un peuple : histoire du peuple acadien de ses origines à nos jours*, Paris, Librairie Henry Goulet, 1924, 495 p.

GAIR, Reavley W. et Robert WHALEN (dir.), *Langues et littératures au Nouveau-Brunswick: survol historique*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1986, 442 p.

Articles de périodiques et autres

BORDELEAU, Francine, « Littérature acadienne : pour en finir avec Évangéline », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 76, hiver 1994, p. 20-23.

_____, « Littératures francophones hors-Québec : lutter contre l'exiguïté », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 88, hiver 1997, p. 7-9.

BOUDREAU, Raoul, « L'actualité de la littérature acadienne », *Tangence*, Rimouski, n° 58, 1998, p. 8-18.

DIONNE, André, « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 17, printemps 1980, p. 37-39.

GALIPEAU, Sylvia, « Au diable Évangéline! », *Le Devoir*, Montréal, samedi 12 août 2000, p. D1.

JOHNSON, Marc, Jacques SAVOIE, Herménégilde CHIASSON, France DAIGLE, Renée BLANCHARD et Euclide CHIASSON, « Table ronde sur l'identité et la création culturelle en Acadie », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 27, n° 2, 1994.

KHODJA-ALI, Mourad et Marc JOHNSON, « Identité et création culturelles en Acadie : des artistes en quête de légitimité? », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 27, n° 2, 1994, p. 227-237.

LAGACÉ, Julie, « Lettres québécoises, revue de l'actualité littéraire », *Le Droit*, Ottawa, jeudi 26 janvier 1995, p. 31.

Revue (numéros entiers)

Éloizes, Moncton, n° 1, printemps 1980, 95 p.

La Nouvelle barre du jour, Québec, n° 182, septembre 1986, numéro intitulé « De l'avant texte ou du texte *dans tous ses états* », 57 p.

Tangence, Rimouski, n° 58, octobre 1998, numéro intitulé « Le postmoderne acadien ».

Sources orales

Entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

Entrevue téléphonique avec André Gervais, le 26 mars 2004.

Adresses électroniques

Association acadienne des artistes professionnel.le.s du Nouveau-Brunswick. (Page consultée le 25 mars 2004). Association acadienne des artistes professionnel.le.s du Nouveau-Brunswick, [En ligne]. Adresse URL : www.aaapnb.ca.

Office de la langue française du Québec. (Page consultée le 26 janvier 2005). Le Grand dictionnaire terminologique, [En ligne]. Adresse URL : http://www.granddictionnaire.com/btml/fra/r_motclef/index1024_1.asp.