

Écritures de la contrainte en littérature acadienne

France Daigle et Herménégilde Chiasson

Pénélope Cormier

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Décembre 2014

Thèse de doctorat soumise à l'Université McGill
pour l'obtention du diplôme PhD (French) - Thesis

R É S U M É

Cette recherche, intitulée *Écritures de la contrainte en littérature acadienne*. France Daigle et Herménégilde Chiasson, prend le relais du discours critique sur les « petites littératures », selon lequel l'émergence d'un espace littéraire se fait en deux étapes : une période d'affirmation identitaire (en l'occurrence, les années 1970), suivie d'une période de recherche esthétique (les années 1980). À partir des années 1990, la situation change de façon significative à la faveur d'une conjoncture nouvelle, mais aussi parce que les auteurs ne se reconnaissent plus dans cette opposition entre l'expression d'un lien communautaire d'une part et l'expérimentation esthétique d'autre part. La thèse examine cette transformation en postulant que l'écrivain acadien contemporain vise à répondre à cette double demande de sens (identitaire et esthétique).

Deux œuvres sont examinées sous cet angle : celles de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson. Les *contraintes textuelles* de leur écriture, servant d'abord à affirmer la clôture du texte, débouchent sur une illustration des *contraintes contextuelles* (matérielles, institutionnelles, discursives, symboliques) d'une petite littérature. En exhibant le travail esthétique à partir de la forme même de l'œuvre, les écritures « contraintes » de Daigle et de Chiasson libèrent un espace nouveau pour mettre en jeu le contenu identitaire. Le glissement de la contrainte contextuelle *subie* à la contrainte textuelle *choisie* permet de réaffirmer l'autonomie de l'activité littéraire. En somme, ces auteurs acadiens font « parler » la contrainte et font « dialoguer » les différents types de contraintes, révélant par la même occasion leur potentiel créatif.

A B S T R A C T

This dissertation, named *Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson* (*Constraint Writing in Acadian Literature: France Daigle and Herménégilde Chiasson*), follows up on critical discourse on “small literatures,” according to which the emergence of literary spaces proceeds in two steps: a period of national identity affirmation (here, the 1970s), followed by a period of aesthetic research (the 1980s). From the 1990s, the situation changes significantly because of new conditions, but also because authors do not recognize themselves in the opposition between community identification and aesthetic experimentation. This dissertation studies this transformation by stipulating that contemporary Acadian writers are answering the double demands of identity and aesthetics.

The works of two writers are examined in this way: those of France Daigle and Herménégilde Chiasson. Textual constraints in their writing, serving first to affirm the closure of the text, lead to the illustration of the contextual (material, institutional, discursive, symbolic) constraints of small literatures. By exhibiting the work of aesthetics in the very form of the literary text, the “constraint” writings of Daigle and Chiasson free up a new space for identity-based contents. The shift from a suffered contextual constraint to a chosen textual constraint reaffirms the autonomy of literary activity. In sum, these Acadian authors make constraints “speak” and create “dialogues” for different types of constraints, thus revealing their creative potential.

REMERCIEMENTS

Je remercie sincèrement Michel Biron, dont j'ai d'abord apprécié la rigueur intellectuelle et la qualité de l'écriture, pour sa générosité et sa patience dans la direction de cette thèse. Mes travaux doivent aussi beaucoup à Raoul Boudreau, dont les recherches sont pour moi un modèle.

Merci aux examinateurs de la thèse, François Paré, Catherine Leclerc, Michelle Hartman, Jane Everett et Jean Barrette, pour leur lecture attentive et leur discussion productive, ainsi qu'à Pascal Brissette, pour ses commentaires judicieux lors de l'examen préliminaire.

Je tiens à féliciter mes parents, Hélène et Valmond, de s'être retenus si longtemps de prononcer devant moi de mot qui commence par « t » et qui rime avec « hèse ». Merci à Hélène de m'avoir transmis son souci du détail. À Valmond, qui tenait tant à lire le mot « rhizome » dans ma thèse : voilà, c'est fait.

Merci à mes amies et amis Chantal, Clint, Lucie, Mathieu, Mélanie, Nathalie et Noémie, de m'avoir, chacune et chacun à leur manière, si souvent encouragée. Ariane et Nicole, mes complices franco-canadiennes à l'Université McGill, merci de la réflexion à trois têtes entamée à Montréal et qui se poursuit ailleurs (partout). Nicole, merci aussi pour notre « contrainte ludique » (que j'ai si souvent transgressée) dans les derniers mois de rédaction.

Le campus d'Edmundston de l'Université de Moncton a été un refuge précieux en fin de rédaction. Je remercie Jacques Paul Couturier de m'y avoir accueillie.

Cette recherche a reçu de l'aide financière du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, du Département de langue et littérature françaises de McGill et de l'Institut d'études canadiennes de McGill.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION. L'obsession de la forme	8
PARTIE I. La littérature acadienne, entre culture de l'exiguïté et culture contemporaine	16
Introduction	17
Chapitre 1 : La littérature acadienne : du nom et de l'adjectif	20
1.1. Émergences de la littérature acadienne	23
1.2. Le modèle de l'émergence : histoire nationale, histoire de l'art	28
Chapitre 2 : Contraintes textuelles et contraintes contextuelles	35
2.1. Brève histoire oulipienne de la contrainte	37
2.2. Autonomie / hétéronomie	40
PARTIE II. Les constructions romanesques de France Daigle, de la référence littéraire à la référence identitaire, sans oublier la référence littéraire	47
Introduction	48
Chapitre 1 : Du livre-contenant au contenu de tous les livres	55
1.1. Les fragments du livre	56
1.2. Les livres comme fragments	59
1.3. Livres mathématiques, livres symboliques	64
1.4. Livre encyclopédique	69
Chapitre 2 : Les contraintes contextuelles : l'Acadie, maladie ?	78
2.1. Les contraintes sociales : 1953. <i>Chronique d'une naissance annoncée</i>	79
2.2. Les contraintes institutionnelles : <i>Pas pire</i>	87
2.3. Les contraintes corporelles : la maladie	95

Chapitre 3 : Moncton, variation sur la contrainte	98
3.1. Delta et mascaret, figures de la variation	101
3.2. De la représentation à la projection	104
3.3. Triangle architectural et triangle deltaïque	110
Chapitre 4 : Nouvelle orthographe chiac	117
4.1. Formes d'énonciation mineure	120
4.2. Écriture du chiac : <i>Pas pire, Un fin passage</i> et <i>Petites difficultés d'existence</i>	124
4.3. Réécriture du chiac : <i>Pour sûr</i>	132
PARTIE III. Herménégilde Chiasson, le poète national : essais politiques, formes poétiques	144
Introduction	145
Chapitre 1 : Acadie moderne et modernité acadienne : effets de discours	156
1.1. L'art acadien hors Acadie : le discours folklorisant	165
1.2. L'art acadien en Acadie : la modernité du discours	172
Chapitre 2 : La poésie-objet	180
2.1. Le livre comme objet d'art	182
2.2. La page blanche et la contrainte figurative	188
2.3. Les objets de la poésie : artéfacts culturels, artéfacts artistiques	195
Chapitre 3 : La poésie-liste	205
3.1. Listes numériques et pronominales : <i>Conversations</i> et <i>Actions</i>	210
3.2. Liste poétique au second degré : <i>Béatitudes</i>	217
CONCLUSION. L'énumération et le classement	225

BIBLIOGRAPHIE	234
1. Corpus	235
2. Autres œuvres citées	235
3. Ouvrages et articles sur la littérature acadienne	237
4. Ouvrages et articles de référence, textes théoriques	245
ANNEXES	253
A. Corpus de France Daigle	254
B. Doubles pages des premières œuvres de France Daigle	258
C. Doubles pages de <i>La beauté de l'affaire</i> de France Daigle	260
D. Corpus d'Herménégilde Chiasson	261
E. Livres d'artiste d'Herménégilde Chiasson	264
F. Double page de <i>Parcours</i> d'Herménégilde Chiasson	268

- INTRODUCTION -

L'obsession de la forme

L'OBSESSION DE LA FORME

Quand les signataires du manifeste *Pour une « littérature-monde » en français* décrètent en 2007 la « fin de la francophonie¹ », ils envisagent en fait la résolution de deux impasses. D'une part, celle de la littérature française, soit un art réduit à son concept et qui, en ne s'autorisant que de lui-même, a perdu son pouvoir d'intervention sur le social ; d'autre part, celle des littératures francophones, soit la réduction de l'œuvre littéraire à un document ethnographique, participant certes pleinement du social, mais situé à l'écart de l'esthétique. Assurément, ces deux impasses sont fort bien documentées et le manifeste n'apporte guère d'eau au moulin². Dans un recueil d'articles des signataires faisant suite au manifeste, Michel Le Bris (corédacteur, avec Jean Rouaud, du manifeste) situe même à un quart de siècle auparavant un tel constat voulant que la littérature se soit asséchée, soit par soumission au « Signe-roi », soit par l'asservissement à des causes politiques ou sociales : « Nous savions alors, d'expérience vécue, de quoi peut mourir la littérature, écrivais-je : de s'être faite la servante des idéologies, sous le prétexte de l'engagement, [...] ou, à l'inverse, de se satisfaire de n'être plus que "littérature" : jeux de mots³ ».

Dans un premier temps, le manifeste s'appuie sur l'évolution récente de la littérature française, qui se trouve en plein changement de paradigme esthétique. L'ensemble de la société contemporaine s'inscrit en fait dans un nouveau « paradigme culturel⁴ », le passage à ce que l'on aura appelé *postmodernité* (Jean-François Lyotard), *hypermodernité* (Gilles Lipovetsky), *modernité avancée* (Anthony Giddens) ou *modernité liquide* (Zygmunt Bauman), entre autres⁵. Dans les arts et la littérature, l'une des manifestations de cette nouvelle conjoncture est l'aboutissement, après deux siècles d'expérimentations esthétiques, du rêve moderniste de rupture

¹ Le texte est d'abord paru le 16 mars 2007 dans *Le Monde des Livres*. Reproduit dans L. Gauvin, dir. *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, p. 170.

² L'un des reproches les plus constants adressés au manifeste est justement de reconduire la même confrontation entre littérature française et littératures francophones énoncée au moins depuis la décolonisation par les écrivains francophones.

³ M. Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », p. 28. L'intervention de Le Bris dans le recueil porte le même nom que le manifeste, mais il s'agit bien d'un texte original, et personnel.

⁴ Scott Lash, *Sociology of Postmodernism*, p. ix.

⁵ J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* ; G. Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme* ; A. Giddens, *Consequences of Modernity* ; Z. Bauman, *Liquid Modernity*. Bien que l'idée de dépassement de la modernité soit exagérée, puisque la culture contemporaine (en esthétique du moins) en tire en fait les conséquences, nous adoptons le terme *postmodernité*, étant celui qui est le plus passé à l'usage et qui reste le moins associé à celui qui l'a popularisé.

entre l’art et la société. Alors que l’œuvre littéraire était auparavant le lieu de débats sociaux de fond, son pouvoir d’intervention sur le monde a diminué alors même qu’augmentait son indépendance, qui lui conférait par ailleurs son autorité sociale : « La possibilité pour la littérature de ne relever que d’elle-même accomplit l’idéal romantique, mais elle ne peut l’accomplir qu’en portant atteinte à sa propre souveraineté : maintenant qu’elle peut à juste titre se dire libérée de ce qui lui était “étranger”, qu’elle peut se dire autonome, elle ne règne plus⁶ ». Le manifeste propose les littératures francophones comme contrepoids à cette situation aporétique de la littérature française :

Le monde revient. Et c’est la meilleure des nouvelles. N’aura-t-il pas été longtemps le grand absent de la littérature française ? Le monde, le sujet, le sens, l’histoire, le « référent » : pendant des décennies, ils auront été mis « entre parenthèses » par les maîtres-penseurs, inventeurs d’une littérature sans autre objet qu’elle-même⁷.

Les littératures francophones serviraient ainsi à relativiser la portée de la « crise » que traverse la littérature française, en lui redonnant la pertinence sociale – la relation privilégiée au « monde » – que les littératures francophones n’ont jamais perdue.

Dans un second temps, le manifeste remet en question la logique hiérarchique du modèle « gravitationnel⁸ » entre le centre français et les périphéries francophones, modèle qui, sauf exception, privilégie la reconnaissance des innovations formelles du centre et ne retient des périphéries que les propositions identitaires. Stratégiquement, le manifeste passe sous silence l’autre grande problématique des littératures francophones, soit le fait que leur rapport au « monde », qui est présenté comme leur privilège, relève cependant en grande partie de leur proximité idéologique avec la nation. La position des écrivains par rapport à cette nationalisation, ou politisation, de l’écriture est souvent équivoque. D’un côté, notons la frustration d’un Milan Kundera s’insurgeant contre toute lecture ethnographique, aussi fréquente de l’intérieur que de l’extérieur : « cet art est handicapé parce que tout le monde (la critique, l’historiographie, *les compatriotes comme les étrangers*) le colle sur la grande photo de la famille nationale et l’empêche de sortir de là⁹ ». De l’autre côté, l’obligation ressentie d’aligner sa pratique d’écriture sur la nation n’est pas toujours vécue de manière négative par l’écrivain francophone, tant s’en faut : « Les

⁶ D. Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, p. 149.

⁷ Reproduit dans L. Gauvin (dir.), *Les littératures de langue française à l’heure de la mondialisation*, p. 170.

⁸ J.-M. Klinkenberg, *Périphériques Nord. Fragments d’une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, p. 17.

⁹ M. Kundera, *Les testaments trahis*, p. 232. Nous soulignons.

“lois” de fidélité (ou d’appartenance) nationale sont si bien incorporées qu’elles sont rarement vécues comme des contraintes. Elles deviennent l’un des traits majeurs de la définition (littéraire) de soi¹⁰ ». L’impasse des littératures francophones est donc de convoquer une *écriture* ethnographique, autant qu’une *lecture* ethnographique.

La proposition d’une « littérature-monde en français » – qui renvoie tout à la fois à la *Weltliteratur*¹¹, aux littératures du Commonwealth (qui servent de modèle au manifeste), ainsi qu’au « Tout-Monde¹² » d’Édouard Glissant – est une réponse *macroscopique* à ces apories, abolissant la distance (et la hiérarchie) entre la littérature française et les littératures francophones par la proposition d’un ensemble, d’un concept, qui les réunirait toutes. Ce parti pris de l’ouverture, de l’intégration est en somme l’abandon aux promesses d’une mondialisation, mais à la condition qu’elle soit alimentée par les littératures francophones, ce qui – en plus de ne pas être assuré – revient en fait à maintenir la structure contestée, tout en souhaitant son renversement¹³. La littérature acadienne s’inscrit dans le contexte de cette recherche d’une nouvelle internationalité littéraire de la francophonie, selon laquelle l’écrivain est placé devant deux demandes de sens contradictoires : la littérarité et le nationalisme. Elle constitue plutôt une réponse *microscopique*¹⁴ à cet apparent paradoxe. L’évolution récente de la littérature acadienne montre comment une petite littérature peut renouveler la réflexion identitaire tout en ayant des visées proprement esthétiques, peut maintenir une fonction sociale et donc éviter le pur exercice de style. Autrement dit, la littérature acadienne contemporaine relève autant d’un impératif identitaire que d’un impératif esthétique, mais les deux ne sont pas antagonistes et coexistent dans la même œuvre, chez le même auteur.

¹⁰ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 245.

¹¹ D’abord conceptualisée par Goethe en 1827, la *Weltliteratur* a surtout, pendant un siècle et demi, servi à désigner soit un canon littéraire international, soit un mode planétaire de circulation des œuvres (relevant de la traduction). La pensée de la *Weltliteratur* est à présent surtout postcoloniale, évoquant l’idée d’une institution internationale régissant les rapports entre littératures nationales. Voir D. Damrosch, *What is World Literature?* ou S. Lawall, *Reading World Literature. Theory, History, Practice*.

¹² É. Glissant, *Traité du Tout-Monde*.

¹³ C’est d’ailleurs l’un des principaux reproches que fait Camille de Toledo dans sa réponse au manifeste. C. de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, p. 66-67.

¹⁴ La « microscopie », ou « microbiologie », est d’ailleurs la perspective que se propose d’adopter François Paré pour étudier les petites littératures. F. Paré, *Les littératures de l’exiguïté*, p. 9-10. Nous pensons également au *microcosmopolitisme* de Michael Cronin, qui a été utilisé en études acadiennes. M. Cronin, « Identité, transmission et l’interculturel : pour une politique du microcosmopolitisme » ; C. Bruce, « Gérald Leblanc et l’univers du micro-cosmopolitisme ».

Les auteurs acadiens à l'étude, France Daigle et Herménégilde Chiasson, relèvent de cette cohabitation créatrice entre identité et esthétique, entre discours identitaire et travail formel. Ce sont les auteurs acadiens contemporains dont on peut dire qu'ils ont une importance comparable en Acadie, tout en ayant un succès comparable au Québec. Sinon, les différences entre les deux sont nombreuses, et frappantes : le roman pour Daigle vs la poésie pour Chiasson ; le vernaculaire vs la langue normative ; Moncton vs l'Acadie ; l'engagement par l'écriture vs l'engagement social direct. Ils ont cependant en partage le paradoxe apparent que les marques formelles les plus évidentes de leur écriture – leur emploi poussé et explicite de *contraintes textuelles* dans l'organisation de leurs œuvres – ne les empêche pas de tenir une réflexion sur l'identité acadienne, selon l'exigence du rôle social de l'écrivain issu d'une petite littérature, c'est-à-dire selon les *contraintes contextuelles* agissant, de l'extérieur de la littérature, *sur* la littérature. Chez Daigle et Chiasson, le point de rencontre entre le texte littéraire et son contexte social s'articule ainsi dans la forme même de l'œuvre littéraire.

C'est donc par l'idée de *contrainte* qu'ils rejoignent les enjeux esthétiques et les enjeux identitaires. Le roman *Pour sûr* (2011), de France Daigle, est une suite romanesque de 1728 fragments numérotés et classés en 144 séries, également numérotées, de 12 fragments, ce qui donne $12 \times 12 \times 12$, ou 12^3 . Mais ce n'est pas tout, puisque l'auteure multiplie encore les possibilités de la structure :

En principe, chaque fragment est censé faire référence assez clairement à d'autres fragments de séries distinctes, histoire de féconder l'aspect multidimensionnel de la structure. Donc, tous les fragments sont frappés et frappent à leur tour au moins deux fois (quatre contacts au total), ce qui crée un nombre incalculable (pour moi) de permutations¹⁵.

À côté de cette démesure romanesque de 730 pages, Herménégilde Chiasson semble faire preuve de retenue lorsqu'il publie un recueil de poésie de 48 pages seulement, soit la limite minimale admise par l'UNESCO pour considérer qu'il s'agit bien d'un livre. Il y en aura toutefois douze en tout, dans son cycle poétique « Autoportrait » (un mot de douze lettres, comme il se plaît à le faire remarquer), publiés à raison d'un par mois en 2014, et dont la première lettre de chaque titre

¹⁵ F. Daigle, *Pour sûr*, p. 457.

forme un acrostiche, le prénom de Chiasson constituant par ailleurs « une crise d’identité en soi¹⁶ » :

Histoires
Espaces
Refrains
Mots
Énigmes
Nostalgies
Émotions
Gestes
Identités
Lectures
Découpages
Excuses

Chacun de ces recueils respecte aussi une consigne d’écriture particulière, qui se manifeste dans la forme unique à chaque livre.

Ce ne sont là que les œuvres les plus récentes de Daigle et de Chiasson, mais elles illustrent à merveille la singulière *obsession de la forme* qui est commune aux deux auteurs. Les contraintes textuelles sont fondamentales à leur écriture, non seulement dans ces œuvres mais dans l’ensemble de leur production – romanesque pour Daigle, poétique pour Chiasson. Cette mise en valeur de la recherche formelle chez des *auteurs acadiens* (et qui se revendiquent comme tels) est contraire à la représentation habituelle qui voudrait que la création artistique dans les petites littératures soit dominée par l’expression identitaire. Les contraintes textuelles qu’ils élaborent dans leurs œuvres servent autant à illustrer qu’à mettre à distance les contraintes contextuelles – l’exigence identitaire, mais aussi les déterminations institutionnelles de l’écriture à partir d’une petite littérature –, c’est-à-dire en définitive à limiter autant que possible la portée de leur action par leur *littérisation*, dans un effort concerté de transformer les faiblesses de leur situation en forces. La mise en évidence radicale du travail esthétique, par la convocation de contraintes formelles explicites (et, en particulier, leur traitement visuel qui fait « sauter aux yeux » la contrainte au détour de chaque page) est d’emblée une affirmation de la primauté de l’activité spécifiquement littéraire de l’écriture sur ses visées (possiblement, éventuellement) politiques. Par ailleurs, puisque la recherche esthétique se fait ainsi surtout à partir de la forme de l’œuvre,

¹⁶ H. Chiasson, *Brunante*, p. 99.

celle-ci permet l'inscription d'un contenu identitaire – le « pacte » avec la nation étant encore important aux auteurs –, mais qui se déploie nécessairement à l'intérieur de ce cadre formel. Il s'agit donc, dans le contexte de la littérature acadienne où le discours identitaire et la recherche esthétique ne sont pas antagonistes, ni mutuellement exclusifs, de voir l'action réciproque des contraintes textuelles et des contraintes contextuelles les unes sur les autres.

Dans un premier temps, nous allons expliquer la notion de *contrainte* qui est au cœur de l'étude. Il s'agit d'abord de revenir sur la conjoncture dans laquelle les écrivains acadiens en sont venus à proposer une conciliation de ces fonctions apparemment opposées de la littérature que sont la fonction sociale et la fonction esthétique. Sera prise en compte l'évolution récente des petites littératures, qui ont suscité un abondant discours critique autour justement de l'opposition entre identité et esthétique, et de la *postmodernité*, qui fait de l'éclatement des dualités tranchées son projet tout à la fois éthique et esthétique. Le concept de contrainte est ensuite directement abordé, autant dans sa réalité textuelle que dans sa réalité contextuelle, ainsi que selon une perspective historique et théorique. Un chassé-croisé des aspects autonomes et hétéronomes des contraintes textuelles et des contraintes contextuelles ressort de cette explication, renforçant l'idée que les types de contraintes s'alimentent en fait les uns les autres.

Les deux autres parties de la thèse s'intéressent respectivement aux œuvres de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson. Il est évident, dans leurs architectures textuelles les plus élaborées les unes que les autres, que ces auteurs sont avant tout préoccupés par la recherche esthétique. Cependant, ils ne sont pas non plus prêts à rompre le « pacte » avec la communauté. Ainsi, Chiasson est poète nationaliste au début de sa carrière littéraire (qui coïncide avec les débuts de la littérature acadienne dans les années 1970), et poète national par la suite. Pour sa part, Daigle commence à écrire dans les années 1980, décennie où les écrivains acadiens ont délaissé l'engagement identitaire de leur écriture. Elle se tient d'abord loin du discours identitaire, mais fait progressivement place à la référence acadienne dans ses œuvres, à partir des années 1990. Se rejoignant alors dans cette nouvelle conjoncture *acadienne et postmoderne*, ces auteurs se réclament tous les deux du double impératif de la littérature acadienne contemporaine, de discours identitaire et de recherche esthétique, et développent une stratégie d'écriture semblable, selon laquelle les contraintes textuelles servent à illustrer et compenser les contraintes contextuelles. Toutefois, l'analyse que nous proposons de leurs œuvres révèle l'originalité

irréductible de chacune de leur posture : celle de Daigle tient à sa capacité de reprendre les promesses d'avenir de l'Acadie dans des constructions romanesques qui dépassent le cadre acadien, alors que celle de Chiasson passe par une inquiétude profonde face au déclin de la communauté, mais transcendée par des inventaires poétiques qui se révèlent bien plus que des bilans : une façon de se réapproprier la réalité.

- PARTIE I -

La littérature acadienne, entre culture de l'exiguïté
et culture contemporaine

INTRODUCTION

« S'il existe des littératures de l'exiguïté, aux conditions particulières de l'écriture, cela entraîne-t-il alors l'existence d'une *critique* de l'exiguïté ? », se demande François Paré en 1992 dans *Les littératures de l'exiguïté*. La question ne se pose plus, en grande partie grâce à cet essai qui a fait date dans l'étude des littératures franco-canadiennes – acadienne, franco-ontarienne et de l'Ouest francophone – qui partagent à peu près des conditions d'existence comparables. En 1981, Jean-Marie Klinkenberg affirmait déjà l'importance d'aborder les littératures périphériques *selon leur propre centralité* : « À côté de la relation avec Paris, il convient donc d'introduire dans le modèle descripteur de la littérature de Belgique un second paramètre : les bouleversements sociaux vécus dans le cadre territorial belge, appréhendés à travers leurs superstructures culturelles et politiques¹⁷ ». Il est essentiel de ne pas imposer arbitrairement à la littérature acadienne des modèles et des méthodes de lecture fabriqués ailleurs et pour d'autres contextes. Or, les années 1990 ont vu s'imposer, dans les petites littératures francophones du Canada et grâce à l'essai de Paré, un discours critique qui justement leur est spécifique.

La critique envisagée se construit sur la base d'une solidarité envers son objet, qui serait nécessaire en raison de l'exclusion systémique des petites littératures de l'ordre du savoir, manifeste dans le « déni, chez les formalistes européens, des conditions d'expression de l'oppression, et de l'existence même de discours culturels de l'exiguïté, pour lesquels ils n'avaient que du mépris¹⁸ ». Paré est conséquemment amené à montrer l'incidence du discours identitaire sur la forme poétique dans les petites littératures. Son essai s'intéresse à toutes les formes d'exiguïté littéraire – avec certes un penchant pour les littératures collectives, dans toute leur diversité (littératures minoritaires, coloniales, insulaires et petites littératures nationales¹⁹) –, mais une véritable communauté interprétative, héritière de ses travaux, regroupe surtout des

¹⁷ J.-M. Klinkenberg, « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », p. 34-35.

¹⁸ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 147.

¹⁹ F. Paré, *ibid.*, p. 13-18.

chercheurs s'intéressant aux littératures acadienne (Raoul Boudreau), franco-ontarienne (Lucie Hotte, François Ouellet, Robert Yergeau) ou de l'Ouest francophone (Pamela Sing)²⁰.

Aussitôt que le discours critique sur les littératures franco-canadiennes s'est constitué, dans *Les littératures de l'exiguïté*, il a été contesté par ceux-là même qui s'en inspiraient. Les chercheurs s'intéressant à la littérature franco-ontarienne, en particulier, ont questionné le parti pris de placer les enjeux identitaires au centre de la réflexion. Ainsi, moins de cinq ans après la parution de l'essai de Paré, Lucie Hotte et François Ouellet avaient déjà organisé un colloque intitulé « La littérature franco-ontarienne : Enjeux esthétiques » (1996) et publié les actes. L'avant-propos de cet ouvrage est une réponse directe aux *Littératures de l'exiguïté* (dont les chercheurs reconnaissent par ailleurs l'importance fondamentale), et en particulier à sa stratégie pour rendre visible les petites littératures dans le discours, qui est de faire la réhabilitation du discours identitaire. Ils proposent plutôt de montrer comment les petites littératures connaissent et manipulent les règles de l'esthétique :

Il nous semblait donc que la façon la plus sûre de faire accéder (timidement sans doute, mais il faut bien un commencement) la littérature franco-ontarienne au rang des discours du savoir était d'évacuer toute référence à la dimension identitaire dans laquelle les œuvres ont été produites, donc de lire les œuvres pour leurs qualités proprement formelles, ou si l'on préfère, selon le projet esthétique plus ou moins avoué des auteurs, qui sont autre chose que des sensibilités à refléter la réalité. À tout le moins, il s'agissait pour nous de relier la problématique identitaire à l'enjeu esthétique dont elle participait²¹.

Cette rivalité des perspectives, qui n'a de cesse depuis, reproduit au niveau du discours sur les œuvres le dilemme des œuvres elles-mêmes, de se situer entre le *nom*, renvoyant à l'activité littéraire, et l'*adjectif*, renvoyant à l'appartenance communautaire.

Les pages qui suivent vont, dans un premier temps, examiner comment ce discours critique de l'exiguïté conceptualise, ou modélise, le rapport entre *texte* et *contexte*, ou entre *travail formel* et *discours identitaire-national* dans les petites littératures, ainsi que proposer un aperçu de

²⁰ Pour Paré, la littérature québécoise est une petite littérature, mais il la distingue quand même des littératures franco-canadiennes : « la plupart des communautés minoritaires ne disposent pas d'outils étatiques de promotion culturelle, dans ces cas, la littérature, malgré son abondance et son apparente vitalité, est très minimalement instituée. Cette carence suffit aujourd'hui à distinguer la littérature québécoise des autres littératures francophones au Canada ». *Ibid.*, p. 13. Il y a d'autres raisons à cette distinction, principalement le fait que la littérature québécoise agit comme centre envers les littératures franco-canadiennes. Ainsi, dans le « système littéraire francophone » que schématise Pierre Halen, le Québec forme un espace régional intermédiaire. P. Halen, « Le "système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », p. 32.

²¹ F. Ouellet, « Avant-propos », p. 8.

l'évolution de la littérature acadienne et une explication de sa situation contemporaine. Dans un second temps, nous proposons une discussion sur le concept de *contrainte*, pour en décrire les aspects textuels et les aspects contextuels, ainsi que définir le lien entre les deux.

CHAPITRE 1

La littérature acadienne : du nom et de l'adjectif

La sociologie de la littérature se représente habituellement l'évolution d'une littérature comme un processus d'*autonomisation* progressive de la pratique littéraire, ainsi qu'un processus d'*institutionnalisation*, c'est-à-dire la fondation d'appareils de production et l'établissement d'une logique spécifique de gestion de la pratique. L'activité littéraire se dégage ainsi de ce que Pierre Bourdieu appelle les « déterminations extérieures » (que nous nommons plutôt *contraintes contextuelles*) de tout ordre pouvant s'imposer aux créateurs ; la littérature acquiert son autonomie « en se définissant par opposition à toutes les instances pouvant prétendre légiférer en matière de biens symboliques au nom d'un pouvoir ou d'une autorité qui ne trouve pas son principe dans le champ de production lui-même²² », c'est-à-dire dans la littérature elle-même. En littérature française, ces deux processus se sont accélérés aux XIX^e et XX^e siècles, avec l'entrée dans la modernité littéraire²³. S'ensuit une confrontation de différentes conceptions de la littérature, entre une activité toujours engagée dans les enjeux sociaux (et tirant son autorité de son capital symbolique) et – position qui s'impose de plus en plus – une activité consacrée exclusivement à la recherche esthétique (notamment la manipulation des formes, comme avec l'usage de *contraintes textuelles*) : « l'affirmation du primat de la forme sur la fonction, du mode de représentation sur l'objet de la représentation est en effet l'expression la plus spécifique de la revendication de l'autonomie²⁴ ».

À la même époque, mais au Québec, la question de l'autonomie se pose autrement, puisque, comme le notent Denis Saint-Jacques et Alain Viala, « le débat sur la littérature et celui

²² P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 49.

²³ On situe à différentes époques le début de ces processus d'autonomisation et d'institutionnalisation. Ainsi, Jacques Dubois note que pour Jean-Paul Sartre, Roland Barthes et Pierre Bourdieu, ils remontent aux lendemains de la Révolution française. J. Dubois, *L'institution de la littérature*, p. 19-36. De son côté, Alain Viala propose de faire remonter le début de l'autonomisation de la littérature française au XVII^e siècle. Il s'agit de la thèse centrale de son ouvrage *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. William Marx, dans *L'adieu à la littérature*, et Tzvetan Todorov, dans *La littérature en péril*, situent également l'autonomie accomplie de la littérature contemporaine dans une évolution remontant à bien avant ce que l'on a appelé la période moderne.

²⁴ P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 61.

sur la politique et l'identité "nationales" sont d'abord liés, et l'autonomie du littéraire se fait d'abord *avec* l'autonomie politique, et non contre le politique²⁵ ». Le processus d'autonomisation y est double : à l'*autonomisation sociale*, selon laquelle la littérature s'instituerait en rupture de la société s'ajoute l'*autonomisation littéraire*, soit la nécessité d'affirmer son indépendance envers une autre institution littéraire. Dans ce cas, comme l'indique Maurice Lemire, « il ne s'agit plus d'une lutte entre le littéraire et le non-littéraire, mais d'une rivalité entre deux systèmes de codes²⁶ ». Un type d'autonomie peut dès lors jouer contre l'autre ; ainsi, l'affirmation québécoise contre la littérature française, à la fin du XIX^e siècle, se fait contre une éventuelle affirmation de la suprématie de la fonction esthétique sur la fonction sociale de la littérature :

La dévalorisation systématique de la forme au profit du contenu évacue la littérature comme fondement de la valeur esthétique avec ce résultat que le texte sera jugé d'après sa rentabilité sociale plus que par le plaisir esthétique qu'il procure. La littérature nationale instaurerait effectivement des codes nouveaux qui défavoriseraient la littérature française remarquable par sa forme, au profit d'œuvres canadiennes formellement moins parfaites mais plus orientées idéologiquement²⁷.

Si l'autonomisation de la littérature québécoise a pu débiter à la fin du XIX^e siècle (on est tout juste à la veille du débat entre les régionalistes et les exotiques), il faut sauter plus d'un demi-siècle avant que les autres littératures « canadiennes-françaises » fassent de même. À la fin des années 1960, les États généraux du Canada français signent l'éclatement définitif de l'ensemble (culturel, littéraire) canadien-français, encourageant ou même forçant les littératures acadienne, franco-ontarienne et de l'Ouest francophone à se définir comme telles²⁸, s'engageant ainsi dans le processus d'autonomisation. Par ailleurs, « l'abandon du Québec a servi de catalyseur au sens d'urgence de se doter de ses propres institutions littéraires, aussi fragiles soient-elles²⁹ », ce qui signale le début du processus d'institutionnalisation. Cependant, François Paré se demande s'il n'y a pas, chez ces littératures franco-canadiennes, quelque chose de plus fondamental qu'une simple différence de temporalité, qui ferait que l'émergence même de ces

²⁵ D. Saint-Jacques et A. Viala, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », p. 403. Saint-Jacques et Viala soulignent.

²⁶ M. Lemire, « L'autonomisation de la littérature nationale au XIX^e siècle », p. 75.

²⁷ M. Lemire, *ibid.*, p. 95.

²⁸ Plus facilement dans le cas de la littérature acadienne, puisque l'on sait que l'Acadie avait déjà une existence indépendante reconnue (de l'intérieur comme de l'extérieur), du fait de sa différente histoire coloniale, et que les Acadiens avaient déjà, lors des Conventions nationales acadiennes de la fin du XIX^e siècle, affirmé leur spécificité par rapport aux Canadiens-français.

²⁹ B. Doyon-Gosselin, « (In)(ter)dépendance des littératures francophones du Canada », p. 52.

littératures n'irait pas de soi : « les *petites* littératures sont-elles vraiment à même de reproduire avec perfection l'engendrement de la *Littérature*?³⁰ ». Poser la question, c'est déjà un peu y répondre, et l'on constate l'autonomisation incomplète, ou impossible (ce qui n'annule par ailleurs pas les aspirations à l'autonomie), de ces littératures, pour deux raisons. D'abord, la rupture sociale n'a pas lieu, de sorte que le discours identitaire reste absolument central. En fait, si l'autonomie des littératures établies se caractérise chez Bourdieu par la distribution de capital symbolique attribué par les pairs (dans la logique de « l'art pour l'art »), en littérature acadienne « le “profit symbolique” [...], le seul envisageable dans un tel milieu, est caractérisé par sa dimension collective, voire “nationale” alors que la littérature autonome doit sa valeur à la reconnaissance des pairs³¹ ». La littérature acadienne fait ainsi sien le constat de Michel Biron sur la littérature québécoise d'une certaine époque, soit qu'« au lieu d'être un facteur de rupture entre l'écrivain et la société, entre le texte littéraire et les autres discours, l'institution littéraire élève une clôture que l'écrivain est tenté, sinon sommé, de franchir le plus souvent possible³² ». Par ailleurs, la rupture par rapport à la littérature québécoise n'a pas lieu non plus, ce qui est évident si l'on constate l'institutionnalisation « inachevée³³ » de la littérature acadienne, qui dépend toujours du centre québécois pour la publication, la diffusion et la réception des œuvres.

Devant cette autonomie (deux fois) impossible, comment le « nom » (la fonction esthétique) peut-il se penser en conjonction avec l'« adjectif » (la fonction identitaire), comme nous le postulons en parlant d'une littérature acadienne qui relèverait à la fois « du nom et de l'adjectif » ? Les pages qui suivent proposent d'examiner deux facteurs qui permettent de concilier les deux termes en littérature acadienne contemporaine. Premièrement, il s'agit de désarticuler la conjonction traditionnelle de deux histoires : l'histoire littéraire nationale et l'histoire de la modernité littéraire. Le modèle de l'autonomisation de la littérature française s'applique indiscutablement mal aux petites littératures, mais la véritable méprise réside dans l'idée que l'affranchissement des déterminations extérieures implique nécessairement un investissement du travail esthétique – l'idée que le rapport entre les deux soit en quelque sorte inversement proportionnel –, ou que la fonction esthétique de l'écriture soit nécessairement incompatible avec

³⁰ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 40.

³¹ J. de Finney, D. Lonergan et C. Boucher, « L'institution littéraire acadienne : ouverture et pluralisation », p. 411.

³² M. Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, p. 10.

³³ R. Boudreau, « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », p. 153.

sa fonction sociale. Milan Kundera tient compte de cette désarticulation lorsqu'il distingue « deux contextes élémentaires dans lesquels on peut situer une œuvre d'art : ou bien l'histoire de sa nation (appelons-le le *petit contexte*), ou bien l'histoire supranationale de son art (appelons-le le *grand contexte*)³⁴ ». En littérature acadienne contemporaine, des œuvres comme celles de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson tentent de s'inscrire à la fois dans ces deux contextes.

Deuxièmement, cette désarticulation est favorisée par la conjoncture de l'art contemporain, qui ne perçoit plus la non-fonctionnalité de l'art (ou sa fonction strictement autoréférentielle) aussi positivement qu'avant. En régime moderne, l'artiste souscrivait à l'impératif de singularité ; tout entier dans le « grand contexte » de l'art, il devait élaborer des propositions esthétiques inédites et réussir à les faire accepter de ses pairs, qui eux-mêmes tentaient le même effort. Il s'agissait de « faire date », selon l'expression de Bourdieu, c'est-à-dire « inséparablement *faire exister une nouvelle position* au-delà des positions établies, en *avant* de ces positions, *en avant-garde*, et, en introduisant la différence, produire le temps³⁵ ». Or, Nathalie Heinich explique bien que l'art contemporain, suite à l'« emballement³⁶ » du processus, relève d'un « paradoxe permissif », qui « consiste à rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire avant qu'elle ait été sanctionnée par les réactions du public et du marché privé, et parfois même avant qu'elle ait pu exister³⁷ ». Cette annulation du principe de compétition en art contemporain – ainsi que le « retour du sujet » après l'expérimentation esthétique – rend acceptable, ou du moins possible et pensable, la proximité de principes considérés contraires comme, en l'occurrence, le contenu identitaire et la forme esthétique.

1.1. Émergences de la littérature acadienne

On ne compte plus les émergences de la littérature acadienne, qui relève assurément de la « condamnation à la naissance perpétuelle³⁸ » que François Paré associe aux petites littératures. L'histoire de la littérature acadienne est constituée de quelques moments forts, suivis de longues

³⁴ M. Kundera, *Le rideau*, p. 49.

³⁵ P. Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 261. Bourdieu souligne.

³⁶ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 51.

³⁷ N. Heinich, *ibid.*, p. 338.

³⁸ F. Paré, *Les littératures de l'exigüité*, p. 40.

périodes de silence. Dans son *Histoire de la littérature acadienne*, Marguerite Maillet situe les *origines françaises* de la littérature acadienne aux quelques textes littéraires et historiques des débuts de la colonisation, au XVII^e siècle³⁹. S'ensuit une coupure à peu près totale, en particulier suite à la Déportation de 1755. Le siècle suivant constitue, aux dires de James de Finney et Pierre Rajotte, une « pré-histoire » de la littérature acadienne, marquée par ce que l'on peut nommer les *origines étrangères* de la littérature acadienne – le poème *Evangeline: A Tale of Acadie* (1847) de l'Américain Longfellow et le roman *Jacques et Marie* (1866) du Canadien-français Napoléon Bourassa –, ainsi que par l'action « de pratiques orales et écrites, souvent non littéraires (pétitions, correspondance, témoignages de rescapés, etc.) autour desquelles se constitue néanmoins l'« épistémè » de la littérature à venir, en l'occurrence le « récit commun » de la déportation⁴⁰ ». À la fin du XIX^e siècle, lors de la « Renaissance acadienne », ce récit est mis en écriture par la première génération de lettrés acadiens, dans des écrits largement « péri-littéraires⁴¹ », qui constituent les *origines acadiennes* de la littérature acadienne⁴². Selon Marguerite Maillet, la première moitié du XX^e siècle se définit par une « expansion » de la littérature acadienne – par sa diversification générique et par son rapprochement du littéraire – mais aussi un « enlèvement » du discours littéraire, des sujets de la littérature, qui ne se renouvellent guère⁴³.

Les années 1970 seront celles de constitution d'une véritable littérature en son sens collectif, qui se trouve étroitement liée à une nouvelle affirmation identitaire acadienne. Cette émergence a été préparée par la conjoncture artistique, culturelle et sociale de la décennie précédente⁴⁴, à commencer par les œuvres d'Antonine Maillet, dont le premier roman d'une « saga acadienne » inspirée de la littérature orale remonte à 1958, et qui inaugure la littérature acadienne contemporaine sur une base individuelle. Dans la préface du numéro de la revue *Liberté* sur l'Acadie en 1969, on peut lire : « Il faut souhaiter l'éclosion d'une véritable littérature en Acadie⁴⁵ ». Cette simple phrase est une manifestation claire de l'alignement du littéraire sur le politique, étant signée par Louis-J. Robichaud, premier ministre (acadien) du Nouveau-

³⁹ M. Maillet, *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*, p. 9.

⁴⁰ J. de Finney et P. Rajotte, « L'émergence de la littérature acadienne, 1755-1910 », p. 274.

⁴¹ R. Boudreau, « La littérature acadienne au sein des littératures francophones », p. 8.

⁴² M. Maillet, *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*, p. 9.

⁴³ R. Boudreau et M. Maillet, « Littérature acadienne », p. 719.

⁴⁴ C'est l'idée avancée dans D. Lonergan, *Acadie 72. Naissance de la modernité acadienne*.

⁴⁵ L.-J. Robichaud, « [sans titre] », p. 3.

Brunswick. Le nationalisme littéraire des années 1970 s'exprime alors que l'Acadie traverse par ailleurs une période de fébrilité politique : le Parti acadien est fondé et avance, à l'instar de son homologue québécois, un programme politique de l'indépendance de l'Acadie du Nouveau-Brunswick, par la scission de la province (le parti se dispersera à la fin de la décennie). La décennie voit aussi le début de l'institutionnalisation de la littérature acadienne, avec la fondation de la première maison d'édition acadienne, les Éditions d'Acadie, qui publie coup sur coup les trois recueils de poésie fondateurs de la littérature acadienne contemporaine, dont les titres culturellement marqués annoncent une revendication identitaire : *Cri de terre* (1972) de Raymond Guy LeBlanc, *Acadie Rock* (1973) de Guy Arsenault et *Mourir à Scoudouc* d'Herménégilde Chiasson.

Les années 1980 voient l'apparition d'un contre-discours à l'écriture nationaliste de la décennie précédente, le fait d'écrivains de la même génération que les poètes nationalistes, mais qui ne se reconnaissent pas (ou plus) dans l'image projetée par l'institution ; il faut dire qu'une maison d'édition nommée « d'Acadie » convoque d'emblée un certain type d'écriture. Une nouvelle maison d'édition, Perce-Neige, permet l'émergence de nouvelles écritures, en particulier le phénomène des écritures de femmes, qui mettent de l'avant une esthétique décontextualisée, notamment Dyane Léger, auteure du premier recueil publié à Perce-Neige, Rose Després et France Daigle. Notons aussi les écritures que Hans Runte qualifie de la *désillusion*, le fait des poètes nationalistes des années 1970 qui se tournent vers d'autres inspirations ; d'autres ont même cessé de publier. Pour sa part, Gérald Leblanc écrit le sentiment morose de l'échec lié aux promesses non réalisées : « les illusions se dégonflent / à la vitesse de la lumière / dans le débris des années '70⁴⁶ ».

Dans les années 1990 advient une nouvelle génération d'écrivains, de sorte que, pour la première fois de son histoire, la littérature acadienne est composée de trois générations d'écriture, ce qui permet de l'envisager dans une continuité. Ces nouveaux poètes (puisqu'ils sont tous poètes) ne s'affirment pas contre la génération précédente ; on n'en est plus à l'époque des ruptures intergénérationnelles. Rassemblés à Moncton et gravitant autour de Perce-Neige, ils privilégient l'expression directe spontanée du besoin de s'exprimer, plutôt que la mise en forme

⁴⁶ G. Leblanc, « Graffiti bleu », p. 78. Cité dans H. Runte, *Writing Acadia. The Emergence of Acadian Literature, 1970-1990*, p. 111.

d'un propos⁴⁷. S'ils se reconnaissent comme inspirations littéraires la poésie de Gérard Leblanc et celle des poètes *beats* américains, on a pu les associer à ce qu'Alain Masson a nommé, en littérature acadienne, *l'écriture sauvage*. Dans un article de 1972, s'intéressant à des textes publiés en revue puisque les Éditions d'Acadie n'avaient pas encore commencé à publier, Alain Masson définit cette « écriture sauvage » de la littérature acadienne comme relevant de l'« état sauvage de Rousseau : isolement, autonomie, timidité, passion, immédiateté (pas de retour de la pensée sur elle-même, de réflexion), innocence, errance⁴⁸ ». Raoul Boudreau relève la poursuite de ces caractéristiques d'écriture dans les années 1990, une partie de la poésie acadienne « a[yant] gardé une part de cette écriture sauvage par son immédiateté, par son refus dans la plupart des cas du pur exercice de langage. Elle n'ignore plus les règles de l'esthétique, mais elle reste davantage préoccupée par la matière du message que la manière dont il est agencé⁴⁹ ». Pour sa part, Catherine Leclerc en fait une tradition locale, mais une tradition contradictoire, car « comment une tradition d'immédiateté et d'instinct peut-elle s'implanter et se reproduire ? Comment peut-elle être contestée ? Comment l'absence de tradition peut-elle s'avérer fondatrice et devenir en quelque sorte elle-même traditionnelle ?⁵⁰ ». C'est donc l'émergence perpétuelle de la littérature acadienne qui est ici inscrite dans les pratiques d'écriture mêmes.

Les années 1990 voient aussi une certaine consolidation de l'institution littéraire acadienne. Dans un contexte où s'instaure une compétition, grâce à la multiplication, la diversification et la régionalisation de l'édition en Acadie, la ville de Moncton devient un pôle de légitimité littéraire, non plus exclusivement identitaire. En effet, cette ville rassemble bien des ressources et des institutions littéraires de l'Acadie, attirant ainsi, depuis longtemps, les artistes acadiens d'un peu partout. Elle fonctionne alors comme un « centre » pour les écrivains acadiens (le Québec demeure cependant toujours l'espace littéraire de référence, encore plus que la France, dont l'éloignement rend les effets d'institution inopérants, sauf peut-être dans les esprits), mais le prix de cette relative indépendance est un certain repli de la littérature acadienne, qui n'a pas les moyens, ni le poids symbolique, de s'imposer à l'extérieur de ses frontières. Cependant, cette forme d'autonomisation – on sait que le processus d'autonomisation est intimement lié à celui

⁴⁷ P. Cormier, « Les jeunes poètes acadiens à l'école Aberdeen : portrait institutionnel et littéraire ».

⁴⁸ A. Masson, *Lectures acadiennes...*, p. 32.

⁴⁹ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité, légitimité », p. 91.

⁵⁰ C. Leclerc, « "Écriture sauvage", tradition et renouvellement en poésie acadienne », p. 46.

d'institutionnalisation, et que l'émergence « passe par l'édification d'une capitale littéraire, banque centrale systématique, lieu où se concentre le crédit littéraire⁵¹ » – ne peut cacher longtemps la réalité institutionnelle des petites littératures. À partir des années 2000, on constate un essoufflement de l'institutionnalisation, avec la fermeture des Éditions d'Acadie et la faillite de la revue de création *Éloizes*. Cela se solde par la réaffirmation du rôle central de l'institution québécoise, qui récupère notamment les deux auteurs acadiens qui, tout en publiant jusque-là surtout aux Éditions d'Acadie, se faisaient de plus en plus remarquer au Québec : France Daigle et Herménégilde Chiasson⁵².

Les émergences répétées, que l'on observe dans l'évolution récente de la littérature acadienne, correspondent manifestement à un déficit d'émergence réelle. En littérature acadienne, comme pour les autres petites littératures, l'*hétéronomie* est une condition d'existence, et l'émergence un état, non un processus. La première conséquence de cette hétéronomie constitutive est que la référence identitaire demeure toujours pertinente et importante : « L'écrivain acadien ne pourra jamais prétendre que la question de l'identité acadienne est une question réglée ou dépassée, parce qu'elle se manifeste dans la dépendance dans laquelle il exerce son activité d'écriture elle-même⁵³ ». La diversification des conceptions de l'identité en littérature acadienne est beaucoup moindre que celle que l'on constate dans la littérature québécoise à la même période, où « [l]a question identitaire ne se résume plus, dès lors, à la seule appartenance nationale, mais passe par un ensemble de facteurs (la catégorie sociale, la famille, le sexe, la génération, le pays d'origine, la région, etc.) qui font éclater ce qu'on appelle, depuis peu pourtant, la littérature québécoise⁵⁴ ». La littérature acadienne contemporaine n'offre pas ce même *décentrement* que la littérature québécoise, de sorte que l'adjectif, dans l'expression « littérature acadienne », conserve son actualité, si elle a sans doute perdu de son urgence.

⁵¹ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 336.

⁵² C'est autour de ce moment aussi que l'on constate le développement d'une institution franco-canadienne, alors que Prise de parole, maison d'édition franco-ontarienne, se met aussi à publier des auteurs acadiens et que la revue d'actualité artistique franco-ontarienne *Liaison* devient pancanadienne. Pour une mise en contexte de ce phénomène, voir A. Brun del Re, « Littératures franco-canadiennes : de la fragilité à la résilience », p. 1, 4.

⁵³ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité, légitimité », p. 89.

⁵⁴ M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 531.

1.2. Le modèle de l'émergence : histoire nationale, histoire de l'art

Dans *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova tient compte des émergences à différentes époques et à différentes vitesses des littératures nationales, grandes et petites. À partir du modèle d'autonomisation de la littérature nationale, elle envisage l'émergence d'un espace littéraire international comme se constituant graduellement de l'émergence successive des littératures nationales :

Ainsi l'espace littéraire mondial se construit et s'unifie selon un double mouvement qui [...] s'ordonne selon les deux pôles antagonistes de cet univers. D'une part un mouvement d'élargissement progressif qui accompagne l'accession des diverses parties du monde à l'indépendance nationale. Et d'autre part un mouvement d'autonomisation, c'est-à-dire d'émancipation littéraire face aux impositions politiques (et nationales)⁵⁵.

Sa perspective est donc à la fois historique et géographique. Historiquement, cette internationalisation se serait faite en trois moments principaux : l'émergence de la littérature française à la Renaissance, l'émergence des autres littératures européennes au XIX^e siècle et enfin l'émergence des littératures postcoloniales dans les années 1960. Géographiquement, la littérature française serait au centre de la configuration spatiale de l'institution littéraire internationale, en constituant « ce que l'on pourrait appeler le “méridien de Greenwich littéraire” [qui] permet d'évaluer la distance au centre de tous ceux qui appartiennent à l'espace littéraire. La distance esthétique se mesure, aussi, en termes temporels : le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de la création littéraire, la modernité⁵⁶ ». Pour Casanova, les littératures plus tardivement établies sont en « retard⁵⁷ » esthétique, en raison de leur proximité à l'idéologie nationale, et doivent conséquemment procéder à une « accélération temporelle⁵⁸ » pour accéder à la modernité artistique, ce qui se fait dans le passage de la période identitaire à la période littéraire de l'émergence :

Dans un premier temps, pour se libérer de la domination littéraire qui s'exerce à l'échelle internationale, les écrivains des nations les plus jeunes doivent pouvoir s'appuyer sur une force politique, celle de la nation, ce qui les conduit à subordonner, pour une part, leurs pratiques littéraires à des enjeux politiques nationaux. C'est pourquoi la conquête de l'autonomie littéraire passe d'abord par la conquête d'une indépendance politique,

⁵⁵ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 62.

⁵⁶ P. Casanova, *ibid.*, p. 127.

⁵⁷ P. Casanova, *ibid.*, p. 130.

⁵⁸ P. Casanova, *ibid.*, p. 143.

c'est-à-dire par des pratiques littéraires fortement liées à la question nationale, donc non spécifiques. Ce n'est que lorsqu'un minimum de ressources et d'indépendance politiques ont pu être accumulées que peut être menée la lutte pour l'autonomie proprement littéraire⁵⁹.

Cette *dénationalisation*, ou *dépolitisation*, est donc repli sur le travail artistique, sur « [l]e rassemblement de ressources littéraires spécifiques, qui est aussi l'invention et l'accumulation d'un ensemble de techniques, de formes littéraires, de possibilités esthétiques, de solutions narratives ou formelles (ce que les formalistes russes nomment les "procédés"), en bref cette histoire spécifique⁶⁰ », qui est celle de l'art ou de l'esthétique pensés en termes autoréférentiels et non-fonctionnels.

Le modèle de l'émergence d'une littérature se décline donc par une période d'affirmation nationale⁶¹, que Casanova nomme *différenciation*, et une période de réaction à celle-ci, d'affirmation littéraire, qu'elle appelle *assimilation* au « méridien de Greenwich littéraire », le lieu privilégié de la recherche esthétique dégagée de toute influence non littéraire⁶². Bien qu'elle s'intéresse aux petites littératures, le point de vue de Casanova est résolument celui du centre, qui, en posant l'évolution de la littérature française comme exemple, confirme tautologiquement sa centralité. D'une part, si les petites littératures adoptent sa stratégie d'émergence avec succès, cela affirme la supériorité de la littérature française qui y est parvenue avant ; d'autre part, si les petites littératures ne complètent pas l'émergence, cela réaffirme la centralité de la littérature française en renforçant la hiérarchie entre centre et périphérie.

Ce paradigme des petites littératures a cependant aussi été adopté par les observateurs de l'internationalité littéraire selon le point de vue interne aux périphéries. Le nombre de dénominations du phénomène confirme, de prime abord, son caractère absolument fondamental, voire définitoire. Ainsi, là où Casanova parle de *différenciation* et d'*assimilation*, mentionnons

⁵⁹ P. Casanova, *ibid.*, p. 265.

⁶⁰ P. Casanova, *ibid.*, p. 60.

⁶¹ Casanova postule également l'existence d'un « temps 0 » de la littérature nationale, où l'exil au centre est la « première voie d'accès à la littérature pour ceux qui sont démunis de toute ressource nationale ». P. Casanova, *ibid.*, p. 288. En littérature acadienne, ce serait Antonine Maillet, qui commence à écrire au Québec quinze ans avant la fondation d'une maison d'édition en Acadie. Cependant, par son appui sur les ressources, spécifiquement acadiennes, de la littérature orale, et par l'ancrage géographique de ses œuvres, Maillet travaille aussi à une forme d'affirmation de la littérature acadienne.

⁶² P. Casanova, *ibid.*, p. 246.

que Lucie Hotte privilégie les termes *particularisme* et *universalisme*⁶³, alors que François Paré distingue la *conscience* de l'*oubli*⁶⁴ ou la *résistance* de l'*accommodement*⁶⁵, Pierre Halen l'*insoumission* de l'*obéissance*⁶⁶, Jane Moss les *œuvres identitaires* des *œuvres post-identitaires*⁶⁷. Pour sa part, Jean-Marie Klinkenberg est un cas particulier, puisqu'il propose la dualité *force centrifuge* et *force centripète*, mais renverse leur référent au fil de l'évolution de ses travaux. Dans le premier temps de l'émergence de la littérature francophone de Belgique, il est solidaire de la tentative de faire de la Belgique un centre, alors la *force centrifuge* (« qui s'éloigne du centre ») désigne l'attrait de la France. Par la suite, puisque « le centre français reste l'élément structurant de l'ensemble du système, les littératures périphériques s'organisent nécessairement par rapport à lui. Sera donc "centripète" toute tendance à se rapprocher du centre français, et "centrifuge" toute attitude visant à s'en détacher, ce qui revient à faire un usage exactement inverse des termes⁶⁸ ». Nous allons cependant privilégier la terminologie de Robert Yergeau, *surcontextualisation* et *décontextualisation*⁶⁹, d'abord parce que notre objet est d'analyser la *mise en contexte* des contraintes textuelles, mais aussi parce qu'entre « sur- » et « dé- » se pointe la possibilité d'une simple *contextualisation*, c'est-à-dire une présence équilibrée du contexte social qui laisserait place à autre chose dans l'œuvre – notamment le travail sur les formes.

On sait que l'autonomisation des petites littératures est impossible. Dans la mesure où, même après être passées par la surcontextualisation dans les années 1970 et la décontextualisation dans les années 1980, les petites littératures franco-canadiennes ne sont pas pour autant établies, comment alors peut-on alors définir les années 1990 ? La première évidence à tirer de l'impossible émergence des petites littératures est que le paradigme surcontextualisation-décontextualisation est à la fois diachronique et synchronique, étant donné non seulement les étapes historiques de la poursuite d'autonomie, mais aussi la question aporétique à laquelle ont toujours été confrontées, sont confrontées, seront toujours confrontées les petites littératures :

⁶³ L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme ».

⁶⁴ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 123-135.

⁶⁵ F. Paré, *La distance habitée*, p. 9-10.

⁶⁶ P. Halen, « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », p. 67.

⁶⁷ J. Moss, « Les théâtres francophones post-identitaires. État des lieux », p. 57-71.

⁶⁸ B. Denis et S. Badir, « Introduction », p. 11.

⁶⁹ R. Yergeau, « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? », p. 30.

[d']un côté, l'écrivain des petites communautés veut s'affranchir de cette identification communautaire qui l'enferme dans sa petitesse et l'empêche d'accéder à l'universel, à la « pure littérature », mais, de l'autre, il ne veut pas renoncer à être lui-même, au drame de son exclusion qui est un puissant moteur de son écriture, mais qui en limite paradoxalement la diffusion et la reconnaissance⁷⁰.

Cette perspective synchronique permet donc la coexistence des tendances dans une même période. Si on pouvait établir une tendance dominante de l'espace littéraire dans les années 1970 et une autre dans les années 1980, il n'en va pas de même dans les années 1990. Ainsi, pour la littérature acadienne, Raoul Boudreau dénombre autant de poètes de la surcontextualisation que de poètes de la décontextualisation ; il affirme que les secondes écritures ont plus de succès, tout en remarquant que leur « oublié » est cependant bien relatif, car dans certains de ces recueils la langue trahit manifestement l'appartenance historique de l'écrivain⁷¹ ».

La contamination des catégories l'amène à envisager « bien des positions intermédiaires où la créativité de l'écrivain saura inventer les moyens de puiser dans les mythes de la collectivité pour en faire un matériau défolklorisé qui servira de support à une exploration de nouveaux modes d'expression littéraire⁷² ». Partout dans les littératures franco-canadiennes des années 1990, on reconnaît la présence d'une telle « voie médiane entre le particularisme et l'universalisme⁷³ ». Lucie Hotte s'intéresse aussi à une « troisième voie⁷⁴ » qui serait celle de l'individualisme, selon une conception de l'individualité à la croisée de l'expression de soi et de l'expression d'une idéologie collective qui rappelle la position du *métaféminisme*⁷⁵. Pour sa part, Robert Yergeau anticipe un mouvement de pendule entre les tendances, craignant que les petites littératures soient condamnées à l'alternance cyclique :

Qu'il s'agisse de familiarisation (ou de défamiliarisation), nous demeurons toujours dans l'ordre d'un coup de force institutionnel, dans l'ordre d'une imposture fondée puisque légitimée, ce qui la transforme en posture institutionnelle jusqu'à ce qu'elle soit rejetée, remplacée par une autre et qu'elle redevienne une imposture⁷⁶.

⁷⁰ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité et légitimité », p. 85.

⁷¹ R. Boudreau, *ibid.*, p. 89.

⁷² R. Boudreau, *ibid.*, p. 86.

⁷³ L. Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », p. 333.

⁷⁴ L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », p. 42.

⁷⁵ L. Hotte, *ibid.*, p. 42-44.

⁷⁶ R. Yergeau, « Postures scripturaires, impostures identitaires », p. 25.

Les réflexions qui précèdent complexifient le modèle de l'émergence d'une petite littérature à partir de la constatation que l'autonomisation y est impossible et que la présence du discours identitaire y est donc constante. Il s'agit à présent de questionner le modèle de l'émergence à partir de la problématique des écritures décontextualisées. Assurément, le passage de la *surcontextualisation* à la *décontextualisation* provoque une rupture thématique. Plusieurs des dénominations du paradigme des petites littératures évoquées plus haut se situent précisément dans l'affirmation de cette rupture sociale qui serait thématique : l'*universalisme*, l'*oubli*, le *post-identitaire*, la *décontextualisation*. Les autres relèvent plutôt de l'absence de rupture institutionnelle avec le centre : l'*assimilation*, l'*accommodement*, l'*obéissance*, la *force centripète* (entendue en tant que « tendance à se rapprocher du centre français⁷⁷ »). Ce rapprochement d'avec le centre a été associé (en raison de la concentration du capital esthétique au centre) à une rupture esthétique qui serait une autre conséquence du passage de la *surcontextualisation* à la *décontextualisation*. Dans cette conception des choses (qui est en définitive une acceptation de l'écart esthétique entre les périphéries et le centre), les œuvres thématiquement décontextualisées seraient plus propices au travail esthétique.

Or, si une première méprise du modèle de l'émergence est de croire qu'on peut faire fi du discours identitaire des petites littératures, sa seconde méprise est de croire que la rupture thématique est nécessairement aussi une rupture esthétique. Car selon l'argument même de Casanova, « aucune position nouvellement créée ne périmé ni ne fait disparaître la position précédente ; chacune d'entre elles complexifie et fait évoluer la règle du jeu, elle rivalise et lutte pour les ressources littéraires, ce qui contribue à “enrichir” l'espace⁷⁸ ». Ce qui nous permet d'expliquer la présence d'écritures identitaires même dans la période post-identitaire nous permet pareillement de reconnaître qu'avec l'entrée de la littérature française dans la « modernité artistique », la position de *l'art pour l'art* est devenue un patrimoine universel accessible à tous. Bien sûr, cela n'empêche pas que les propositions esthétiques périphériques auront toujours du mal à s'imposer au centre, mais l'écrivain acadien peut s'autoriser du « grand contexte » de l'histoire de l'art sans avoir à compromettre sa place dans le « petit contexte » de l'histoire nationale, sans avoir à renoncer à son pacte avec la nation.

⁷⁷ B. Denis et S. Badir, « Introduction », p. 11.

⁷⁸ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 285.

Par ailleurs, il est vrai que la *décontextualisation* peut se faire non seulement au niveau thématique, mais dans l'affirmation de l'individu contre la société. En fait, l'expression de « soi », plutôt que l'expression du « nous », est rendue possible par la décontextualisation thématique. Cette diversification de l'identification individuelle mène à une expression du « soi » artistique ; il peut donc bel et bien y avoir bris du pacte de l'artiste avec la nation (c'est-à-dire une exclusivité du *nom* sur l'*adjectif*: « je veux être un artiste, pas un artiste acadien »), qui mène à un investissement du travail esthétique dégagé du discours identitaire, mais cela ne veut pas dire qu'un artiste qui accepte le pacte avec la nation ne puisse pas faire, *aussi*, une recherche esthétique (être un artiste « du nom et de l'adjectif »). Cette position, transférée au niveau collectif, fait de la littérature acadienne une *institution faible* : « Il faut entendre par là, non un déficit d'autonomie, puisque les valeurs du monde littéraire sont globalement les mêmes que celles qui prévalent en France, mais bel et bien la coexistence de deux logiques, une logique “sociétale” et une logique spécifiquement littéraire⁷⁹ ».

* * *

Si l'entrée de la littérature acadienne dans la modernité artistique, avec ses expérimentations formelles, est tardive, elle s'inscrit cependant d'emblée dans la logique de l'art contemporain. La modernité artistique proposait, comme impératif de chaque génération artistique, la singularité et l'originalité, nécessitant la subversion des règles esthétiques établies par la génération précédente. Le paradoxe est bien sûr que s'instaure ainsi une « tradition de la rupture⁸⁰ », selon l'expression d'Octavio Paz. L'art contemporain, qui se nourrit des contradictions et des oppositions, commence au moment où, l'impératif de singularité étant normalisé, la valeur transgressive des nouvelles propositions est considérablement réduite ; le moyen le plus sûr d'être encore moderne est, paradoxalement, de chercher d'autres moyens de « faire date » que la fuite en avant cannibalesque de la modernité artistique. C'est ainsi que l'on note, entre autres, que dans le régime de l'art contemporain « c'est *l'archive* qui joue le rôle dominant : normes et conflits esthétiques cèdent devant une création qui se nourrit de mille

⁷⁹ P. Aron et B. Denis, « Réseaux et institution faible », p. 12.

⁸⁰ O. Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, p. 13.

manières du Thesaurus des œuvres passées⁸¹ ». Au niveau des normes esthétiques, on se situerait en « état d'apesanteur », qui est une absence de centralité (donc de hiérarchie) menant à l'indifférenciation des propositions esthétiques. Cette « permissivité » (Heinich) est aussi, pour l'écrivain acadien, autorisation et occasion d'estomper l'opposition entre identité et esthétique, entre contenu référentiel et forme autoréférentielle.

L'enjeu spécifique de la littérature contemporaine est en quelque sorte de renouveler la recherche esthétique, alors que l'enjeu spécifique des petites littératures est de renouveler la réflexion identitaire. Réfléchissant à la conjonction des deux problèmes, Raoul Boudreau pose ainsi le défi de la littérature acadienne dans les années 1990 : « Ne pourrait-on pas imaginer une forme de conscience du contexte d'énonciation qui puisse s'associer à une véritable invention de formes poétiques ?⁸² ». *L'esthétique de la contrainte*, mise de l'avant dans les œuvres de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson, apporte une réponse à cette question.

⁸¹ D. Maingueneau, *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, p. 58-59.

⁸² Raoul Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité et légitimité », p. 95.

CHAPITRE 2

Contraintes textuelles et contraintes contextuelles

La notion de *contrainte*, qui est au cœur de cette étude, permet de penser conjointement l'impératif du discours identitaire, qui constitue la plus importante *contrainte contextuelle* (qu'elle soit acceptée ou non) de l'écrivain d'une petite littérature, et l'impératif de recherche esthétique, qui se manifeste chez nos auteurs par le travail sur des *contraintes textuelles*. De façon générale, on peut dire que les contraintes sont avant tout des *obstacles*, et donc une limite posée à la liberté de l'écrivain – ce qui n'exclut pas, du reste, que cette limite soit reconvertie en positivité dans l'œuvre. Comme définitions préliminaires des deux types de contraintes, avançons que la *contrainte textuelle* est une régularité formelle structurant l'œuvre littéraire de façon radicale et manifeste. La contrainte doit être évidente (si pas nécessairement explicite), c'est-à-dire posée par l'auteur de sorte à laisser suffisamment de traces pour être lisible, vérifiable à la lecture⁸³. Autotélique, puisqu'elle affirme d'une part la clôture de l'œuvre, elle convoque d'autre part, comme on le verra, un hors-texte, un contexte. Pour sa part, la *contrainte contextuelle* renvoie à toute influence extérieure à l'art agissant sur la pratique artistique pour chercher à l'infléchir. Avant tout directement *sociale* (politique, religieuse, nationale...), elle peut aussi être *artistique*, par l'entremise d'une action institutionnelle. Déjà chez Bourdieu, l'institution est le lieu d'une rivalité des codes esthétiques, entre le code autonome de la « sphère de production restreinte » et le code hétéronome de la « sphère de grande production », qui en fait médiatise les influences sociales. Dans le cas des petites littératures, les choix *esthétiques* sont encore plus manifestement *politiques*, s'agissant du choix entre l'alignement sur le centre (et ses exigences artistiques) ou le repli sur la périphérie (et ses exigences identitaires).

⁸³ La contrainte textuelle diffère sur ce point de ce que l'on pourrait appeler la *contrainte d'écriture* normalement destinée à disparaître de l'œuvre, puisque servant « à l'écrivain qui ne serait pas capable d'écrire pour une raison ou une autre, de pratiquer son travail d'écriture par l'intermédiaire du jeu, de la règle qu'il se donne à lui-même ». M. van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 129.

France Daigle et Herménégilde Chiasson font des contraintes textuelles un enjeu fondamental de leurs œuvres, ce qui les situe résolument dans l'expérimentation formelle⁸⁴. Par exemple, le roman *La beauté de l'affaire* de Daigle est une construction géométrique par fragments de texte soigneusement agencés sur la page, faisant apparaître une figure triangulaire, reprise de page en page. Dans des romans plus récents, elle adopte des principes de structuration plus étonnants, comme le nombre 12 et ses motifs culturels (en particulier les signes astrologiques) dans *Pas pire*, les jours de la semaine et leurs symboles associés dans *Un fin passage* et le procédé de divination Yi King qui gère la progression du récit dans *Petites difficultés d'existence*. Ces contraintes n'ont pas manqué d'attirer l'attention des commentateurs de son œuvre. L'écriture de Daigle est ainsi perçue comme « une vaste entreprise constructive », où « bâtir apparaît comme une nécessité artistique et humaine⁸⁵ ».

Le recueil *Conversations* de Chiasson est construit sur la reprise, mille fois, d'une microstructure textuelle composée d'un numéro (de 1 à 1000), d'un pronom (« Elle » ou « Lui ») et d'une ou de quelques phrases de prose poétique. *Répertoire* propose une autre suite numérique, composée cette fois de 500 quintils. Les vers sont centrés sur la page et chaque strophe délimite une forme unique surgissant du blanc de la page. Enfin, *Béatitudes* est une énumération en une longue phrase de gens destinés à accéder au paradis ; le recueil est anaphorique, chaque élément de l'énumération débutant par l'un de deux pronoms, « ceux » ou « celles ». Pour Raoul Boudreau, cet usage de contraintes formelles relève d'une « rhétorique postmoderne⁸⁶ ». De son côté, Marcel Olscamp pose directement la question du sens des formes poétiques de Chiasson : « À quoi riment tous ces livres [...] qui depuis le recueil *Prophéties*, en 1986, répondent tous à des contraintes d'écriture qui les apparentent parfois à l'Ouvroir de littérature potentielle ?⁸⁷ ».

Il est vrai qu'un emploi si manifeste de contraintes textuelles, d'œuvre en œuvre, invite d'emblée la question de leur sens. Chez Daigle et Chiasson, il s'agit de combattre une contrainte par une autre, autrement dit de ne pas chercher à nier ou à minimiser l'effet de contrainte dont se plaint sans cesse l'écrivain dit périphérique, mais de l'exposer au grand jour en lui greffant une

⁸⁴ On peut voir les doubles pages des œuvres au corpus, à l'annexe A pour celles Daigle et à l'annexe D pour celles de Chiasson.

⁸⁵ A. Masson, « Écrire, habiter », p. 39, 40.

⁸⁶ R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », p. 267.

⁸⁷ M. Olscamp, « Herménégilde Chiasson. Le choc salutaire du politique », p. 192.

contrainte d'un autre type, une contrainte choisie plutôt que subie. Le sens de cette opération qui mêle deux types de contraintes est triple. Premièrement, la contrainte textuelle *donne à voir, matérialise et déplace*, en quelque sorte, les contraintes contextuelles. Toute contrainte problématise nécessairement sa genèse, puisque la présence de l'auteur, qui impose au texte une contrainte depuis l'extérieur du texte, est incontestable. La contrainte attire du même coup l'attention sur le contexte plus large de l'œuvre littéraire. Comme la contrainte textuelle est volontaire, la contrainte contextuelle semble le devenir par association, c'est-à-dire qu'on choisit, minimalement, d'en tenir ainsi compte. Deuxièmement, la contrainte textuelle, toujours dans son aspect visuel, situe le travail esthétique sur un plan ostensiblement formel ; en mettant ainsi l'accent sur le travail formel, le texte n'est plus réductible à sa fonction identitaire de sorte que l'écrivain joue avec davantage de liberté de la référence à tout ce qui relève de contraintes contextuelles. Même s'il renvoie directement à celles-ci, le contenu en est comme détaché, mis à distance grâce au travail formel qu'il exhibe. Il ne s'agit pas d'une simple répartition des fonctions (artistique, identitaire) de l'écriture entre un contenant esthétique et un contenu identitaire puisque, troisièmement, la contrainte textuelle, que l'on pourrait a priori affirmer *autonome*, et la contrainte contextuelle, au principe *hétéronome*, mettent en cause la réciprocité entre autonomie et hétéronomie, abolissent la frontière entre les deux.

Avant d'aborder ces formes d'autonomie et d'hétéronomie de la contrainte plus loin dans le chapitre, nous allons examiner le mouvement littéraire par excellence de la contrainte, l'Oulipo, et sa prise en compte, dans l'usage des contraintes textuelles en littérature, de l'action du contexte sur celles-ci. L'usage de la contrainte en littérature acadienne relève évidemment davantage de cette contextualisation de la contrainte textuelle que de la conception d'une neutralité culturelle de la forme, ou autotélisme de la forme esthétique.

2.1. Brève histoire oulipienne de la contrainte

Qui dit *contrainte* dit Oulipo, bien sûr. Ce mouvement, fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais (un mathématicien), a en commun avec les autres mouvements littéraires français qui lui sont contemporains – le Nouveau Roman et *Tel Quel* – de s'intéresser d'abord aux

mécanismes d'engendrement du texte, ce qui relègue à l'arrière-plan les problèmes de la représentation. La singularité de [son] approche – le primat absolu de la contrainte et le recours aux mathématiques – s'explique en partie par le fait que [sa] recherche de renouvellement formel porte l'empreinte d'une forte réaction contre le surréalisme, et en particulier contre l'écriture automatique⁸⁸.

Son premier objectif est d'établir un « réservoir de structures⁸⁹ » – de *contraintes formelles* – que les auteurs oulipiens (les plus connus sont Raymond Queneau, Georges Perec et Italo Calvino) pourront ensuite tester, et éventuellement réaliser, dans l'œuvre littéraire. On y a vu, au mieux, une volonté de contrer la conception transcendante de l'activité littéraire et, au pire, une « mathématisation » de la littérature – la substitution d'un automatisme de la machine à l'automatisme de l'inconscient – contre lequel se positionne pourtant le groupe.

Un deuxième objectif de l'Oulipo est d'inscrire son activité dans une « continuité fondamentale de la littérature contrainte dans le domaine occidental⁹⁰ » en « réhabilit[ant] des formes et des contraintes anciennes⁹¹ », c'est-à-dire en intégrant à sa bibliothèque les formes contraintes du passé, depuis les troubadours du Moyen Âge et les Grands Rhétoriciens de la Renaissance. Il ne s'agit pas pour les Oulipiens de proposer une théorie ou une histoire de la contrainte, mais de faire de ces écritures contraintes avant l'heure des « plagiats par anticipation⁹² ». La revalorisation de telles pratiques formelles réglées – comme « le palindrome, le lipogramme, et l'anagramme [qui] sont des jeux langagiers qui remontent à l'Antiquité. De même, les formes poétiques réactualisées par les Oulipiens telles le triolet et la sextine étaient pratiquées au Moyen Âge, mais sont depuis tombées en désuétude⁹³ » – permet à l'Oulipo de se positionner, d'une part, contre les conventions formelles établies depuis le XVII^e siècle et qui ont consacré certaines « formes fixes » plutôt que d'autres et, d'autre part, à l'absence de règles, à l'anomie du vers libre.

À la continuité affirmée de la contrainte textuelle, l'Oulipo ajoute la continuité de leur rapport à leur contexte, seconde historicité proposée par le mouvement. Entre autres, Michel Butor (qui n'est pas de l'Oulipo, mais dont certaines œuvres s'en approchent) affirme croire

⁸⁸ M. van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 129.

⁸⁹ C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, p. 56.

⁹⁰ J. Baetens, *Romans à contraintes*, p. 22.

⁹¹ J.-F. Chassay, *Le jeu des coïncidences dans La vie mode d'emploi de Georges Perec*, p. 21.

⁹² P. Bayard, *Le plagiat par anticipation*, p. 24-25.

⁹³ M. van Montfrans, *Georges Perec. La contrainte du réel*, p. 130.

« possible de montrer que chaque forme fixe dans la poésie du Moyen Âge ou de la Renaissance est liée à une cérémonie sociale particulière⁹⁴ ». Certaines formes fixes, d'abord culturelles, ont traversé les siècles comme formes neutres et il propose de leur rendre leur historicité :

il faudra bien arriver à faire une étude un peu plus sérieuse des poèmes à forme fixe qu'on ne l'a faite jusqu'à maintenant et comprendre quelle est la justification de leurs règles. Il y a dans la construction du sonnet quelque chose qui est relié étroitement à tout un fonctionnement de la société et à toute une façon de penser⁹⁵.

Avant d'être remise au goût du jour par l'Oulipo, cette conception des formes poétiques comme expression culturelle, ou leur *contextualisation*, a été progressivement perdue à partir de la période classique, qui s'emploie à faire disparaître toute évidence du travail de l'écriture : « L'âge classique valorise la règle, c'est-à-dire une complexité, une technicité de la production textuelle, mais [...] la "difficulté" de faire ne peut apparaître comme une difficulté de lecture⁹⁶ ». La contrainte textuelle, vidée de son caractère manifeste, est par la même occasion vidée de son sens historique. Pour l'Oulipo, il y aurait alors discontinuité historique, par la perte de contextualisation sociale de la forme réglée (ou le gain de « neutralité », selon les points de vue), et son éventuel rejet au cours de la première moitié du XX^e siècle, avec la « crise du vers ».

Le mouvement oulipien s'attache donc à une redéfinition du sens de l'utilisation de formes réglées, suite à cet éclatement des normes esthétiques traditionnelles de la métrique. Même son de cloche dans la production anglo-saxonne récente, dans laquelle Marjorie Perloff remarque un renouveau de l'écriture contrainte, avec notamment le New Formalism (depuis 1990), en réaction à l'esthétique vers-libriste des poètes *beats* : « The dominant poetic of the American sixties, a poetic [...] of strenuous authenticity, the desire to present a self as natural, as organic, and as unmediated as possible⁹⁷ ». Ces écritures contraintes prennent l'aspect soit d'un retour (mais parodique, au second degré) aux formes fixes précédant le vers libre, soit de l'établissement de nouvelles contraintes formelles, de « poétiques procédurales⁹⁸ ». Certes, il est impossible de revenir *comme si de rien était* aux formes conventionnelles comme le sonnet ou l'alexandrin, sautant par-dessus l'expérience du vers libre de la première moitié du XX^e siècle.

⁹⁴ R. Melançon, « Entretien avec Michel Butor », p. 79-80.

⁹⁵ R. Melançon, *ibid.*, p. 80.

⁹⁶ C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, p. 222.

⁹⁷ M. Perloff, *Radical Artifice*, p. 20.

⁹⁸ M. Perloff, *ibid.*, p. 139.

L'écriture *contrainte*, telle que pratiquée par les Oulipiens, est plutôt réconciliation d'une exigence de composition avec la liberté de choisir sa contrainte.

Si la contrainte est historique en plus d'être textuelle, il va sans dire que chaque écriture de la contrainte développe un rapport spécifique à son contexte. Pour l'Oulipo, mouvement d'après-guerre, il s'agit de son inscription dans la « crise du langage » suite au traumatisme – *indicible* – des camps de concentration : « L'écriture contrainte est pratiquée depuis l'Antiquité, ce n'est évidemment pas Auschwitz qui la rend possible, mais sa reprise dans le seconde moitié du XX^e siècle lui donne une portée nouvelle⁹⁹ ». Rappelons le cas classique du roman lipogrammatique de Georges Perec, *La disparition*, dans lequel ne figure pas de lettre « e », une « disparition » évoquant celle, trop douloureuse pour être évoquée plus explicitement, des parents de l'auteur, tués dans les camps de concentration nazis ; ainsi, « [l]a reprise de l'écriture contrainte au XX^e siècle peut être pensée en relation avec le scandale linguistique né des camps : elle l'indique – reprendre innocemment le fil de la parole paraît impossible – et y répond, en même temps¹⁰⁰ ». En littérature acadienne, il est évident que l'enjeu contextuel de la contrainte est la prégnance du lien communautaire au détriment des propositions esthétiques, un cul-de-sac que les contraintes textuelles illustrent avant de tenter de trouver une sortie.

2.2. Autonomie / hétéronomie

Les contraintes reprennent, au niveau de l'œuvre littéraire, les enjeux collectifs de l'autonomie et de l'hétéronomie d'une littérature. Chaque type de contrainte a un versant autonome et un versant hétéronome, ce qui confirme une fois de plus la réciprocité entre contrainte textuelle et contextuelle.

La contrainte textuelle, telle que nous l'envisageons ici, est en soi une affirmation de l'autonomie du texte, dans la mesure où elle renvoie à elle-même, à sa propre structure. Cela est renforcé par le fait que, dans les cas qui nous préoccupent, la contrainte est même *unique* à l'œuvre, chaque œuvre (ou, à la limite, chaque auteur) proposant une nouvelle contrainte. Le risque de l'autoréférentialité est cependant de tomber dans l'exercice de style, dans un jeu

⁹⁹ C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, p. 302.

¹⁰⁰ C. Reggiani, *ibid.*, p. 307.

mécanique qui tourne à vide. Toute écriture contrainte court ce risque, ce qui lui a valu une « réputation sulfureuse, qui la condamne à n'être rien qu'un exercice ludique, futile, en un mot *gratuit*¹⁰¹ ». Cette *gratuité* décriée n'est évidemment autre chose que la réalisation de l'autonomie de l'œuvre littéraire – manifestation de son inutilité fonctionnelle.

L'Oulipo est naturellement une proie facile à ce type de jugement, et l'une des plus récentes remarques à cet égard est le fait de Jean Rouaud, co-rédacteur et signataire de *Pour une littérature-monde* en français, dans un texte du recueil d'articles ayant suivi la parution du manifeste. Il y revient sur le dessèchement, observé dans le manifeste, de la littérature française aux mains des « linguistes », c'est-à-dire des théoriciens du langage. À son dire, les propositions formelles de l'Oulipo font partie du problème :

Coupé de ses fondamentaux, le récit, l'intrigue, l'imaginaire, les personnages, l'émotion, le roman n'est plus qu'un os de seiche. On radicalise, on n'accorde plus d'importance qu'aux supports : à l'écriture (sa mécanique – voir l'Oulipo et les jeux littéraires, comme ces ouvriers occupant leur usine et entretenant le matériel pour éviter qu'il ne rouille dans l'espoir d'un éventuel repreneur) et au texte : ses niveaux de lecture, sa structure, sa construction, sa déconstruction, ses renvois à d'autres textes. Ne demeure que l'aventure ultime : l'aventure de la phrase. On entend le vent souffler. Le romancier qui avait été un arpenteur d'espace, un inventeur d'imaginaire, un découvreur de mondes enfouis, était ramené à un rôle de syndic¹⁰².

Certes, l'Oulipo prête le flanc à ce genre de critique de par le fonctionnement du groupe, en particulier son « dédoublement du scripteur¹⁰³ » entre l'*inventeur*, dont le rôle est de générer des structures, de proposer des contraintes possibles, au *poète* qui serait chargé de les *tester*, et éventuellement de les actualiser dans l'œuvre littéraire : « Le travail de l'inventeur prend donc sens, architecturalement, comme construction d'un ordre maîtrisé, pouvant éventuellement être écrit, comme texte, par le poète¹⁰⁴ ». Cependant, on a vu aussi l'historicité du travail proposé de la contrainte oulipienne, ce qui vient nuancer la critique. Il faut reconnaître cependant que le reproche de Rouaud ne porte pas sur une œuvre ou un auteur en particulier. Les détracteurs du manifeste lui ont justement reproché cette imprécision et, par la même occasion, se sont portés à la défense des Oulipiens et autres présumés « inventeurs de la littérature sans objet » contre lesquels se positionne le manifeste sans les nommer : « Mais qui étaient ces “maîtres-penseurs”,

¹⁰¹ J. Baetens, *Romans à contraintes*, p. 20.

¹⁰² J. Rouaud, « Mort d'une certaine idée », p. 19.

¹⁰³ C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, p. 27.

¹⁰⁴ C. Reggiani, *ibid.*, p. 28.

ces linguistes, ces censeurs ? Dans le cas où on aurait osé nommer l'ennemi – Perec, linguiste ? Beckett, linguiste ? peut-être Robbe-Grillet...¹⁰⁵ ».

Par ailleurs, comme la contrainte textuelle problématise sa genèse et renvoie ainsi non seulement à elle-même mais à une extériorité, son écriture ne peut plus être qualifiée de « gratuite ». Comme nous l'avons vu, la présence d'une contrainte formelle, décelable dans le texte et lui étant nécessairement préalable, est une affirmation de l'existence de l'auteur ; de plus, l'aspect visuel de la contrainte attire l'attention sur le livre comme objet matériel, et donc comme objet d'échange et de circulation dans le monde. Ainsi,

[l]oin d'être le geste par lequel l'écrivain se retranche dans sa tour d'ivoire, le choix d'un programme formel, en ce qu'il constitue une prise de position à l'égard de l'imaginaire collectif du monde littéraire, représente donc le signe d'un engagement particulier. En termes barthésiens, cette démarche est vraiment une *écriture*, c'est-à-dire une « réflexion de l'écrivain sur l'usage social de sa forme et le choix qu'il en assume »¹⁰⁶.

Du côté de la contrainte contextuelle, il est évident que les obstacles posés de l'extérieur de l'écriture *sur* l'écriture, dans une petite littérature, sont nombreux. François Paré l'affirmait dès les premières pages des *Littératures de l'exiguïté* : « Je vais dire un truisme [...] : il n'est pas facile d'écrire et de vivre dans l'insularité et l'ambiguïté d'une culture minoritaire et largement infériorisée¹⁰⁷ ». On ne compte plus, donc, les signes d'hétéronomie de la littérature acadienne ; la pression sur l'écrivain de tenir un discours identitaire en est le principal, issue de l'impossible rupture entre littérature et société. L'hétéronomie se manifeste aussi par l'institutionnalisation incomplète. Paradoxalement, cela se solde autant par une sous-détermination institutionnelle que par une surdétermination institutionnelle. Il y a d'abord sous-détermination, puisque les littératures franco-canadiennes minoritaires n'ont pas les « outils étatiques de promotion culturelle » nécessaires à leur institutionnalisation, et doivent conséquemment exister dans les « conditions de négativités » qui sont le propre de leurs institutions « squelettiques¹⁰⁸ ». Du côté de la surdétermination, les petites littératures se caractérisent par la multiplicité, souvent contradictoire, des espaces de référence (elles sont en quelque sorte « bi-institutionnelles¹⁰⁹ ») avec des prescriptions institutionnelles souvent contraires. Ainsi, une partie des fonctions de

¹⁰⁵ C. De Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la Littérature-monde*, p. 11, 12.

¹⁰⁶ J. Baetens, *L'éthique de la contrainte*, p. 14-15. Baetens souligne.

¹⁰⁷ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 7.

¹⁰⁸ F. Paré, *ibid.*, p. 14, 22, 23.

¹⁰⁹ F. Paré, *ibid.*, p. 15.

l'institution littéraire acadienne est assurée par l'institution québécoise, de sorte que les prescriptions institutionnelles viennent autant du centre que de la périphérie. La surdétermination des petites littératures est aussi symbolique, par la puissance de cette pression de consacrer son art à l'affirmation politique et identitaire nationale.

Il est sans doute moins facile de reconnaître un potentiel créatif à la contrainte contextuelle, mais Gilles Deleuze et Félix Guattari ouvrent la voie dans leur examen de la trajectoire singulière de Kafka¹¹⁰. Ils reconnaissent à cet auteur les mêmes contraintes contextuelles qu'à toutes les petites littératures, identifiant ainsi

l'impasse qui barre aux juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement. Impossibilité de ne pas écrire, parce que la conscience nationale, incertaine ou opprimée, passe nécessairement par la littérature¹¹¹.

Cette concession de la « défense et illustration » de la littérature nationale rejoint celle des écrivains acadiens. Pour Deleuze et Guattari, le potentiel créatif d'un tel contexte se situe dans sa capacité, pour les plus exemplaires des auteurs, de renverser les faiblesses de leur littérature en forces de leur écriture, un programme qu'ils posent par ailleurs comme condition « révolutionnaire » de toute écriture. Tout écrivain devrait ainsi « trouver son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi¹¹² ».

Sans faire de Daigle et de Chiasson des équivalents de Kafka, on peut reconnaître leur caractère d'exemplarité en littérature acadienne. Le fait d'accepter, ou de tolérer, la contrainte contextuelle, mais de la reporter en contrainte textuelle, de procéder ainsi à sa *littérisation*, est en définitive un signe d'indépendance, une affirmation d'autonomie. Certes, ceci n'est pas une proposition nouvelle, puisqu'on sait que le travail esthétique est aussi une forme d'idéologie, celle justement de l'autonomie : « Lorsque la littérature se constitue en activité spécifique, c'est pour transférer à sa forme esthétique la nature de son service idéologique¹¹³ ». Ainsi, Pascale Casanova reconnaît que « Kafka n'est pas non plus du côté d'un art "pur" libéré des contraintes du monde.

¹¹⁰ On sait que leur analyse est contestée, surtout en raison de libertés prises envers les écrits personnels de Kafka. Nous envisageons leur analyse comme une contribution originale à la réflexion sur les petites littératures, plutôt que le reflet de celle de Kafka. Pour des contestations de leur analyse, voir P. Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures » ; L. Edmunds, « Kafka on Minor Literature » ; L. Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure... » ; et A. Pronovost, « Et si nous pouvions dire autre chose de Deleuze et Guattari ?... ».

¹¹¹ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29-30.

¹¹² G. Deleuze et F. Guattari, *ibid.*, p. 33.

¹¹³ J. Dubois, *L'institution de la littérature*, p. 21.

Il appartient à un espace littéraire où toutes les interrogations du temps sont retraduites dans des problématiques spécifiques et selon une logique spécifiquement littéraire¹¹⁴ ».

Chez Daigle et Chiasson, nous postulons que cette littérisation des enjeux contextuels passe par le glissement de la contrainte subie à la contrainte choisie. Il s'agit, par la contrainte textuelle, de « mettre en forme » les contraintes contextuelles. Cette opération de substitution est à la fois façon d'accepter les contraintes contextuelles de l'écriture – accepter de n'être pas seulement « écrivain » ou « acadien », mais « écrivain acadien », c'est-à-dire faire la concession au discours identitaire sans renoncer au travail esthétique – et façon de les détourner en contraintes textuelles créatrices. Cette façon de « traduire » le principe externe en principe interne est une affirmation de l'autonomie de l'activité littéraire.

* * *

« La contrainte, comme matrice de l'œuvre, devient une figure qui *montre*, dans son existence même, ce qui ne pouvait se *dire*¹¹⁵ » : elle est illustration des conditions d'hétéronomie de son écriture (par l'inscription *visuelle* de l'obstacle), ainsi qu'illustration de la virtuosité de l'auteur, de l'élégance de son système, c'est-à-dire de la difficulté du *travail* de son écriture. La contrainte formelle permet de *montrer le travail*, contre une certaine conception de la littérature selon laquelle, comme l'indique Roland Barthes, « il faut au moins “cacher son travail” : écrire c'est couler des mots à l'intérieur de cette grande catégorie du continu, qui est le récit¹¹⁶ ».

La contrainte formelle permet de *montrer le travail de l'écriture* dans le contexte de la littérature contemporaine où il n'y a pas de norme esthétique dominante, où tout et n'importe quoi est permis, où les propositions esthétiques sont indifférenciées ; la contrainte formelle sert alors de moyen de distinction. L'absence de norme est devenue la norme à transgresser, mais le retour en arrière, à des normes esthétiques précédentes, est impensable, rien n'étant plus dommageable pour un artiste que l'anachronisme et la conventionalité. L'œuvre littéraire contrainte constitue alors son propre code, des repères esthétiques internes, qui ne marchent

¹¹⁴ P. Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », p. 247.

¹¹⁵ C. Reggiani, *Rhétorique de la contrainte*, p. 10.

¹¹⁶ R. Barthes, « Littérature et discontinu », p. 177.

peut-être que pour elle, mais qui permettent d'établir une référence, pour l'évaluation de son projet artistique, qui soit autre que l'anomie ambiante.

La contrainte formelle permet de *montrer le travail de l'écriture*, aussi, dans le contexte des petites littératures. Elle illustre, du premier coup d'œil, à la fois la *difficulté* du travail esthétique, en raison des pressions sociales, et sa *possibilité* malgré tout, c'est-à-dire malgré la prévalence et la permanence du lien communautaire en littérature acadienne. La véritable contrainte de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson est alors de résoudre l'injonction paradoxale – ou la « double contrainte » aporétique – de l'impératif identitaire qu'ils acceptent (la contrainte contextuelle) et de l'impératif esthétique qu'ils se donnent (la contrainte textuelle).

* * *

La littérature acadienne a beau être en émergence perpétuelle, elle ne relève cependant plus des faux départs qui ont jalonné son histoire. À partir des années 1990, elle montre tout le dynamisme possible d'une littérature pourtant condamnée à l'hétéronomie, qui fait que le rôle social de l'écrivain y est toujours affirmé, puisqu'il n'y a pas eu, en Acadie, de rupture entre l'art et la société. Cependant cette fonction sociale de l'écrivain, qui se manifeste par « la défense et l'illustration » de la communauté, s'accommode à présent tout à fait de sa fonction plus spécifiquement artistique de recherche esthétique. La littérature acadienne se comprend alors à la fois comme une littérature contemporaine, dont les préoccupations esthétiques cherchent à retrouver un sens social, et comme une petite littérature, dont les préoccupations identitaires cherchent à se donner un ancrage littéraire.

Les écritures contraintes de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson répondent à cette double demande de sens en permettant la coexistence de l'identitaire et de l'esthétique dans l'œuvre littéraire. La première fonction des contraintes textuelles est de signaler, par leur existence même, la centralité du travail formel chez ces auteurs, mais ce travail ne se fait pas que sur les structures de l'œuvre, opérant aussi sur le contenu identitaire que les contraintes textuelles mettent en forme, donc intègrent à l'œuvre, tout en le maintenant à distance. Ce jeu constant de va-et-vient entre les contraintes textuelles et les contraintes contextuelles en assure la fécondité en littérature. Partant de cette action commune de la contrainte, on s'interrogera sur les effets de ce va-et-vient dans les œuvres mêmes, à partir des exemples de France Daigle puis d'Herménégilde Chiasson. Trois éléments en particulier permettront de définir et de distinguer leurs esthétiques de la contrainte : d'abord, la trajectoire des auteurs (c'est-à-dire leur position et l'évolution de leur position dans le paysage littéraire acadien), puis le discours explicite sur les contraintes contextuelles, qui transparaît dans les œuvres, mais surtout les formes contraintes de l'écriture de ces auteurs, qui permettent de voir comment les contraintes textuelles intègrent, encadrent et agissent sur les contraintes contextuelles.

- PARTIE II -

Les romans de France Daigle,
de la référence littéraire à la référence identitaire,
sans oublier la référence littéraire

I N T R O D U C T I O N

De tous les auteurs acadiens, France Daigle est probablement celle dont la trajectoire littéraire a connu le tournant le plus radical, et les commentateurs de son œuvre n'ont cessé de relever « l'itinéraire inversé de cet écrivain, qui commence par produire des œuvres purement formalistes et désincarnées et qui arrive [...] à une représentation de l'Acadie et de sa propre situation dans ce milieu, par où avaient commencé certains de ses confrères en écriture¹¹⁷ ». On a interprété ce basculement de la décontextualisation à la contextualisation comme étant à rebours de l'évolution de l'écriture dans une petite littérature. Selon notre perspective toutefois, son inscription de référents acadiens dans ses œuvres dans les années 1990 ne constitue pas un retour en arrière à l'affirmation identitaire des années 1970, mais plutôt un nouveau départ, participant de la littérature acadienne contemporaine, qui se préoccupe *concurrentement* de discours identitaire et de recherche esthétique.

Dans un article portant sur la situation de la poésie acadienne dans la décennie 1990, Raoul Boudreau propose l'œuvre de Daigle comme modèle de dépassement de l'aporie de la littérature acadienne entre l'esthétique et l'identitaire :

c'est peut-être du côté du roman, avec les dernières publications de France Daigle, qu'il faut chercher un exemple d'une voie d'avenir pour la poésie acadienne, dans la prise en charge d'une matière acadienne, transformée par le recours à des procédés littéraires postmodernes où s'abolit la frontière entre le réflexif et le référentiel¹¹⁸.

Si on peut croire que le registre réflexif, cette attention portée à la forme littéraire, est naturellement associé à la contrainte textuelle, et, à l'inverse, que la référentialité d'une œuvre permet l'examen des contraintes contextuelles de l'écriture à partir d'une petite littérature, l'œuvre de Daigle nous fera surtout constater le brouillage de la distinction entre toutes ces catégories. Il s'agit plutôt ici de souligner la réciprocité entre la réflexivité et la référentialité, entre la contrainte textuelle et la contrainte contextuelle, et, en définitive, entre les enjeux esthétiques et les enjeux identitaires de l'œuvre de Daigle autant que de la littérature acadienne contemporaine.

Daigle commence donc à publier dans les années 1980, au début de la période dite « esthétisante » dans l'histoire de la littérature acadienne, qu'elle a du reste largement contribué à

¹¹⁷ R. Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle... », p. 33.

¹¹⁸ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990... », p. 95.

faire advenir par la recherche esthétique de son écriture. Pour François Paré, cette sortie de la littérature identitaire en Acadie est le fait des femmes écrivaines : « En Acadie, de Dyane Léger à Hélène Harbec, de France Daigle à Rose Després, la poésie a tôt fait de réclamer la fin du cycle enfermant de l'histoire et le "détournement" de l'écriture vers des préoccupations textuelles [...] où devait s'affirmer une subjectivité qui ne pouvait plus être réductible à ses seules origines communautaires¹¹⁹ ». Voilà donc le point de départ de l'écriture de Daigle. Loin d'annoncer l'inscription de la réalité acadienne dans ses plus récents romans, ses œuvres écrites dans les années 1980 sont placées sous le signe de la réflexivité. En font foi les titres et les sous-titres de ces premières œuvres, autant de commentaires métadiscursifs : *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* (1983), *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur* (1984), *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle* (1985) et *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont* (1985)¹²⁰.

Par la décontextualisation de son écriture à cette époque, Daigle s'inscrit à contre-courant de ce qui se fait alors en littérature acadienne, se distinguant autant de la poésie nationaliste/particulariste des années 1970 que des romans et du théâtre d'Antonine Maillet, à laquelle elle répond en élaborant une œuvre romanesque en Acadie sur d'autres bases que la légitimité de la tradition orale ou populaire. La filiation que cherche Daigle s'établit en fait sur des bases littéraires plutôt qu'identitaires, l'auteure collaborant, d'une part, avec les écrivaines féministes québécoises associées aux groupes restreints des revues *Tessera* et *La Nouvelle Barre du jour* et adoptant comme modèle, d'autre part, l'écrivaine française Marguerite Duras, dont l'influence est explicite dans son œuvre. Dans les années 1990, à mesure que son écriture laisse de plus en plus place à la réalité acadienne, Daigle devient à son tour une des figures principales de la littérature acadienne.

Sa première œuvre de la décennie, *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique sur son rapport tortueux au langage* (1991)¹²¹, se situe dans le même registre formel que ses premiers écrits, agençant soigneusement les fragments de texte dans l'espace de la page. Le verso de la page de gauche et le recto de la page de droite constituent un espace textuel dans lequel trois courts

¹¹⁹ F. Paré, *La distance habitée*, p. 200-201.

¹²⁰ Daigle a aussi écrit *L'été avant la mort* (1986), en collaboration avec Hélène Harbec.

¹²¹ Dorénavant BA, suivi du numéro de la page.

fragments d'écriture dessinent un triangle rectangle, dont les pointes sont un texte au bas à gauche, un texte en haut à droite et un texte en bas à droite. Pour sa part, le roman *La vraie vie* (1993)¹²² est constitué d'une suite de cent paragraphes, numérotés et intitulés, et divisés en cinq parties comportant chacune deux sections de dix textes, chaque section faisant également alterner les histoires de deux des six personnages du roman. Les fragments sont agencés en séquences d'un film (le tournage cinématographique étant par ailleurs explicitement évoqué) et les trajectoires des personnages se croisent et s'entrecroisent, entre l'Acadie et l'ailleurs, sans jamais arriver pour autant à se sédimenter, à s'ancrer quelque part¹²³.

Habitué à ce genre d'écriture, le lecteur de France Daigle a toutes les raisons d'être surpris lorsqu'est publié le septième roman de l'auteure, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*. En effet, cette œuvre détonne à la fois par son contenu – on y parle enfin directement, et abondamment, de l'Acadie¹²⁴ – et par sa forme, puisque l'« écriture amoureuse du silence et de la litote [de Daigle] aboutit de façon assez abrupte à une logorrhée surprenante¹²⁵ ». Cette autofiction est une sorte de traité sur l'année 1953, date de naissance de l'auteure. On s'y intéresse à sa gestation et à ses premiers mois d'existence, une arrivée au monde qui est par ailleurs interprétée en fonction des événements – des plus importants aux plus banals – de l'actualité locale et internationale, tels que médiatisés par le journal acadien *l'Évangéline*, dont le rédacteur en chef était le père de l'auteure. Il est assez évident que ce contexte social agit négativement sur le développement du bébé, comme le contexte de la littérature internationale agit négativement sur la santé du personnage autofictif du roman suivant de Daigle, *Pas pire*, où on la voit se débattre avec les enjeux de la mobilité (et de l'immobilité) institutionnelle des écrivains périphériques. C'est ainsi que les contraintes contextuelles, ces « déterminations extérieures¹²⁶ » intervenant en littérature, apparaissent de façon manifeste pour la première fois dans l'œuvre de Daigle.

¹²² Dorénavant VV, suivi du numéro de la page.

¹²³ Voir, à l'annexe A, une reproduction des doubles pages des romans de Daigle à l'étude.

¹²⁴ Notons que le référent acadien est présent dans certains romans précédents de Daigle, mais de façon ponctuelle et dispersée. Ainsi, *Histoire de la maison qui brûle* renvoie à l'ouvrage historique *La tragédie d'un peuple* (1922) d'Émile Lauvrière. Pour sa part, *La beauté de l'affaire* consacre une de ses trames narratives à un groupe d'écrivains acadiens. Enfin, certains personnages de *La vraie vie* viennent d'Acadie ou y habitent.

¹²⁵ M. Boehringer, « Une fiction autobiographique à plusieurs voix... », p. 109.

¹²⁶ P. Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », p. 49.

À partir de là, de nouveaux (et surprenants) principes de composition s'imposent, respectivement les signes astrologiques dans *Pas pire* (1998)¹²⁷, les jours de la semaine dans *Un fin passage* (2001)¹²⁸ et le Yi King dans *Petites difficultés d'existence* (2002)¹²⁹. Dans *Pas pire*, la contrainte est aussi mathématique, le chiffre 12 devenant un motif romanesque, puisque l'œuvre est constituée de quatre sections de six chapitres de six parties, totalisant 144 morceaux narratifs, soit douze douzaines (12 x 12). Les signes du zodiaque président au déroulement du récit, selon la logique, extérieure au roman mais volontairement adoptée par l'auteure, de la « charte des maisons astrologiques » (PP 17). De façon semblable, dans *Un fin passage* les jours de la semaine ont chacun leur chapitre de roman, cependant placés en désordre. Pour sa part, *Petites difficultés d'existence* place le fil de sa narration entre les mains d'un personnage qui tire le Yi King à chaque chapitre et en interprète les hexagrammes résultants, dévoilant des motifs qui se réfléchissent par ailleurs dans la diégèse.

Enfin, *Pour sûr* (2011)¹³⁰ est une œuvre d'exception, non seulement dans l'œuvre de Daigle, non seulement en littérature acadienne, mais particulièrement en ce qui concerne son usage de contraintes formelles. Comprenant quelque 730 pages bien sonnées, ce roman pourrait contenir tous les autres de l'auteure ; on est en effet bien loin des plaquettes, avec un ou deux paragraphes par page, du début de sa carrière littéraire. Toutefois, la véritable pertinence de ce roman, pour cette étude en particulier, est son exploitation poussée de la contrainte formelle. C'est encore trop peu dire : *Pour sûr* est un véritable *monument à la contrainte*.

Cette somme romanesque se déploie de façon non-linéaire. Sauf exceptions (et il y en a tout de même quelques-unes), le roman fait alterner des fragments écrits sur toute la largeur de la page et des fragments un peu en retrait, centrés dans la page et écrits en plus petites lettres. Le plus surprenant de la forme du roman est cependant qu'à chaque fragment sont associés trois numéros et un terme, présents dans la marge à la fin du passage. À titre d'exemple, prenons le fragment « 312.82.1 Moncton » (PS 135). Le chiffre en position initiale désigne la place du passage dans l'ensemble ; les fragments du roman sont donnés en ordre et ainsi numérotés de 1 à 1728, pour un total de 12 x 12 x 12 fragments. Le chiffre en deuxième position situe le passage dans l'un

¹²⁷ Dorénavant PP, suivi du numéro de la page.

¹²⁸ Dorénavant FP, suivi du numéro de la page.

¹²⁹ Dorénavant PDE, suivi du numéro de la page.

¹³⁰ Dorénavant PS, suivi du numéro de la page.

des 144 « thèmes » du roman, également identifié par le terme suivant les chiffres, une redondance qui est, en l'occurrence, fort bienvenue. Chacun de ces thèmes est par ailleurs exploité dans 12 fragments ; le troisième chiffre de la série, allant de 1 à 12, indique donc la place du passage dans le développement du thème. Ainsi, on comprend que le fragment évoqué équivaut au 312^e passage du roman et relève du thème 82, soit « Moncton », dont il constitue le tout premier élément. Il faut aussi noter que ce qui est donné comme le « deuxième » élément de la série, soit « 104.82.2 Moncton », est en fait situé en position antérieure dans l'ordre du roman (104 venant bien sûr avant 312), ce qui confond le principe de lecture linéaire. D'autres phénomènes, comme la division en douze chapitres et une certaine contamination thématique de fragments de thèmes différents situés en proximité linéaire les uns des autres, viennent encore complexifier la structure (et la lecture) de *Pour sûr*.

À ce formalisme poussé d'une œuvre faisant la démonstration des dessous de son écriture équivaut dans *Pour sûr* un régionalisme tout aussi poussé, dans sa représentation de la langue acadienne spécifique à la région de Moncton, le chiac – un vernaculaire essentiellement oral dont les caractéristiques principales sont la présence de régionalismes archaisants et celle d'emprunts phonétiques et lexicaux à l'anglais, tandis que la morphologie verbale et la syntaxe demeurent largement françaises. Tous les romans de Daigle depuis *Pas pire* y font une place plus ou moins importante, mais sa représentation atteint dans *Pour sûr* un niveau de particularisation qui dépasse de loin tout ce qui précède. Notamment, les « Monologues non identifiés » mettent en scène, de façon à première vue gratuite, puisque ces passages n'ont pas de lien thématique avec le reste du roman, des discours en un chiac exagéré ou, du moins, excessivement marqué. Cette particularisation est renforcée par une tentative de codification de la transcription écrite du vernaculaire. Si le chiac a déjà été mis à l'écrit par un certain nombre d'auteurs acadiens, son système graphique le plus cohérent étant par ailleurs proposé par les romans précédents de Daigle elle-même, dans *Pour sûr*, l'auteure revoit le système de fond en comble.

À la fois étalage de l'élégance de la contrainte formelle et étalage de la langue acadienne la plus pittoresque, *Pour sûr* fait s'entrechoquer les tendances, anciennes et récentes, de l'écriture de Daigle. Le roman incarne aussi à merveille le paradoxe de la littérature acadienne contemporaine, soit de faire cohabiter, à l'intérieur de la même œuvre, le littéraire et l'identitaire, voire de refuser de trancher entre les deux. À notre sens, la progression de son écriture relève moins d'un passage

de la réflexivité à la référentialité que de l'expérimentation d'une nouvelle réflexivité et d'une nouvelle référentialité qui s'alimentent réciproquement.

L'argumentation de cette partie s'articule en quatre chapitres qui s'intéressent, respectivement, aux contraintes textuelles, aux contraintes contextuelles, aux variations des contraintes contextuelles et aux variations des contraintes textuelles. Naturellement, chaque section fait éclater cette division des enjeux. Ainsi, le chapitre 1 de la présente thèse, « Du livre-contenant au contenu de tous les livres », s'intéressant aux structures formelles de chaque roman de Daigle, démontre que la perspective réflexive du discours littéraire débouche sur une ouverture aux discours, à une inclusion de tous les discours, et qui en retour a une influence sur les structures de l'œuvre. Pour sa part, le chapitre 2, « Les contraintes contextuelles : l'Acadie, maladie ? », se penche sur les contraintes contextuelles (sociales et institutionnelles) mises en scène dans les romans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et *Pas pire* en particulier, qui fournissent une réalité matérielle aux contraintes, dans la forme de l'œuvre ainsi que dans le corps du personnage autofictif.

Les deux derniers chapitres prennent appui sur les études préexistantes des romans de Daigle, qui portent massivement sur l'espace et sur la langue, pour déterminer ce que l'étude de la contrainte peut apporter de nouveau à l'examen de ces deux aspects fondamentaux de l'œuvre. Dans l'absence d'un espace propre à la communauté acadienne dans la ville, ainsi que d'une langue légitime, la contrainte sert à créer des structures durables – un immeuble dans la diégèse, un code écrit du vernaculaire dans la forme – pour assurer la visibilité de la communauté. Dans le chapitre 3, « Moncton, variation sur la contrainte », sont présentés les enjeux de la représentation de la ville de Moncton dans les romans de Daigle, c'est-à-dire de la référentialité, mais nous y constatons que l'auteure dépasse le souci de réalisme pour élaborer, c'est-à-dire projeter et inventer, un espace physique, dans l'œuvre, à la communauté acadienne de Moncton. Pour sa part, le chapitre 4, « Nouvelle orthographe chiac », se penche sur la *mise en forme textuelle*, à l'écrit et en littérature, des diverses formes d'énonciation acadienne, tout spécialement le vernaculaire oral parlé dans la région de Moncton et qui constitue un enjeu identitaire considérable pour sa communauté acadienne.

En somme, si l'on peut dire que l'intérêt principal de l'écriture de Daigle se situe dans la coprésence de deux métadiscours, l'un sur la langue (relevant de l'identitaire), l'autre sur

l'écriture (relevant du littéraire), l'analyse conjointe des contraintes textuelles et des contraintes contextuelles permet de faire ressortir que l'un et l'autre sont en fait indissociables.

CHAPITRE 1

Du livre-contenant au contenu de tous les livres

« *Et voilà, la page s'est vidée petit à petit*¹³¹ » : appelée à commenter les brouillons de son premier roman, France Daigle résume ainsi sa découverte de l'écriture par fragments. Par une même « sorte de réduction à l'essentiel », « sorte d'esprit d'économie¹³² », la *page* est également épurée d'une bonne partie de son contenu :

Écrit, par intermittence, entre novembre 1981 et mars 1983, *Sans jamais parler du vent* est le produit relativement surprenant d'un travail d'écriture qui, au départ, devait mener à un roman plutôt traditionnel. Dès les débuts, j'avais en tête des personnages, une ambiance et une structure assez précise à travers lesquels coucher une longue histoire de famille assoiffée de rêve et de liberté. Quelque chose de tout cela est sans doute resté, mais ce ne fut certes pas le roman traditionnel envisagé¹³³.

Dans ce rare document – fort pertinemment intitulé « En me rapprochant sans cesse du texte » – où elle revient sur son processus d'écriture, Daigle attire l'attention à la fois sur le fragment d'écriture et sur l'importance du blanc textuel, c'est-à-dire en définitive sur la matérialité de la page, sur « l'objet-livre ». Roland Barthes explique que, dans la conception traditionnelle du roman, la « surface [de la page] est dépositaire d'une valeur essentielle, qui est le *continu* du discours littéraire [...]. Le Livre (traditionnel) est un objet qui *enchaîne, développe, file et coule*, bref a la plus profonde horreur du vide¹³⁴ ». Le fragment d'écriture, cette *discontinuité* célébrée par Barthes, devient alors « emblème d'une certaine modernité¹³⁵ », remettant notamment en question la neutralité du blanc typographique, puisque « le blanc de la page, une page blanche, n'est qu'une absence de langage, de texte. Pour signifier, il faut que le blanc devienne une structure écrite, qu'il entre dans les contraintes du texte¹³⁶ ».

À partir de cette prise en compte de la matérialité de l'écriture, il s'agit ici d'examiner le traitement que fait Daigle du fragment dans son œuvre. Le repli réflexif de ses premiers romans

¹³¹ F. Daigle, « En me rapprochant sans cesse du texte », p. 41. Daigle souligne.

¹³² F. Daigle, *ibid.*, p. 37, 41.

¹³³ F. Daigle, *ibid.*, p. 41.

¹³⁴ R. Barthes, « Littérature et discontinu », p. 177. Barthes souligne.

¹³⁵ J.-F. Chassay, « Fragment », p. 249.

¹³⁶ H. Meschonnic, *Critique du rythme...*, p. 304.

débouche, dans ses romans ultérieurs, sur un encyclopédisme, c'est-à-dire une ouverture à l'ensemble des discours, à l'ensemble des connaissances. Le fragment n'est alors pas que réduction de l'expression littéraire à son essentiel, c'est-à-dire à sa pureté autoréférentielle, mais aussi élément d'une somme, « résidu d'une totalité¹³⁷ ». À l'entreprise soustractive – où le minimalisme est souverain – succède donc une entreprise cumulative, tentative de reconstitution, fragment par fragment, de cette totalité. Pour en revenir à l'objet-livre : on passe des plaquettes du début au mastodonte qu'est *Pour sûr*.

1.1. Les fragments du livre

Chez Daigle, l'écriture fragmentaire prend systématiquement l'aspect d'un « jeu d'assemblage et de construction » (BA 12), un travail sur les formes également thématiquement dans les œuvres. Rappelons, notamment, le sous-titre métadiscursif de *Variations en B et K* : « Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont ». S'intéressant aux écrits de Daigle de 1983 à 1991, Hans Runte explique que la métaphore de l'écriture comme construction y est filée, selon un processus de déconstruction-reconstruction (« razing-raising ») du genre romanesque, de la tradition à la modernité :

Construction (one of France Daigle's central metaphors) of narratives occurs in two phases: clearing the site of the narrative by razing the tightly-mortared walls of the traditional novel and by removing, to the last unnecessary word, the debris of useless discourse ; followed by raising, with nothing but the essential words, a literary latticework so permeable that the essential may be discovered at any turn or gap on the page¹³⁸.

L'écriture par fragments est certes essentielle aux véritables *échafauds littéraires* que sont les premières œuvres de Daigle, mais c'est en particulier la disposition physique, l'organisation délibérée des fragments sur la page, et surtout la reprise de cette forme géométrique à travers l'œuvre, qui rend visible le « contenant », l'objet-livre.

Ainsi, les cinq premiers titres de Daigle sont écrits en fragments soigneusement agencés sur la page, selon une intention textuelle reprise tout au long du roman. Benoit Doyon-Gosselin regroupe d'ailleurs ces œuvres en « quintet », précisément en vertu du traitement qu'elles font de

¹³⁷ J.-F. Chassay, « Fragment », p. 248.

¹³⁸ H. Runte, *Writing Acadia...*, p. 154.

l'espace, en l'occurrence les espaces représentés dans les œuvres tout autant que l'espace de la page¹³⁹. Un paragraphe figure au bas de toutes les pages de *Sans jamais parler du vent*, la moitié supérieure étant laissée vide. Ensuite, *Film d'amour et de dépendance* fait alterner des indications de scène, notations techniques, didascalies ou courtes descriptions sur les pages de gauche du livre, et un bref dialogue sur les pages de droite. *L'Histoire de la maison qui brûle* est racontée en quelques lignes en haut de la page de gauche et quelques lignes en bas de la page de droite. De son côté, *Variations en B et K* dispose un court paragraphe en haut de la page, et quelques mots dans un coin en bas de la page (à gauche pour la page de gauche, à droite pour la page de droite). Enfin, *La beauté de l'affaire* isole un paragraphe au bas de la page de gauche et deux paragraphes sur la page de droite, en haut et en bas, faisant émerger une figure triangulaire sur la double page. La régularité de la contrainte textuelle assure à l'écriture par fragments son aspect visuel, sa corporalité.¹⁴⁰

Si tous ces romans sont en définitive des arts romanesques, l'esthétique réflexive de *La beauté de l'affaire* est d'autant plus frappante que le roman met en scène des figures de créateurs en posture réflexive, entièrement obnubilés par leurs « constructions-crétions » artistiques. On rencontre d'abord l'architecte dans l'église, qui « prie le Grand Bâtitteur. Il demande au Grand Bâtitteur de lui indiquer la voie de maisons à construire qui soient plus parfaites encore » (BA 7). Ensuite, l'« homme à la chaloupe », artiste visionnaire, est à la poursuite de « formes accélérées de créativité » (BA 26), auxquelles il préférerait arriver seul, puisqu'« [i]l ne travaille pas pour les autres. Son travail est chose bien à lui » (BA 28). Pour sa part, le groupe des écrivains acadiens est sommé par l'État de transformer un terrain vague en parc, selon le « désir inconscient de secouer les artistes, de les tirer d'une sorte de torpeur inavouée qui ressemblait à un engouement injustifié pour l'art lui-même » (BA 33). Enfin, le personnage de l'écrivaine est disciple de Marguerite Duras et obsédée par sa propre énonciation (ainsi que celle de son modèle).

¹³⁹ B. Doyon-Gosselin, *Pour une herméneutique de l'espace...*, p. 245. Pour leur part, Raoul Boudreau et Anne-Marie Robichaud reconnaissent une « convergence thématique et structurale » aux trois premiers romans de Daigle, permettant de les considérer comme un seul livre. R. Boudreau et A. M. Robichaud, « Symétrie et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », p. 143. Daigle rejoint les deux perspectives en entrevue : « les trois premiers [*Sans jamais parler du vent*, *Film d'amour et de dépendance*, *Histoire de la maison qui brûle*] forment une suite, une trilogie probablement parce qu'ils sont clairement une sorte d'exploration de la forme. Cette exploration a continué avec les autres livres, *Variations en B et K* et *La beauté de l'affaire* ». M. Boehring, « Le hasard fait bien les choses... », p. 14.

¹⁴⁰ Voir, à l'annexe B, des reproductions de doubles pages de chacune de ces œuvres.

Ces quatre trames narratives ne se croisent pas dans le roman, étant blotties dans leurs fragments respectifs, véritables îlots textuels : « La barrière des mots, œuvre de clôture » (BA 23). Ce motif de la *clôture*, associé au thème de la construction chez Daigle, mais aussi à la modernité artistique cherchant à s’instaurer en rupture de la société (à se « clore » sur elle-même) est largement exploité dans *La beauté de l’affaire*. Comme tous les fragments sont entourés de blanc, l’« homme à la chaloupe » n’apparaît que dans des lieux entourés d’eau : la chaloupe, le quai, l’île. L’effet d’encerclement est d’autant plus fort que son projet artistique est justement d’aller construire une clôture sur une île déserte, une action se réclamant de l’inutilité et de l’auto-référentialité de la modernité artistique. Le motif interne de clôture / de la clôture est même repris en clin d’œil dans le paratexte placé à la suite du roman, soit la reproduction d’un reçu, adressé à « Mme France Daigle » et issu par la compagnie « Eastern Fence Ltd. » (BA s.p.). Le roman lui-même se mange la queue, puisque le fragment de la fin, seul au bas de la page de gauche, vient compléter la figure triangulaire amorcée à la première page du roman, une page de droite composée d’un texte en haut et d’un texte en bas de la page (voir annexe C). Le passage de la Bible, cité dans le fragment final (mais qui peut aussi en être le premier, constituant la pointe de gauche du triangle reconstitué au début du livre), renvoie directement la création à sa matérialité, c’est-à-dire à l’objet-livre que l’on a entre les mains : « *Et le Verbe s’est fait chair, et il a habité parmi nous* » (BA 54, Daigle souligne).

Si le *livre* est bel et bien l’objet principal du livre, il faut admettre qu’à l’exception notable du roman lui-même, la réflexivité proposée dans *La beauté de l’affaire* est stérile. La solidité de la forme romanesque, c’est-à-dire le triangle créé par les trois fragments présents à chaque double page, est réduite par le fait que quatre trames narratives doivent s’en partager les pointes. Du reste, même si le triangle est normalement la forme géométrique la plus solide qui soit, du moins en architecture, il ne l’est pas, paradoxalement, pour l’architecte dans le roman :

Son immobilité à lui dénote plutôt un manque de structuration, une tendance à l’affaissement. En effet, l’architecte est agenouillé, mais une grande partie de son poids et de son équilibre est soutenue par le banc d’église qui se trouve devant lui. Ses épaules, qui cachent son cou, constituent la partie supérieure de la structure triangulaire supportant sa tête inclinée. Ses mains jointes forment une autre pointe de ce triangle (BA 41).

Par ailleurs, la femme de l’architecte, qui agit comme sa muse, est décrite comme étant « raide, presque sèche » (BA 9), tenant un « petit ouvrage de prière flasque » (BA 19). L’inspiration n’est

pas au rendez-vous, de sorte que « [l']architecte et sa femme n'ont pour ainsi dire plus d'enfants » (BA 21). De son côté, l'« homme à la chaloupe » ne mènera pas à terme son projet artistique, victime d'un accident d'embarcation ; l'espoir de le retrouver vivant après trois jours, comme le Christ ressuscité, achoppe sur la finalité de sa « disparition » : « Les chercheurs mirent trois jours à repêcher son corps » (BA 52). Le projet utilitaire des artistes acadiens est victime de la discorde interne s'aggravant progressivement en cours de roman, rappelant l'épisode biblique de la tour de Babel¹⁴¹. Enfin, l'écrivaine ne saura que se mesurer négativement par rapport à l'écriture de Duras – elle reconnaîtra « [s]a dette à Duras » (BA 10) –, alors que sa propre voix « se perd, s'éteint avant la fin de la phrase, avant la fin de l'idée. L'idée se couvre tout à coup, elle ne porte pas » (BA 41). En somme, tous ces artistes sont en peine d'œuvre. Même s'il se situe dans le registre autoréférentiel des premières œuvres de Daigle, ce roman comporte assurément une mise en garde sur la réflexivité, qui annonce son renouvellement, proposé dans le reste de l'œuvre.

1.2. Les livres comme fragments

Son prochain roman instaure déjà un traitement formel différent, où la géométrie laisse place à la liste et où s'établissent de nouveaux liens entre les fragments et entre les trames narratives. Ainsi, *La vraie vie* est composé de 100 paragraphes consécutifs, mais détachés les uns des autres et numérotés de 1 à 100 ; or, en littérature toute liste, et à plus forte raison la liste numérotée, présuppose que chaque élément soit minimalement en rapport avec celui qui le précède et celui qui le suit. Par ailleurs, en plus d'être une liste continue, le roman se construit en sections de dix fragments (la première section comportant les paragraphes 1 à 10, la deuxième les paragraphes 11 à 20, et ainsi de suite), faisant alterner deux trames narratives de façon régulière, l'alternance étant une autre forme de mise en rapport. Comme dans *La beauté de l'affaire*, chaque fragment de *La vraie vie* s'intéresse à l'un des personnages du roman. Dans la première section se relaient donc un paragraphe sur Élizabeth et un autre sur Denis, dans la deuxième un paragraphe sur Claude et un sur Denise, etc. Il y a cependant plusieurs exceptions à cette règle ; certaines sections font plutôt alterner trois ou quatre personnages, surtout à mesure que les trames

¹⁴¹ Pour une analyse des éléments religieux dans *La beauté de l'affaire*, voir N. Roy, « Le religieux dans *Les fêtes de l'infini* de J. R. Léveillé et *La beauté de l'affaire* de France Daigle... ».

narratives commencent à s'entremêler. Par ailleurs, la dixième entrée de chaque section (c'est-à-dire les fragments 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90 et 100) est intitulée « Effraction »¹⁴² et fait figurer un différent personnage de l'alternance principale du reste de la section. En plus de fonctionner sur ce mode de l'alternance, les trames narratives se croisent et se contaminent mutuellement à mesure que progresse le roman. Par exemple, on comprend, au paragraphe 38, dans une section qui fait alterner Denis et la chauffeuse de taxi Denise, que celui qui n'était jusqu'alors que « le client » de cette dernière est en fait Rodriguez, un personnage avec sa propre trame narrative dans le roman.

Pour la première fois chez Daigle, les personnages n'ont pas qu'une fonction générique et abstraite (comme « l'homme », « les enfants » ou « les domestiques » de *Sans jamais parler du vent*). On leur donne enfin une identité civile, quoique minimale, constituée d'une occupation et d'un prénom seulement. Les personnages ne se développent pas en cours de roman, de sorte que celui-ci « se borne à l'exposition de son sujet¹⁴³ », qui plus est de façon circulaire : Claude est le masseur d'Élizabeth à Montréal. Celle-ci déménage à Moncton, où elle croise le réalisateur Denis, qui lui demande de participer à l'une des scènes. Denis est aussi le frère de Denise, ancienne voisine de palier de Claude et chauffeuse de taxi à Montréal. Rodriguez est son client, mais aussi l'amant d'Alida, qui est en phase terminale de cancer, ce qui renvoie à nouveau à Élizabeth qui est oncologue. Des rapports entre les personnages se tissent donc dans « la vraie vie », mais ceux-ci sont si ténus, anecdotiques et inconséquents, que les liens les plus consistants du roman relèvent encore de la forme, qui « donne au texte la solidité que l'histoire ne pouvait évidemment apporter. La structure supplée à l'absence de fil conducteur et permet la dispersion des pensées et des événements¹⁴⁴ ». Même si la contrainte n'est pas visuelle (triangulaire) comme dans *La beauté de l'affaire*, il y a encore reproduction, reprise (circulaire) d'une même forme : une section de dix paragraphes est suivie d'une autre de dix paragraphes, et d'une autre de dix paragraphes encore. Qui plus est, les « Effraction[s] » constituent une nouvelle contrainte, tout autant qu'une nouvelle série de dix paragraphes, coiffant l'ensemble du roman cette fois.

¹⁴² Toute variation de la contrainte a naturellement une signification, à laquelle s'intéressera plus particulièrement le chapitre 3, « Moncton, variation sur la contrainte ».

¹⁴³ A. Masson, « Une idée de la littérature acadienne », p. 131.

¹⁴⁴ P. Nicol. « [Compte rendu de *La vraie vie* de France Daigle] », p. 121.

Dans cette structure rigoureuse, en vase clos, de *La vraie vie*, les personnages débordent néanmoins des îlots textuels que sont les fragments de narration ; pareillement, dans la suite de l'œuvre de Daigle, les personnages déborderont des îlots textuels que sont les romans eux-mêmes. De l'examen des fragments dans les œuvres, on en vient à envisager les œuvres comme fragments. À partir de *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, le roman de Daigle suivant *La vraie vie*, certains personnages commencent à revenir d'un roman à l'autre ; ainsi Élisabeth, par exemple, apparaît dans *La vraie vie*, dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, dans *Pas pire* et dans *Pour sûr*. Si l'inachèvement du fragment renvoie à la totalité que représente l'œuvre (l'objet-livre), de la même façon, les romans comme fragments renvoient au roman *Pour sûr* comme somme ; aux 1728 fragments qui le constituent, ajoutons chacun des romans précédents de Daigle. L'ensemble de l'œuvre peut d'ailleurs se comprendre comme une recherche de la *totalité*, qui prend cependant le nom de *plénitude*, une correspondance rendue explicite dans *Pour sûr* : « Quatrième titre envisagé : *Point du tout*. Où le *tout* équivaut à la plénitude et où chaque fragment représente un lieu ou un moment de ce tout » (PS 449).

Le système de retours des personnages au travers l'œuvre de Daigle entraîne ainsi une interrogation sur les frontières du livre, mais aussi de la littérature même, les romans agissant de plus en plus comme si les personnages, « êtres de papier », étaient véritablement devenus du « verbe fait chair ». Ce renversement de perspective se produit quand, de matière surtout autoréférentielle dans les premiers romans, les personnages de Daigle en viennent à avoir une vie complète. Dans *Pour sûr*, être un personnage « neutre », comme ceux des premiers romans de Daigle, est connoté négativement, comme l'explique le personnage « Anonyme #2 » (la désignation par chiffre étant déjà une forme de déshumanisation) à l'écrivaine autofictive : « Quelqu'un de neutre. Dis qu'oisie tu veux, c'est manière d'insultant » (PS 511). Les personnages ont une existence complète non seulement à l'intérieur du cadre romanesque (c'est surtout le cas à partir de *Pas pire*), mais aussi « hors romanesque », en particulier dans *Pour sûr*. On y voit notamment un personnage secondaire de *Pas pire* ressurgir le temps d'une scène accessoire, prétexte à une note sur la continuité de son existence depuis sa dernière présence dans l'œuvre : « Un ressortissant du roman *Pas pire* de l'Acadienne France Daigle, Camil Gaudain n'eut pas de rôle dans les deux romans subséquents de cette auteure (*Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence*), mais cela n'empêcha guère son existence de se poursuivre en dehors du cadre

romanesque » (PS 37). Dans un autre passage, qui multiplie les mises en abyme, on mentionne la rencontre de l'auteure autofictive avec un des personnages de sa création : « le personnage de France Daigle a une fois aperçu Carmen au café en train de feuilleter une revue » (PS 614). L'auteure mettant en scène un personnage autofictif¹⁴⁵ (c'est-à-dire une personne devenue personnage), qui prétend pour sa part rencontrer une « personne fictive-réelle » (c'est-à-dire un personnage devenu personne) : ce n'est plus la frontière entre les fragments ou entre les œuvres qui est brouillée ici, mais bien la frontière entre fiction et réalité. Le thème 101 de *Pour sûr*, « Duos », est entièrement consacré à ce type de transgression de la frontière de la littérature, le personnage autofictif s'asseyant avec différents personnages de sa création, le temps d'un entretien. Ils ont alors l'occasion de signaler leur autonomie par rapport à leur créatrice – « Il haussa les épaules en riant, comme si ce que j'imaginai ou n'imaginai pas, franchement... » (PS 319) –, à l'instar de ces « innombrables personnages [mythologiques] enfourchant la vie comme bon leur semble, se fichant d'être de vraies personnes ou des créatures imaginaires » (CNA 164). Ou alors, ils se permettent de critiquer son travail : « – Bÿ thē wāy, ça prend-y pas des permissions pour parler de nous autres dans tes livres ? » (PS 512), « – Tu t'en rends pas compte, ben t'es bōrdeline chāuvinistic » (PS 512). Naturellement, le tout se joue encore dans le cadre strict de la fiction, et l'on sait que le personnage France Daigle, en cette matière, se distingue complètement de l'auteure. Inconséquence et coquetterie métadiscursive, puisque pointer du doigt la limite entre fiction et réalité ne la transgresse ni ne l'annule pour autant, voilà surtout une façon de signaler, encore une fois, la matérialité du livre, ainsi que l'arbitraire de la clôture textuelle – qu'il s'agisse de fragments, de romans, ou de la littérature entière.

Dans cette perspective où l'on passe d'un repli réflexif à une ouverture référentielle, il est significatif, d'abord, que *Pour sûr* revienne principalement sur les romans de Daigle depuis 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, soit le premier à s'inscrire, définitivement et explicitement, dans la représentation du monde extérieur. Ensuite, les retours de personnages les plus significatifs sont ceux associés à l'univers de Moncton, recréé dans les romans de Daigle. Un véritable réseau de personnages se crée ainsi autour du couple monctonien Terry et Carmen, qui apparaît pour la première fois dans *Pas pire* pour ne plus quitter l'œuvre, en devenant même les

¹⁴⁵ Ce personnage « France Daigle » revient lui-même dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, *Pas pire* et *Pour sûr*. Les enjeux de la représentation de l'auteure dans ses propres œuvres sont examinés au chapitre 2, « Les contraintes contextuelles : l'Acadie, maladie ? »

protagonistes incontestés dès le roman suivant, *Un fin passage*. Ils remplacent en fait le personnage autofictif, protagoniste des romans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et *Pas pire*, ce qui constitue une autre sortie du réflexif. Ce passage, de *Pour sûr*, illustre le rôle du retour de Terry et de Carmen dans la construction d'un univers monctonien, qu'il s'agisse des personnages ou des lieux dans lesquels ils évoluent :

Tant qu'à y être, je précise ici que les personnages de Terry et Carmen ont fait leur apparition dans *Pas pire*, où se forme leur couple, et n'ont plus quitté la scène depuis. Ils se retrouvent donc dans *Un fin passage* puis dans *Petites difficultés d'existence*, roman dont l'action tourne autour de la transformation d'un vieil entrepôt de Moncton en véritable petit centre d'animation culturelle, avec lofts, studios d'artistes et petits commerces où prendre son temps, comme la librairie Didot et le Babar (PS 329).

Plusieurs personnages, gravitant autour de Terry et de Carmen, apparaissent et réapparaissent donc d'un roman à l'autre, prenant de plus en plus de place. En particulier, il y a une certaine stabilisation des retours de personnages d'*Un fin passage* à *Petites difficultés d'existence* et *Pour sûr* : on voit notamment revenir Étienne et Ludmilla Zablonki, Zed, Josse, Pomme, Lisa-M., Lionel et Sylvia Saulnier, sans oublier le premier enfant de Terry et de Carmen, Étienne.¹⁴⁶

Il n'y a cependant pas que les personnages qui reviennent d'un livre à l'autre. On repasse aussi sur les œuvres précédentes par tout un réseau de citations, d'allusions, de commentaires ou de reprises. D'abord, le « Préambule » de *1953. Chronique d'une naissance annoncée* reprend un passage de deux pages, présenté comme étant abandonné du roman précédent : « Revoyons ce chapitre de *La vraie vie* qui s'intitulait “Les œufs de merle” » (CNA 10-12). Le plus intéressant est que le déplacement de ce passage d'un roman à l'autre entraîne une assimilation formelle : il ne se lit pas en paragraphes numérotés et titrés, mais de façon continue, conformément à la forme du roman d'accueil. C'est cependant *Pour sûr* qui revient le plus sur les autres romans, et d'une diversité de façons ; notamment, il se présente comme la suite du projet structurel de *Pas pire* (on fait état d'une « gradation de *Pas pire* à *Pour sûr* », PS 694). Par ailleurs, le thème 45, « Détails inutiles », est entièrement consacré à la recension des « oublis » de la chronique de l'année de naissance de l'auteure (la recension de tous les éléments d'une année étant nécessairement une entreprise vouée à l'inachèvement). Ainsi, on relève que, « [d]ans son ouvrage *1953. Chronique*

¹⁴⁶ Ces personnages (ces lieux) sont inventés, mais certaines personnes réelles (certains lieux réels) entrent également dans la représentation fictionnelle de Moncton : par exemple, les romans de Daigle mentionnent plusieurs artistes acadiens, comme Herménégilde Chiasson ou Yvon Gallant, mais aussi des « personnages » colorés acadiens, comme Hektor Haché-Haché.

d'une naissance annoncée, la romancière acadienne France Daigle ne fait aucune mention de la vente, cette année-là, de 312 000 jeux de Scrabble, 6000 par semaine en moyenne » (PS 12). Encore une fois, les éléments ajoutés le sont en fonction des thèmes abordés, pour la première fois sous la plume de Daigle, dans le roman d'accueil, en l'occurrence le Scrabble, la typographie, Lacan, etc. En somme, *Pour sûr* revient sur les autres romans pour compléter leur inachèvement (constitutif du fragment), ce qui fait de cette œuvre une entreprise à vocation totalisante.

1.3. Livres mathématiques, livres symboliques

Le souci d'achèvement, d'accomplissement, de perfection ou de totalité est une constante dans toutes les œuvres de Daigle, depuis les constructions autosuffisantes (et circulaires) de ses romans réflexifs du début, jusqu'aux structures numériques soigneusement élaborées (telles des forteresses textuelles) de *Pas pire* et de *Pour sûr*. Le principe de ces « forme[s] calculée[s]¹⁴⁷ » est la fermeture : « L'organisation numérique du récit (Queneau-Butor), ou rythmique (Flaubert-Tolstoï) agit comme clôture¹⁴⁸ ». On sait déjà que *Pas pire* se déploie à partir du nombre 12 multiplié par lui-même (12 x 12, ou 12²). Le roman est divisé en quatre parties de six sections – dont la numérotation est continue à travers le roman, de 1 à 24 – de six fragments, ce qui donne 144 fragments (4 x 6 x 6), allant d'un long paragraphe à quelques pages de texte, et séparés par un blanc textuel. Pour sa part, *Pour sûr* multiplie les rapports au 12, étant non seulement constitué de 1728 (12 x 12 x 12, ou 12³) bouts de texte répartis en 12 chapitres de 144 (12 x 12) fragments, mais parallèlement – les structures se superposant – constitué de 144 (12 x 12) thèmes éparpillés dans le texte, comprenant chacun 12 fragments. Cette structure à multiples niveaux de *Pour sûr* n'est même pas son ultime casse-tête, puisqu'on indique dans le roman la « [p]ossibilité envisagée, au début, d'écrire un fragment pour chacune des 6 faces de 1728 cubes. À la fin, le livre aurait compté 10 368 fragments, 6 fois le nombre de la présente version » (PS 173).

De façon appropriée, sans doute, la perfection souhaitée ne se mesure plus à l'échelle humaine. Les structures numériques de Daigle rappellent alors le livre mallarméen, où « [l]a construction du livre tend à se substituer à la matière de l'œuvre. [...] Le *Livre* n'est rien d'autre

¹⁴⁷ J. Roudaut, « La littérature et les nombres », p. 36.

¹⁴⁸ J. Roudaut, *ibid.*, p. 38.

qu'une minutieuse description mathématique, dont les notes nous donnent idée de la complexité. La réflexion sur le Livre prend la place du livre, l'annihile¹⁴⁹ ». Le « cube » (comme dans 12^3 , soit « douze au cube ») de *Pour sûr* serait, dans cette perspective, simple « contenant ». Or voilà justement la réflexivité récusée par l'œuvre de Daigle, où les nombres n'ont pas qu'une signification intrinsèque au code mathématique neutre ; en fait, l'auteure leur assigne même une fonction éminemment symbolique. Si, parfois, imposer « une signification claire et métaphysique [aux nombres], c'est appliquer au livre une clef, parmi bien d'autres, que rien ne légitime¹⁵⁰ », chez Daigle, au contraire, la légitimité du sens des nombres est garantie par sa source culturelle, voire civilisationnelle.

Les armatures strictes de *Pas pire* et de *Pour sûr* relèvent de la symbolique associée au nombre 12 – une « mythologie » certes développée dans le roman, mais qui se base surtout sur la signification du 12 dans la mémoire collective de la civilisation humaine. La logique structurale du roman puise dans un savoir extra-littéraire. Ce savoir, l'auteure est allée le chercher dans un autre livre, ce qui est en soi révélateur, la culture dans son œuvre étant en définitive livresque. Ainsi, la description la plus achevée qu'elle donne du sens du 12 est manifestement condensée de l'entrée « Douze » du *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant¹⁵¹ :

Produit des 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).

¹⁴⁹ J. Roudaut, *ibid.*, p. 46.

¹⁵⁰ J. Roudaut, *ibid.*, p. 50.

¹⁵¹ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 365-366. Ce livre est par ailleurs directement évoqué dans les dernières pages de *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, confirmant son statut d'ouvrage de référence pour l'auteure : « Le *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, repose sur la table, à côté de l'assiette dans laquelle quelques noyaux d'olive baignent dans un peu d'huile et de basilic » (CNA 164).

Ce passage s'avère d'importance, non seulement pour *Pas pire* et *Pour sûr*¹⁵², dont il situe les enjeux symboliques de la structure, mais aussi pour *1953. Chronique d'une naissance annoncée* (qui s'intéresse au « cycle achevé » d'une année, soit douze mois¹⁵³) et pour *Un fin passage* (structuré autour de la symbolique des jours de la semaine, soit le chiffre sept dont il est aussi question).

S'agissant de la symbolique des chiffres, le cas d'*Un fin passage* mérite qu'on s'y arrête. Structuré autour de la semaine, le roman sollicite donc la symbolique du chiffre sept, principe « statique » comme l'indique le passage de *Pas pire* sur les sens du douze. Or, les jours de la semaine apparaissent, dans le roman, pêle-mêle ; ce *désordre* de la structure de la semaine sert en quelque sorte à dynamiser la rigidité perçue du chiffre sept. Par ailleurs, à chaque jour de la semaine – et conséquemment à chaque chapitre – est associé un thème, qui correspond en tous points à la symbolique de chaque jour donnée dans le *Dictionnaire des symboles*¹⁵⁴. Les sections du roman sont donc : « Jeudi. L'organisation » ; « Mardi. L'attaque » ; « Vendredi. L'amour » ; « Lundi. Le rêve » ; « Mercredi. Le négoce » ; « Samedi. L'évaluation » ; et « Dimanche. Le repos ». Cependant, l'intrigue du roman est linéaire : Terry et Carmen sont en avion dans « Jeudi », puis arrivent à Paris dans « Mardi », et continuent leur voyage en France dans le reste de l'histoire. En l'occurrence, les jours de la semaine sont désorganisés pour que ce soit l'ordre symbolique du récit, non son ordre chronologique, qui ait préséance. Ainsi, la signification de chaque jour de la semaine correspond à la forme d'un récit traditionnel. L'*organisation* du récit voit l'exposition des éléments de l'intrigue, alors que l'*attaque* constitue son élément perturbateur. L'*amour*, le *rêve* et le *négoce* en sont des thèmes ; l'*évaluation* suit naturellement leur développement, en voie d'un retour à la normale qui est le *repos*. La création du livre, en une semaine symbolique plutôt que

¹⁵² Ce passage de *Pas pire* est même repris intégralement dans *Pour sûr*, au fragment « 125.11.6 Emprunts » (PS 57).

¹⁵³ On a cependant déjà noté que l'entreprise de ce roman est par essence inachevée, la *totalité* des événements de l'année 1953 ne pouvant manifestement pas y être recensée.

¹⁵⁴ Voici l'intégrale de l'entrée « Semaine » : « Les jours de la semaine ont été replacés dans le cadre symbolique du nombre sept. Ils constituent comme une sorte de totalité, résumant le temps et l'espace, une sorte de microcosme de l'évolution. Les six jours de travail sont censés tourner comme des planètes autour du Soleil, chacun de ces jours étant sous le signe d'une planète : lundi, la Lune ; mardi, Mars ; mercredi, Mercure ; jeudi, Jupiter ; vendredi, Vénus ; samedi, Saturne ; dimanche, le Soleil. Des activités appropriées à ces signes astrologiques, comme aux divinités correspondant à ces planètes, semblaient convenir à chaque jour ; le rêve, l'attaque, le négoce, l'organisation, l'amour, l'évaluation, le repos. » J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 859.

temporelle, est ainsi un écho de la Création, c'est-à-dire de la totalité de l'univers. Cela n'est pas surprenant, si l'on considère que tout écrivain est au fond un démiurge.¹⁵⁵

De la même façon que le sept s'impose ainsi *symboliquement* plutôt que *numériquement* dans *Un fin passage*, le 12 en vient à s'inscrire dans la diégèse de *Pas pire*, « tout le roman se construis[an]t sur le principe de la métaphore structurelle, c'est-à-dire par la liaison par association métaphorique d'un nombre limité de motifs d'une scène à l'autre¹⁵⁶ ». Les motifs du 12 s'y multiplient donc : la roue à 12 rayons dans le tableau *Le dénombrement de Bethléem* de Bruegel L'Ancien (PP 27), le livre que lit Terry au moment de sa rencontre avec Carmen (« ça parle du nombre 12, de toutes les façons que ce nombre-là existe », PP 86), les 12 diamants de Hans, les 12 pointes de la place de l'Étoile à Paris... Cependant, l'astrologie, avec ses 12 signes du zodiac, est la « métaphore structurelle » principale de *Pas pire*. Ce passage, sur le cercle des maisons astrologiques, explicite et explique la composition du roman :

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 maisons 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 (PP 17).

Le déroulement de l'œuvre suivra de près cet ordre. Ainsi, le roman commence par la Maison I et sa signification (tournant autour du thème de la naissance, ce qui est approprié pour un début de roman), puis son correspondant la Maison VII et sa signification (les relations seul à seul), « et ainsi de suite », sans déroger à cette contrainte de tout le roman. Les motifs exposés auront une conséquence sur l'intrigue ; par exemple, le chapitre où l'on commence à présenter le milieu acadien d'où vient la narratrice est placé « [s]ous le signe du Gémeaux, la Maison III [étant] la maison du contexte dans lequel on vit. C'est la maison des frères et des sœurs, des cousins et des voisins, gens non choisis qui reflètent malgré eux nos aspirations personnelles » (PP 51).

La même relation entre un savoir hétérogène et le déroulement du récit se produit dans *Petites difficultés d'existence*, cette fois avec le Yi King, cette science chinoise de la divination que pratique Terry. Chacune des sections du roman équivaut à un *hexagramme* (une figure composée

¹⁵⁵ P. Cormier, « Dans une semaine, la vie ».

¹⁵⁶ R. Boudreau, « Les français dans *Pas pire* de France Daigle », p. 52.

de traits pleins et brisés, reproduite à la page de garde de chaque chapitre) tiré par le personnage, auquel est associée une signification qu'il devra puiser dans un de ses livres d'interprétation. Ainsi, les trois premiers chapitres du roman sont associés, respectivement, aux hexagrammes « 21. Gruger et mordre au travers », « 50. Le chaudron » et « 17. La suite ». Comme en astrologie, chaque hexagramme renvoie à un autre, de sorte que les hexagrammes 35 (le progrès), 56 (le voyageur) et 51 (le tonnerre) seront une influence secondaire pour chacun de ces chapitres, respectivement. Si l'influence du Yi King sur la diégèse de *Petites difficultés d'existence* relève souvent du rapport métaphorique, comme dans *Pas pire* ou *Un fin passage*, elle peut aussi se faire plus directe, en guidant les actions du personnage : « 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 » (PDE 73).

L'astrologie et le Yi King, dans *Pas pire* et dans *Petites difficultés d'existence* respectivement, effectuent ainsi une ouverture de la littérature à la superstition. Cette dernière est-elle prise au sérieux ? Pas tout à fait, sans doute, mais il y a tout de même une certaine légèreté à aller puiser, à l'extérieur de la littérature, les références nécessaires au projet d'écriture, « points de repère susceptibles de nous éclairer sans nous obliger à quoi que ce soit » (PP 43), comme si la réflexivité, poussée à sa limite, avait besoin d'une dose d'extériorité pour se renouveler. En somme, les incursions extra-littéraires sont souhaitables, en autant que la logique de la structure, la logique textuelle, soit respectée. Comme l'indique Raoul Boudreau, « [l]a narratrice apparaît comme une démiurge libre de puiser la matière romanesque où bon lui semble à condition de suggérer des rapports analogiques entre tous ces fragments¹⁵⁷ ».

Ainsi, *Pas pire*, se basant cette fois sur un savoir scientifique, l'hydrologie, en vient à faire une proposition différente de celle de *La beauté de l'affaire*, substituant au triangle rigide et réflexif la sédimentation mouvante, plus imprévisible et adaptative, du *delta*, « quatrième lettre de l'alphabet grec, dont la majuscule, Δ, a justement cette forme triangulaire caractéristique » (PP 13). Le delta est une forme à la fois plus souple et plus féconde que le triangle architectural, permettant notamment de rapprocher et de mélanger ces deux principes opposés que sont le littéraire et le social, « bafouant les modes d'échange traditionnels entre cours d'eau douce et d'eau salée, [...] et allant même jusqu'à s'amuser à répandre sur le monde une nouvelle couche

¹⁵⁷ R. Boudreau, « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens », p. 294.

d’ambiguïté » (PP 10-11). Du reste, ce nouveau rapport au monde n’est pas unidirectionnel, l’art pouvant aussi servir à expliquer des phénomènes de la réalité extérieure, selon une nouvelle réciprocité s’effectuant sur le même rapport métaphorique :

Élizabeth est toujours à l’affût de faits ou de notions qui élargiraient sa compréhension des maladies, et en particulier du cancer. Même si elle sait que ces éclairages peuvent venir de n’importe où, elle avait tout de même été surprise de ce qu’elle avait trouvé dans un grand livre intitulé *Les 100 chefs-d’œuvre de la peinture*. [...] Élizabeth n’avait jusque-là jamais considéré l’art moderne comme symptomatique de maladie (VV 39).

1.4. Le livre encyclopédique

Cette recherche active de contributions extralittéraires comme métaphores littéraires (ou vice-versa) aboutit, dans *Pour sûr*, sur une construction encyclopédique des références hétérogènes, alors que sa « fantaisie mathématique pourrait nous laisser croire à une œuvre rigide et froide, à l’expérimentation formelle un peu vaine. Il n’en est rien : ici, la contrainte formelle naît d’une nécessité, une pulsion folle d’érudition¹⁵⁸ ». Déjà dans *1953. Chronique d’une naissance annoncée* et *Pas pire*, la propension de Daigle à faire l’étalage d’un savoir encyclopédique sur des sujets divers est évidente, des passages entiers étant même écrits dans un style différent : « Ces textes empruntent le style d’un récit de fait, de l’exposé docte ou professoral entièrement voué à la transmission d’un savoir, style qui se rapproche donc d’un certain degré zéro de l’écriture, mais qui s’en éloigne aussi par petites touches poétiques qui émergent à la surface neutre de la phrase¹⁵⁹ ». Toute une matière érudite, relevant des différents savoirs nouvellement assimilés en littérature, est donc explorée dans les œuvres de Daigle, en marge ou en parallèle de l’intrigue principale mais servant, on vient de le voir, de principe structurel.

Le terme *encyclopédie* vient du grec, évoquant « le “cercle” – *kuklos* – des connaissances¹⁶⁰ », en définitive leur somme circonscrite, rassemblée dans une forme, en l’occurrence un livre, selon un classement, en l’occurrence la division par entrées. La *totalité reconstituée à partir de fragments*, voilà en quelque sorte le projet encyclopédique de ce que Jacques Roudaut appelle le *Grand Livre* :

¹⁵⁸ J. Lefort-Favreau, « Chiac, langue première, langue littéraire », p. 30.

¹⁵⁹ R. Boudreau, « Les français dans *Pas pire* de France Daigle », p. 52.

¹⁶⁰ A. Rey. « Encyclopédie », s.p.

Tout se joue à partir d'un postulat implicite qui veut que notre perception du monde ne puisse être, à cause de nos sens multiples et de nos langues émietées sur la surface du monde [ainsi que, dans la perspective encyclopédique, les savoirs hétérogènes], que fragmentaire, mais que nous ayons fondamentalement la nostalgie, ou l'espoir, d'une totalité, et que le livre doive être le lieu de rassemblement organique du divers¹⁶¹.

Le roman *Pour sûr*, sans relever tout à fait de la tradition encyclopédique (il s'agirait plutôt d'une « encyclopédie folle¹⁶² »), partage cependant les deux objectifs de l'encyclopédie : « l'accumulation des savoirs par les textes (une philologie) et le classement de ces savoirs¹⁶³ ».

Alors que les romans précédents de Daigle se limitaient à explorer une poignée de domaines de connaissance, il ne semble pas y avoir d'horizon aux sujets traités dans *Pour sûr* : les couleurs, le potager, la typographie, la langue, la psychanalyse, le golf, la broderie, la Bourse, la pêche... Se constitue en fait, dans *Pour sûr*, des « Collections » (c'est le thème 113) d'unités d'information (au sens informatique de *bits*), le roman étant surtout constitué de *listes* : de comptes rendus de jeux de Scrabble, d'équations mathématiques, de sondages, de haïkus, de langues du monde, d'onomatopées, de mouvements artistiques, de prénoms, de verbes, de phobies, d'extraits de conversations, etc. Le thème 42, « Triage », y est même entièrement consacré : liste d'objets, liste de recettes, liste de types de papier, liste d'onomatopées, etc. *Pour sûr* ne relève donc de l'encyclopédie qu'en son sens le plus strictement contemporain, puisque

[I]a révolution informatique et le développement mondial d'Internet ayant constitué une révolution technique et culturelle plus profonde encore que celle de l'imprimerie, elle ne pouvait épargner ni l'encyclopédisme ni, pratiquement, les encyclopédies. Tout d'abord, [...] l'espace électronique mondial peuplé de textes écrits, d'images et de sons constitue la plus grande accumulation langagière, iconique et sonore de tous les temps¹⁶⁴.

Relevant ainsi davantage de l'accumulation d'informations que du développement de savoirs, le roman produit aussi des listes de titres de livres, comme si, en les nommant, par opération *hypertextuelle* plus qu'*intertextuelle*, il pouvait en interpellé et s'en approprier tous les contenus, réels *et* imaginés – puisqu'à partir du titre, « le contenu imaginé d'un livre peut être bien plus jouissif que son contenu réel » (PS 284). Il va sans dire que *Pour sûr* – par une autre dynamisation d'un principe statique ? – joue ainsi sur le genre encyclopédique et avec le genre encyclopédique.

¹⁶¹ J. Roudaut, « La création littéraire... », p. 419.

¹⁶² J. Lefort-Favreau, « Chiac, langue première, langue littéraire », p. 30.

¹⁶³ A. Rey. « Encyclopédie », s.p.

¹⁶⁴ A. Rey. *ibid.*

Reconnaissons aussi, derrière ce parti pris pour le coq à l'âne, une autre logique que l'entreprise – nécessairement naïve, car manifestement impossible – d'essayer de rendre compte de la totalité et de la diversité des savoirs humains. Le goût, similaire, de Jorge Luis Borges pour les « éruditions ambiguës », aux dires de Georges Perec, mène ce dernier à se demander si « cet hétéroclisme un peu trop parfaitement sidérant n'est pas d'abord un effet de l'art¹⁶⁵ ». Justement, une autre logique de l'étalage d'érudition est à l'œuvre dans *Pour sûr* ; le point commun de tous ces sujets est de constituer des *systemes*, et ce sont surtout ces derniers que le roman collectionnera. Par exemple, le thème 71, « Intro broderie », nommera et contrastera les différents types de broderie (PS 102), présentera le vocabulaire spécifique à l'activité (PS 349-350) et les bases de la technique (PS 98), détaillera les fournitures nécessaires (PS 117, 127, 151-152), mais aussi la sorte de langage à déchiffrer pour apprendre la technique : « Les grilles et les diagrammes : apprendre à compter les carreaux, à suivre les flèches, à différencier les couleurs, à lire les annotations. Comprendre le motif » (PS 235).

Dans un effet de mise en abyme, le roman inclut un livre lui-même composé de listes de livres, *La Bibliothèque idéale* (le thème 46), un ouvrage de référence que Terry prête à certains clients de sa librairie. L'ouvrage est lui-même divisé en thèmes (49 plutôt que 144, c'est-à-dire 7 x 7 plutôt que 12 x 12), chacun proposant ensuite 49 titres, les ouvrages soi-disant de référence sur la question. Cette structure complémente celle de *Pour sûr* : « Aucune parenté évidente entre les nombres 1728 (12³) et 2401 (49²), sauf que le premier représente la structure d'un roman et le deuxième la structure de *La Bibliothèque idéale* » (PS 164)¹⁶⁶. Par ailleurs, le projet de l'ouvrage est que le lecteur complète la 50^e entrée de chacune des sections par un livre de son choix (suggestion que *Pour sûr* va réaliser dans le thème 95, « Ajouts à *La Bibliothèque idéale* ») ; le roman propose même d'y ajouter une 50^e catégorie (PS 366-367), entièrement personnelle. Le roman s'amuse ensuite à faire de multiples opérations, plus loufoques les unes que les autres, sur les titres de *La Bibliothèque idéale* : liste des chiffres figurant dans les titres, calculs sur les auteurs (nombre d'auteurs dont le nom commence par diverses lettres de l'alphabet, nombre d'auteurs par date de

¹⁶⁵ G. Perec. *Penser/Classer*, p. 164, 165.

¹⁶⁶ Avec le nombre 2401, *Pour sûr* revient, par sa réévaluation de la pertinence du chiffre sept (puisque 49² = 7⁴), sur *Un fin passage*, annonçant d'ailleurs « avoir surestimé la valeur symbolique du chiffre 12 comparativement à celle du chiffre 7, dont on n'a retenu que l'aspect statique » (PS 269). En définitive, conclut-on, « la perfection du 7³ rejoint la plénitude du 12³ » (PS 167).

naissance), calculs sur les titres, listes de convergences entre les titres ou auteurs de *La Bibliothèque idéale* et de *La Bibliothèque idéale des sciences humaines*, etc. Ces opérations sur les listes de *La Bibliothèque idéale* sont une façon de tester le système, pour voir s'il s'agit d'une forme « pure » (ou objective), ou s'il est traversé par des « iniquité[s]¹⁶⁷ » qui relèveraient, nécessairement, d'une contrainte extérieure.

Comme l'objet-livre a une valeur intrinsèque dans l'œuvre de Daigle, la recherche de connaissances sur tous les sujets a une valeur en soi. La *boulimie culturelle* se définit comme la consommation personnelle de savoirs divers et dispersés, et serait surtout le propre de l'autodidacte, qui cultive de fait un rapport hétérodoxe au savoir :

La « boulimie » culturelle de l'autodidacte est une caractéristique presque toujours associée par les autodidactes eux-mêmes à l'« anarchie » culturelle, qui ne saurait se confondre avec l'érudition du lettré qui a « appris à apprendre ». Elle est décrite comme une accumulation désordonnée de savoirs disparates et de lectures « ambitieuses »¹⁶⁸.

Michel Biron constate qu'en littérature québécoise, l'autodidacte n'est pas une figure marginale, puisque c'est en quelque sorte toute la communauté dont le rapport au savoir est oblique : « Loin d'être exclus de la culture, [les personnages d'autodidactes] en sont, d'une façon paradoxale, les porte-parole les plus authentiques et les plus féconds¹⁶⁹ ».

On peut noter un phénomène similaire en Acadie.¹⁷⁰ Dans l'œuvre de Daigle, le personnage Terry est le meilleur représentant de cette autodidaxie, cherchant toujours à s'instruire. Raoul Boudreau indique que, déjà dans *Pas pire*, Terry « ressent comme un manque qui pourrait l'empêcher de vivre le fait de ne pas avoir lu la Bible et d'ignorer tout le savoir qu'elle renferme¹⁷¹ ». Dans *Petites difficultés d'existence*, son intérêt pour la lecture lui vaut même des commentaires de son ami Zed, lorsque ce dernier constate que Terry possède « quatre livres d'interprétation [du Yi King], trois en anglais et un en français » (PDE 10) :

– Moi, je dirais que t'es un intellectuel.
– Moi ? Un intellectuel ?
Zed accompagne parfois Terry sur son bateau.

¹⁶⁷ G. Percec, *Penser/Classer*, p. 171.

¹⁶⁸ C. Poliak, *La vocation d'autodidacte*, p. 173-174.

¹⁶⁹ M. Biron, *La conscience du désert*, p. 49.

¹⁷⁰ Le personnage éponyme du roman *Bloupe* (1993) de Jean Babineau, en particulier, relève de cette « vocation » autodidacte (voir P. Cormier, « Questionner l'absence... », à paraître). De façon différente, on peut dire que toute l'œuvre poétique de Gérald Leblanc s'inscrit aussi dans ce mode d'acquisition du savoir.

¹⁷¹ R. Boudreau, « Les français dans *Pas pire* de France Daigle », p. 57.

– Quelqu’un qui lit quatre livres sus le même sujet est un intellectuel. Ça peut pas faire autre. Un sujet abstrait, je veux dire. (PDE 10)

La surprise de Terry vient en partie du fait qu’il n’a aucune éducation formelle ; peu de gens penseraient du reste à qualifier quelqu’un d’intellectuel en vertu de sa connaissance du Yi King, peu importe son niveau d’approfondissement de cette science de la divination qui ressemble à l’horoscope. Mais, dans l’œuvre de France Daigle, les connaissances apprises au hasard des lectures, intuitives ou non-conformistes, bref, le savoir amateur, est mis sur un pied d’égalité avec les savoirs orthodoxes. Le Yi King en est un bon exemple, et *La Bibliothèque idéale* un bon contre-exemple, puisqu’il s’agit de listes des ouvrages considérés les plus légitimes dans leur catégorie ; cependant, l’attrait qu’il a pour son lecteur relève encore de la forme (la liste de thèmes, de titres, d’auteurs, de dates de publication), l’accès au savoir qu’il propose n’étant pas organisé et transmis de façon conformiste. Un différent rapport au savoir, quasi mystique, s’installe avec cette *liste de listes* : « Feuilletant *La Bibliothèque idéale*, Élizabeth en oubliait presque de respirer. D’où lui venait ce dérangement merveilleux ? Par quel truchement les signes couchés sur la page parvenaient-ils à faire implorer le néant et exploser l’air du temps ? » (PS 113).

Tout l’apprentissage fait dans les romans de Daigle est en définitive autodidacte, hors des canaux traditionnels de transmission du savoir. Cependant, il est évident que la poursuite du savoir livresque y est un réflexe, en particulier pour Terry, chez qui, déjà dans *Un fin passage*, seul un livre pourrait tranquilliser l’angoisse de savoir Carmen enceinte :

- 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...
- Bon point (FP 64-65).

Mentionnons aussi la refrancisation du chiac, qui se met en place à partir de *Petites difficultés d’existence* avec l’achat de dictionnaires. L’accès à l’objet-livre, sans discrimination, est un besoin essentiel de l’autodidacte, et ce n’est donc pas un hasard si Terry devient copropriétaire d’une librairie dans *Pour sûr*, arrangement qui lui permet de donner libre cours à sa boulimie. Du reste, dans ce roman, « Des livres » (PS 421), tout simplement, sont classés dans le thème des « Nécessités ».

Pouvant relever du contexte de pauvreté, épistémique et culturelle, d’un petit espace, l’autodidaxie prend cependant un sens nouveau dans le monde contemporain, caractérisé par la

surinformation ; d'une certaine façon, tout le monde y est autodidacte, sans repères formels pour faire sens dans l'accumulation d'information. En somme, « [d]ans encyclopédie, le “cycle”, le cercle est devenu sans limite, son centre étant partout et sa circonférence nulle part¹⁷² ». C'est alors *Pour sûr* tout entier qui est boulimique. L'idéal serait de pouvoir tout intégrer (quitte à tomber dans l'ornement postmoderne), de peur de manquer un élément important parmi le fouillis indifférencié de l'information circulant dans l'espace social : « Pas vraiment une théorie. Plutôt une précaution : ne rien écarter, car tout peut devenir utile » (PS 610). Cet état de l'information en période contemporaine entraîne deux conséquences : force est de reconnaître, d'une part, l'impossibilité de l'entreprise de la *totalité encyclopédique*, l'accumulation de contenus étant vouée au même inachèvement que le fragment. D'autre part, la seconde fonction de l'encyclopédie, le *classement*, acquiert plus que jamais auparavant une importance fondamentale. La *forme*, la *structure* est un mécanisme compensatoire à l'infinité de l'information : « Cette structure sans doute parce que les êtres humains – et à plus forte raison les écrivains – ont besoin de milliers d'échappatoires » (PS 124), lira-t-on dans *Pour sûr*.

Le problème en est aussi un de lecture : bombardé d'informations, le lecteur de *Pour sûr* doit se frayer un parcours, choisir les éléments pertinents à sa propre lecture, prenant le risque de constater plus tard qu'il s'est trompé dans son évaluation. Le roman imagine par ailleurs certains commentaires de ses lecteurs aux prises avec des choix de lecture, par exemple :

- Lis-tu tous les mots de Scrabble pis ça, toi ?
- Es-tu malade ? (PS 111).

L'auteure comme son lecteur se situent dans la même absence de repères, ce que cherchera à compenser la forme du roman, par « vertige taxonomique¹⁷³ », un processus de mise en forme du monde qui n'est certes pas neutre, la classification n'étant pas un processus gratuit : « Puisque donc toute classification engage, puisque les hommes donnent fatalement un sens aux formes (et y a-t-il forme plus pure qu'une classification ?), la neutralité d'un ordre devient non seulement un problème adulte, mais encore un problème esthétique difficile à résoudre¹⁷⁴ ». La forme du classement doit donc elle-même être disséquée, d'où l'abondance non seulement de listes et de systèmes, mais de commentaires « métasystémiques » dans/sur le roman.

¹⁷² A. Rey. « Encyclopédie », s.p.

¹⁷³ G. Perec, *Penser/Classer*, p. 162.

¹⁷⁴ R. Barthes, « Littérature et discontinu », p. 179.

Car le souci de peaufiner la classification est partout, au détour de chaque page du roman ; par exemple, plusieurs de ses thèmes sont consacrés à donner et distinguer des « Détails utiles », « Détails intéressants », « Détails plus ou moins utiles » et « Détails inutiles », la différence entre chacun n'étant qu'une question de degré. À un autre endroit dans le roman, dans ce que l'on comprend être un cours universitaire, on s'intéresse aux phobies¹⁷⁵. La discussion entamée au passage « 1240.137.7 Peurs » – « Pour être honnête, moi, j'ai peur de me couper les veines aux poignets » (PS 535) – se poursuit et dérive au passage « 1364.141.9 Obsessions » : « Je crois pas que je le ferais, ben l'idée me sort pas de la tête. Ça serait peut-être plusse une obsession, denne ? » (PS 588). De façon similaire, tout un réseau interne de références s'institue entre les « Techniques », « Tactiques », « Ferveurs » et « Fantasmes » (thèmes 126, 127, 128 et 129), culminant dans une déclaration qui affecte aussi les « Collections » et, par le fait même, l'ensemble du processus de classification du livre : « Tout collectionneur finit par approfondir ses connaissances (techniques), ses ruses (tactiques) et sa fierté (ferveur), mais le fait de collectionner relève du fantasme » (PS 586). Par la reconnaissance du flou entre les catégories, l'arbitraire de la classification, du système est mis en évidence. À cet égard, l'organisation des fragments en trois nombres, indiquant leur place dans l'ensemble, rappelle le système de classement encyclopédique comme la classification décimale universelle, dont le caractère arbitraire est soulevé par Perec :

Par quelles successions de miracles en est-on venu, pratiquement dans le monde entier, à convenir que :

668.184.2.099

désignerait la finition du savon de toilette et

629.1.018-465

les avertisseurs pour véhicules sanitaires, cependant que :

621.3.027.23

621.436:382

616.24-002.5-084

796.54

913.15

désignait respectivement : les tensions ne dépassant pas 50 volts, le commerce extérieur des moteurs Diesel, la prophylaxie de la tuberculose, le camping et la géographie ancienne de la Chine et du Japon¹⁷⁶ !

¹⁷⁵ Voilà une autre façon pour le roman de revenir sur *Pas pire*, mais il est évident que le rapport au savoir a évolué d'une œuvre à l'autre. Là où *Pas pire* proposait un discours d'autorité sur les phobies, le savoir de *Pour sûr* est matière à discussion, même dans le cadre du cours universitaire. Encore une fois, c'est l'ensemble de la société qui est autodidacte.

¹⁷⁶ G. Perec, *Penser/classer*, p. 162.

Pour compenser cet arbitraire taxonomique (qui est aussi celui de sa propre structure), qui divise et isole les éléments, *Pour sûr* s'efforce d'établir, constamment, des liens (formels ou thématiques) entre ses divers fragments, en fonction du sentiment qu'il existe une continuité entre toutes choses, même les plus apparemment éloignées. De façon immédiate, la classification des fragments en thèmes, puis leur mise en ordre à l'intérieur de chaque thème, multiplie les contacts à faire entre les fragments, selon une logique structurelle combinatoire, qui brise la linéarité de la lecture. On peut lire le roman selon son axe syntagmatique, l'ordre linéaire proposé à la fois par la pagination du livre, la succession des chapitres et le premier terme de la numérotation des fragments : du fragment « 1.144.1 Exergues » au fragment « 1728.41.9 La vie des saints ». Cet ordre respecte aussi, à peu de choses près, la logique chronologique de l'intrigue. On peut aussi lire le roman selon son axe paradigmatique, l'ordre thématique proposé à la fois par le nom donné aux fragments et le deuxième terme de la numérotation : tout le thème 1, « Chansons », puis tout le thème 2, « Couleurs », et ainsi de suite jusqu'au thème 144, « Exergues ». Cette option nécessite toutefois une autre décision, entre lire chaque thème selon son ordre linéaire de présentation (donc en suivant le premier terme de la numérotation) et lire chaque thème selon l'organisation des fragments à l'intérieur de ce thème (c'est-à-dire en réorganisant les fragments de chaque thème selon le troisième terme de la numérotation). L'achèvement (malgré tout, après tout !) de l'écriture de *Pour sûr* – un « [p]roblème d'auteur » (CNA 9) – engendre ainsi les inachèvements de sa lecture : un « [p]roblème de lecteur » (CNA 10).

La matérialité de l'objet-livre *Pour sûr* étant évidente dans son déploiement en fragments, le roman interpelle aussi la totalité des contenus de tous les livres. Le système de classement proposé par la forme du roman permet d'établir des liens entre les éléments formels, mais aussi les éléments de contenu.

* * *

De réflexives, centrées sur l'objet-livre qui les contient et qu'elles structurent, les contraintes textuelles des romans de Daigle s'ouvrent ainsi sur la culture livresque au sens le plus large possible. Le prochain chapitre s'intéresse à un autre *contexte* de l'œuvre, plus immédiat et –

pour cette raison même peut-être – plus *contraignant* : le contexte acadien (social et institutionnel) dans lequel elle s’inscrit. L’écriture de Daigle procède certes à une certaine *transsubstantialisation*, les contraintes textuelles rendant tangible l’objet-livre, mais le processus se comprend aussi dans un autre sens, les *contraintes contextuelles*, cette fois, se manifestant dans le corps même des personnages, comme l’extra-littéraire intervient en définitive dans le littéraire. Les « êtres de papier » prennent *corps*, mais ce corps est (indélébilement !) marqué. Les choses les moins matérielles s’expriment par/dans le corps des personnages, comme le comprend le masseur Claude (présent dans *La vraie vie* et *1953. Chronique d’une naissance annoncée*), qui sait aller chercher ce qui est enfoui sous l’épiderme : « Claude savait depuis longtemps que la manipulation du corps pouvait mener à une éclosion de l’esprit ou de la psyché » (VV 40).

CHAPITRE 2

Les contraintes contextuelles : l'Acadie, maladie ?

- On n'échappe pas à son époque.
- C'est vrai. Je ne sais plus qui disait que 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. Ça me revient, c'est Kandisky, je crois, qui a dit cela (PP 154-155).

Délaissant un moment les formes textuelles de la contrainte, nous allons nous pencher sur la représentation des contraintes contextuelles dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et *Pas pire*. Ces romans consécutifs de Daigle sont ses principales autofictions¹⁷⁷, avec des alter ego explicites¹⁷⁸. Dans le premier roman, la protagoniste Bébé M. renvoie à l'auteure par sa date et son lieu de naissance, qui constituent par ailleurs le sujet de l'œuvre, et aussi par l'identité de son père, qui est rédacteur du journal *l'Évangéline*, comme l'était le père de l'auteure. Dans le second roman, la protagoniste s'appelle France Daigle et a écrit un livre dont le titre est aussi *Pas pire* ; la fiction se déploie à partir de ces éléments, le roman imaginant et intégrant sa propre réception. Par ailleurs, dans ces romans sont révélés, et longuement commentés, deux problèmes de santé des personnages autofictifs, respectivement la maladie coeliaque et l'agoraphobie. Ces maladies de l'écrivain sont une façon de donner forme, de donner corps, à la contrainte contextuelle. De manifestation du rapport d'inadéquation personnelle de l'écrivaine à son monde social dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, la maladie devient manifestation de l'inadéquation de la littérature acadienne à l'institution littéraire internationale dans *Pas pire*.

¹⁷⁷ S'il est beaucoup question des personnages-écrivaines de l'œuvre de Daigle dans les pages suivantes, l'étude relève davantage de l'analyse institutionnelle que d'un examen des modalités de l'autofiction. Pour cela, on consultera les études de M. Boehringer, D. Dumontet, C. Francis, F. Giroux et V. Roy en bibliographie.

¹⁷⁸ François Giroux ajoute à ces deux titres la partie écrite par Daigle de *L'été avant la mort* (1986), roman écrit en collaboration avec Hélène Harbec et qui montre deux auteures en création (voir F. Giroux, *La figure de l'écrivain chez France Daigle...*). Plusieurs autres figures de l'écrivain apparaissant dans les autres romans de Daigle peuvent aussi porter la parole de l'écrivaine, comme on a vu avec les personnages de *La beauté de l'affaire*. Par ailleurs, « France Daigle » refait également surface comme personnage, mais de façon sporadique, dans *Pour sûr*, et le thème 76 est consacré aux « Avatars », notamment ceux de l'auteure.

Les contraintes contextuelles mises en scène dans ces œuvres rejoignent les deux grands types d'hétéronomie propres à la création en milieu minoritaire. Ainsi, *1953. Chronique d'une naissance annoncée* évoque la problématique de l'intégration de l'écrivain à son groupe social, c'est-à-dire la difficulté d'échapper à son héritage identitaire, ce « cercle de l'appartenance forcée au politique [qui] est parfois insoutenable¹⁷⁹ ». À cette problématique s'ajoute, dans *Pas pire*, celle de la coupure institutionnelle entre les petites et les grandes littératures, ainsi que les conséquences de cette asymétrie pour l'écrivain d'une petite littérature : « La petitesse, la pauvreté, le “retard”, la marginalité de ces univers littéraires rendent les écrivains qui en sont membres proprement invisibles, imperceptibles au sens propre, pour les instances littéraires internationales¹⁸⁰ ». Ces deux aspects sont directement évoqués dans *Pas pire*, alors que la narratrice se demande comment elle pourrait avoir un échange authentique avec Bernard Pivot : « Et puis, qu'est-ce que je leur dirais à *Bouillon de culture*? [...] Que tout est affaire de légitimation? Légitimité de ce que nous sommes aux yeux du monde et à nos propres yeux » (PP 107). En plus d'inscrire leurs conditions d'écriture dans la fiction, les personnages autofictifs de Daigle procèdent donc à la justification de leur place dans l'espace littéraire acadien, ainsi que celle de la littérature acadienne dans le système littéraire international.

2.1. Les contraintes sociales : *1953. Chronique d'une naissance annoncée*

Dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*¹⁸¹, Daigle répertorie comme il se doit l'actualité de 1953, année de gestation et de naissance de son double Bébé M., ainsi que d'une partie de 1954, alors que cette dernière séjourne à l'hôpital, souffrant de la maladie coéliqua. Ce contexte de naissance prend la forme d'un déterminisme, puisqu'en astrologie, « [l]'heure, le jour, l'année et le lieu de naissance servent [...] à identifier les forces en jeu au moment de la naissance d'une personne, forces qui exerceront une influence pendant toute sa vie » (PP 15). Or, la maladie coéliqua est « une maladie psychologique axée sur le refus » (CNA 14), en l'occurrence le refus de

¹⁷⁹ F. Paré, *Les littératures de l'exigüité*, p. 33.

¹⁸⁰ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 250.

¹⁸¹ La référence à *Chronique d'une mort annoncée* (1981) de Gabriel García Márquez est pertinente dans la mesure où elle replace le roman dans la littérature et non dans le genre de la chronique. L'intertextualité avec le roman de Márquez s'arrête cependant au calque du titre, comme le reconnaît Daigle en entrevue : « Je connais le titre, mais je n'ai pas lu le livre. [...] j'aimais certainement le titre », dans M. Boehringer, « Le hasard fait bien les choses... », p. 20.

« digérer » toute influence extérieure, viscéralement au sens propre comme figuré, le nourrisson n'arrivant pas à métaboliser d'aliment et, par le dysfonctionnement du mouvement péristaltique de ses intestins, renonçant symboliquement à ses origines et à son héritage, bref à son identité sociale. L'enjeu du roman est la réinsertion sociale de Bébé M. : « Comment cette enfant du refus pourra-t-elle éventuellement devenir acadienne, consentir à cette matière autrefois inassimilable et aujourd'hui digérée, assimilée, appropriée ?¹⁸² ».

La rupture, la discontinuité que représente l'interruption du processus normal de digestion met en lumière, au-delà du lien problématique entre l'individu et sa communauté, le problème de la rupture entre l'Acadie et le monde. Mais la continuité narrative de ce roman, le plus linéaire de Daigle, est une façon de forcer le rapprochement entre le fait divers et le fait historique, entre l'actualité locale et l'actualité internationale, entre Bébé M. et sa famille, etc. Entre autres hauts faits de l'histoire mondiale, on évoque l'assermentation d'Eisenhower, le décès de Staline, le couronnement d'Élisabeth II, la fin de la guerre de Corée ou l'affaire de Trieste. En comparaison, on note en Acadie le déménagement de la Société Mutuelle l'Assomption sur la rue Saint-Georges, la destruction du cinéma l'Impérial, l'augmentation du prix des billets d'autobus à Moncton ou le sacre de l'évêque du diocèse de Yarmouth, dont on dit qu'il est la « réverbération acadienne du couronnement d'Élisabeth II » (CNA 104). Force est d'admettre, avec la narratrice, que « la région de Moncton et l'Acadie en général eurent peu de choses pour attirer sur elles l'attention du monde » (CNA 88). Raoul Boudreau renchérit sur cette impression en observant que « la dérision va toujours dans le même sens et accentue la marginalité et l'étrangeté au monde des Acadiens¹⁸³ ».

Pour François Paré, Bébé M. se retrouve à la fois dans une « logique de surdétermination¹⁸⁴ », résultant de la somme de tous les événements listés dans le roman, et dans la logique de « pauvreté endémique de la vie monctonienne¹⁸⁵ ». Même si les nouvelles locales relèvent surtout du fait divers, il est évident dans le roman qu'elles exercent sur Bébé M. une influence inversement proportionnelle à leur importance absolue. D'une part, les actualités locales, même les plus apparemment insignifiantes, occupent autant de place dans le roman que

¹⁸² F. Paré, « France Daigle : intermittences du récit », p. 53.

¹⁸³ R. Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », p. 131.

¹⁸⁴ F. Paré, « France Daigle : Intermittences du récit », p. 51.

¹⁸⁵ F. Paré, *ibid.*, p. 51.

celles marquant l'histoire de la planète. Ainsi, la liste des films présentés en français dans chacun des cinémas du Nouveau-Brunswick (CNA 92-94, 104-106, 113-114, 126-128) donne lieu à des développements aussi longs que la présentation, pourtant détaillée, des prix Nobel de 1953 (CNA 18-20, 30, 85-87, 150-153).

D'autre part, il faut préciser que les nouvelles de 1953-1954 atteignent majoritairement Bébé M. par l'entremise d'un seul intermédiaire, le journal acadien *l'Évangéline*, qui devient une influence écrasante pour le nourrisson, non seulement par le nombre de citations qui en sont tirées, mais symboliquement, puisque son père y est rédacteur. Sans contredit le média le plus important de l'histoire de l'Acadie¹⁸⁶, *l'Évangéline* était, et tout spécialement au cours de la décennie 1950, un des lieux privilégiés de la construction, de l'expression et de la diffusion d'une idéologie nationaliste acadienne :

[l]'influence de *l'Évangéline* dans la formulation du nationalisme acadien et des traits principaux de cette idéologie a commencé avec la création du journal et s'est poursuivie pendant toute sa durée. Mais c'est peut-être au cours des années 1950, sous la direction d'Émery LeBlanc, assisté de Jean Hubert et d'Euclide Daigle [le père de France Daigle], que cette idéologie s'est le mieux articulée et qu'elle a eu le plus de retentissement sur le contexte acadien¹⁸⁷.

Résumant les recherches de Raymond Daigle sur les éditoriaux du journal dans la décennie 1950, Gérard Beaulieu conclut que « l'identité acadienne que *l'Évangéline* s'efforce de conserver est la foi, la langue et l'attachement au passé¹⁸⁸ ». Les intertextes abondants dans le roman montrent justement que le journal, dépassant le rôle de simple informateur, commente et interprète l'actualité locale et internationale au bénéfice de l'édification du lectorat acadien en fonction de cette idéologie traditionnelle. Si la narratrice n'en fait pas la critique explicite, son point de vue ironique (le recul historique aidant) sur cette idéologie est néanmoins évident, comme dans ce passage représentatif où elle adopte le vocabulaire du journal pour railler sa position sur le septième art : « *L'Évangéline* fit aussi sa part, en 1953, pour mettre les gens en garde contre une nouvelle force sournoise, tout aussi menaçante que le communisme et la bombe atomique. Le cinéma » (CNA 90). Elle ironise même sur la mission quasi messianique que s'est donnée le

¹⁸⁶ Fondé en 1887 en pleine Renaissance acadienne, le journal a fermé ses portes en 1982, tout de suite après une autre période significative de l'histoire de l'Acadie. On va jusqu'à dire que « *L'Évangéline* a occupé en Acadie une place peut-être encore plus importante que celle du *Devoir* dans la société québécoise. Pendant 95 ans, ce journal a été considéré comme l'une des institutions nationales », G. Beaulieu, *L'Évangéline 1887-1982...*, p. 12.

¹⁸⁷ G. Beaulieu, « Les médias en Acadie », p. 528.

¹⁸⁸ G. Beaulieu, *ibid.*, p. 529.

journal, notant qu'« on peut admirer le parallèle qui existe entre la durée du quotidien *l'Évangéline* et celle du passage de Jésus-Christ sur terre, c'est-à-dire 33 ans¹⁸⁹. Un numérologue acadien aurait ici de quoi s'en donner à cœur joie » (CNA 161).

L'intertextualité éclaire une véritable affaire de famille – on révèle d'ailleurs « le rôle parallèle de *l'Évangéline* et de l'ADN comme supports d'hérédité » (CNA 161) –, d'autant plus que le journal, écrit par le père, est lu par la mère et l'infirmière principale, Garde Vautour, de Bébé M. L'héritage familial et le milieu social (par ailleurs étroitement liés) sont donc conjointement rejetés dans le roman. Ce double refus ne sera pas accompli par Bébé M., plutôt par un autre personnage de l'œuvre de Daigle, sans doute son plus énigmatique. Présent dans quelques passages de *Pas pire*, *d'Un fin passage* et de *Pour sûr*, on sait très peu de choses de lui, sauf qu'il se prénomme Hans et qu'il est néerlandais ; or, « [i]l ressent très nettement que son nom est support d'anxiété, veut être débarrassé de toutes contraintes et obligations filiales. Il rêve d'un lieu sans condition » (PS 226). Dans *Pour sûr*, on apprend que c'est peut-être une autre maladie, l'« amnésie d'identité », qui le pousse à s'affranchir radicalement de toute détermination identitaire. « Tu m'as créé libre » (PS 286), dira-t-il à son auteure...

Pour revenir à Bébé M., qui est au contraire soumise à plusieurs contraintes, il est à nouveau question de rupture et de continuité intergénérationnelles dans une autre histoire de famille présentée dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*. Le décès de la reine consort Marie (le 24 mars 1953) et le couronnement de la Reine Élisabeth II (le 2 juin 1953) sont prétextes à un long développement sur la succession de la monarchie britannique, principe linéaire s'il en est un. Le roman s'étire sur le fait, historique, que l'accession d'Élisabeth II au trône d'Angleterre n'est possible que par une rupture de la lignée, survenue en 1936 avec l'abdication, après seulement quelques mois sur le trône, de son oncle Édouard VIII (connu par la suite sous le nom de duc de Windsor) en raison de sa volonté d'épouser Wallis Simpson, une double divorcée américaine. La continuité de la Couronne britannique a dû être assurée diagonalement dans l'arbre généalogique familial, le trône ayant été transféré du frère aîné au frère cadet (le père d'Élisabeth II) plutôt que de père en fils. Cependant, la reine consort a également légué à sa progéniture une série de traits de caractère universellement prisés : « la reine Marie était admirée

¹⁸⁹ À l'origine hebdomadaire, et bi-hebdomadaire à certaines périodes, *l'Évangéline* est publié quotidiennement à partir de 1949 et ferme en 1982, soit effectivement 33 ans plus tard. G. Beaulieu, *ibid.*

pour sa bonté, sa douceur et sa bienfaisante influence » (CNA 35). Paradoxalement, la continuité de ces vertus familiales, de la mère au fils aîné, est ce qui a provoqué la rupture des liens familiaux : « La situation avait de quoi laisser perplexe : une mère, une reine toute en droiture, répudiant un fils qui, comme elle, ne faisait que refuser le compromis. [...] Or, comme récompense pour cette fidélité filiale, il fut expulsé du clan » (CNA 50-51). Derrière cette rupture qui n'en est pas vraiment une, ou cette continuité qui prend l'allure d'une rupture, et pour court-circuiter l'ordre jugé naturel du monde, c'est-à-dire la continuité du « fil de l'Histoire, du rapport de cause à effet, des conséquences de nos actes et de la ligne du temps » (CNA 25), le roman postule un nouveau principe de continuation, soit la « non-linéarité de la continuité » (CNA 27),

continuité qui avance sur plusieurs fronts à la fois, de plusieurs directions différentes, de directions même contraires les unes par rapport aux autres. Car la continuité ne se développe pas seulement comme une vague, longue et lente, qui naît et qui meurt dans la mer de l'Histoire. Elle se développe aussi par secousses et soubresauts, comme s'entrechoquent la multitude de ronds dans l'eau lorsqu'il pleut (CNA 27).

Cette continuité selon d'autres principes que la ligne droite est ce qui, dans le roman, permet de rapprocher des éléments que tout semble opposer, à commencer par la monarchie britannique et l'Acadie. Malgré le rapport historique chargé entre les deux, le portrait de la Couronne britannique brossé par *l'Évangéline* est largement positif. En particulier, la reine Marie reçoit l'approbation indéfectible du journal, qui établit une continuité avec son idéologie traditionnelle ; la reine consort est non seulement la représentante par excellence de la tradition, elle est aussi porteuse de valeurs que l'on pourrait méprendre pour catholiques. Le lien entre l'Angleterre et l'Acadie, entre la famille royale et la famille acadienne est alors reconstitué : « Même le père de Bébé M. y alla d'un éditorial bref mais respectueux, précisant qu'il aurait été déplacé de souligner, en cette occasion, la signification de la monarchie britannique pour le Canada français » (CNA 35).

La guérison physique et la réinsertion sociale de Bébé M. nécessiteront toutes sortes de contorsions médicales et scripturales, sa convalescence étant du reste complexifiée par le fait que la rupture générationnelle entre fille et père se double d'une rupture vocationnelle. En effet, dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, toutes les filiations ne sont pas difficiles à assumer, et Bébé M. n'est pas réfractaire à toutes les influences. En particulier, l'année 1953 voit aussi la

publication du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, qui partage avec *l'Évangéline* le statut d'intertexte principal du roman. La vocation littéraire de Bébé M. serait alors innée, congénitale, inscrite dans les étoiles : « Garde Vautour ignorait les dispositions prises par le Très-Haut pour assurer la reproduction de l'espèce romancière. Dans ce cas, le germe de l'écriture fut enfoui au plus profond des entrailles de Bébé M., ce qui est peut-être le cas de tous les écrivains, vu leur tendance à se prendre pour le nombril du monde » (CNA 64). Ce repli sur soi, cette autoréférentialité littéraire, est la raison évoquée de la rupture de Bébé M. du monde social.

S'il y a rupture de la lignée familiale, elle s'articule en fait autour d'une incompatibilité entre types d'écritures – et sur la responsabilité sociale de l'écriture. L'ouvrage de Barthes permet à la narratrice de distinguer entre le journalisme du père et la littérature de la fille :

Dans le chapitre « Écritures politiques » du *Degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes expliquait justement que l'expansion des faits politiques et sociaux dans le champ de conscience des Lettres a produit un type nouveau de scripteur, situé à mi-chemin entre le militant et l'écrivain, tirant du premier une image idéale de l'homme engagé, et du second l'idée que l'œuvre écrite est un acte. [...] Or, le père de Bébé M. était justement ce nouveau genre de scripteur (CNA 21).

C'est donc l'engagement social, la « politique de l'écriture », que Bébé M. rejette. Sa vocation littéraire, où c'est la littérature qui importe, se heurte nécessairement à la « vocation sociale à option journalistique » (CNA 52) de son père. On reconnaît ici une variation sur le thème identitaire utilisé pour décrire les écrivains des périphéries, qui veut qu'on soit *acadien* avant d'être *écrivain*, c'est-à-dire *écrivain acadien* plutôt qu'écrivain tout court. Par ailleurs, « le métier de journaliste repose sur la réalité, c'est-à-dire sur des faits vérifiables et vérifiés. [...] Le romancier a non seulement le droit de fabuler, il en a même le devoir » (CNA 61). Ainsi, même si le père et la fille pratiquent une même activité, l'écriture, ils l'envisagent de façon opposée. Au contraire de l'orientation sociale du journaliste, la romancière est repliée sur son existence et rejette avec obstination tout lien avec le monde social, toujours par la maladie coélique qui fait qu'elle se regarde littéralement (et littérairement !) le nombril tout en refusant symboliquement de s'inscrire dans son environnement.

Bien entendu, Bébé M. devra éventuellement recommencer à se nourrir convenablement et la romancière reconnaître que le roman « n'a pas le pouvoir d'anéantir la réalité » (CNA 62). L'issue du dilemme est inscrite dans la facture même de 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, qui laisse non seulement une place généreuse au contexte social, mais une place

généreuse à l'écriture du père, par l'inclusion d'intertextes de *l'Évangéline*. La continuité de l'activité scripturale, du père à la fille et du journal au roman est une autre façon pour ce dernier d'assumer la filiation paternelle ; les citations sont d'ailleurs intégrées syntaxiquement au corps du texte, et seulement marquées typographiquement par l'usage des italiques. Certes, le roman maintient une distance ironique avec les intertextes, de sorte que le refus du nationalisme traditionnel s'avère en définitive être la principale rupture de l'écriture de Daigle, éminemment contemporaine.

Le roman met aussi en coprésence plein d'autres éléments disparates, des plus substantiels aux plus superficiels, concrets et abstraits, brisant cette fois la continuité logique, « rupture provoquée par la juxtaposition d'éléments qui n'appartiennent pas à la même famille et qui se trouvent ainsi recatégorisés¹⁹⁰ ». Naturellement, tout journal est un composite et il est normal qu'apparaissent côte à côte des éléments variés. Le roman fonctionne un peu de la même façon, chaque chapitre commençant par la liste disparate des événements évoqués dans la suite. Par exemple, sous le titre du deuxième chapitre, « La mort de Staline », on retrouve pêle-mêle :

Durcissement des artères et coma de l'homme d'acier – Exposition dans la grande Salle des Syndicats – Un antéchrist qui détestait la vie de famille – Alitement et décès de la reine Marie – L'émotion du duc de Windsor aux funérailles de sa mère la reine Marie – Don de dérobadie et problème de vérité – Langage et vérité – Langage et humanité – Retour du caporal Maillet de Lewisville – La mère de Bébé M. et Garde Vautour laissées sur leur faim – Transfert des Braves de Boston à Milwaukee (CNA 31).

Plusieurs de ces événements n'ont en commun qu'une donnée temporelle (être survenus en 1953) et une donnée spatiale (figurer dans le journal). Mais le roman, contrairement au journal, cherche à établir des liens entre les éléments disparates, « [c]ar un romancier ne vit pas, il broie. Il démonte la vie, s'excite à la vue de ses innombrables composantes, puis passe des nuits blanches à se demander comment il va faire pour redonner souffle à cette matière inerte » (CNA 81-82).

Cette reconstitution de la réalité se fait chez Daigle par « jeu combinatoire¹⁹¹ », qui peut ainsi se substituer à tout autre principe logique. Des éléments apparemment opposés, ou tout simplement contingents, sont arbitrairement liés (souvent par l'établissement d'un rapport symbolique), la distance entre eux d'un coup annulée, par l'acte interprétatif d'une conscience subjective. Dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, l'enjeu du *jeu* est sérieux ; il s'agit

¹⁹⁰ R. Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », p. 130.

¹⁹¹ F. Paré, « France Daigle : Intermittences du récit », p. 53.

d'instituer, dans le « chaos de la continuité » (CNA 27), un « aléatoire ordonné » (VV 7), auquel on donne sens. Ainsi, il ne suffit pas d'indiquer que l'affaire de Trieste survient en même temps que le séjour de Bébé M. à l'hôpital, il faut trouver un lien symbolique entre les deux : « il y avait dans le geste de la mère déposant Bébé M. dans les bras de Garde Vautour quelque chose de semblable à la Yougoslavie cédant la zone portuaire de Trieste à l'Italie. [...] De son côté, Garde Vautour, comme l'Italie, acceptait Bébé M. avec toute l'assurance du monde médical (c'est-à-dire du monde occidental) » (CNA 63). L'écrivain rejoint alors, quoique à contre-courant, la continuité de l'Histoire, cherchant « à s'inscrire dans la force qui avance, comme dans un courant ou un mascaret¹⁹² – pourquoi pas ! » (CNA 153). Le roman part donc du principe de juxtaposition arbitraire, ou de « rapports analogiques inattendus¹⁹³ », pour réintégrer le personnage autofictif dans sa lignée familiale.

Daigle fait même de ce type d'association une véritable « poétique des rapports incongrus¹⁹⁴ », qui ne se trouve pas que dans ce roman, mais dans l'ensemble de son œuvre. Il est révélateur que ce soit dans ce roman d'apparence le plus linéaire que l'écriture de Daigle verse dans la représentation, c'est-à-dire fait pour la première fois « *l'inscription d'un référent spatial réel dans la fiction*¹⁹⁵ », comme s'il fallait abandonner la contrainte de la forme pour rejoindre celle du contenu. Or, le jeu combinatoire de l'écriture (et de la lecture), déjà imposé par l'écriture en fragments des premiers romans de Daigle, devient à partir de 1953. *Chronique d'une naissance annoncée* un souci d'établissement de liens, le plus souvent analogiques ou métaphoriques, entre des éléments disparates, voire contingents ; il y a conséquemment plus de continuité que de rupture qu'il semble de prime abord y avoir dans la progression de l'écriture de Daigle. Ce « jeu combinatoire » est au principe même du fonctionnement de *Pour sûr*, de sorte que la combinatoire devient, même pour les personnages, un réflexe de tous les instants : « lorsque l'Infirmier commandait deux *Que sais-je ?* en même temps, Terry s'amusait à chercher un lien

¹⁹² Grande vague remontant deux fois par jour le cours de la rivière Petitcodiac, le mascaret est causé par la forme conique de la baie de Fundy, qui fait qu'à chaque marée montante, une large quantité d'eau est propulsée d'un coup dans la rivière ; celle-ci s'écoule ensuite lentement, jusqu'au mascaret suivant. Un personnage de *Pas pire* insiste sur le caractère inhabituel du phénomène : « Crois-tu qu'y aurait une façon de prouver que la rivière Petitcodiac est le contraire d'un delta ? [...] Ça que je veux dire, c'est qu'au lieu que ça seye la rivière qui remplisse la mer, que ça seye la mer qui remplisse la rivière » (PP 88).

¹⁹³ R. Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », p. 131.

¹⁹⁴ R. Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle... », p. 40.

¹⁹⁵ B. Doyon-Gosselin, *Pour une herméneutique de l'espace...*, p. 248. Doyon-Gosselin souligne.

possible entre les deux. Entre *Le Droit naturel* (Alain Sériaux) et *La Sociologie du corps* (David Le Breton), par exemple » (PS 269).

François Paré, s'intéressant à l'*intermittence* comme forme de discontinuité chez la romancière, établit également un lien entre la fragmentation formelle (sorte d'alternance) de ses premiers textes et les récits « entrecroisés » de ses romans plus tardifs (voire la jonction des deux dans *Pour sûr*). En somme, « c'est dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* que la question de l'intermittence émerge pour la première fois non seulement comme un élément de la mécanique textuelle, mais comme un véritable déterminisme théorique par lequel s'engendre le personnage¹⁹⁶ », ce roman faisant ainsi le pont entre les contraintes textuelles et les contraintes contextuelles. Dans le roman suivant de Daigle, *Pas pire*, l'auteure profite de la liberté combinatoire pour catapultier son personnage autofictif depuis l'obscurité de Moncton jusque sous les feux des projecteurs de la grande scène parisienne, allant à l'encontre de la logique du système institutionnel comme par magie ou *métastase*, « [l]e mot métastase, du grec metastasis, signifi[ant] justement changement de place » (VV 54).

2.2. Les contraintes institutionnelles : *Pas pire*

Si le contexte social arrive à être « digéré » dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, c'est au tour du contexte institutionnel de la littérature à être difficile à avaler dans *Pas pire*. La narratrice, personnage-écrivain autofictif qui se nomme France Daigle et qui vient de publier un roman intitulé *Pas pire*, est invitée par Bernard Pivot à parler littérature à son émission. Cet intérêt du centre pour la périphérie – aussi « éloignée » littérairement que géographiquement – défie la logique du système littéraire en place. La suspension de l'ordre naturel ne se déroule cependant que dans la fiction, avec comme élément déclencheur un appel raté du Ministère des Affaires intergouvernementales (dont on ne connaîtra jamais le véritable motif) :

Peut-être qu'un auteur du Québec avait manifesté de l'intérêt pour mon travail, au point de vouloir venir travailler avec moi à Moncton, dans le cadre d'une entente culturelle conclue entre les deux provinces. Mieux encore, peut-être que la réalisatrice de *Bouillon de culture* avait abordé le ministre lors d'une récente mission au Quai d'Orsay et l'avait

¹⁹⁶ F. Paré, « France Daigle : Intermittences du récit », p. 51.

supplié de me faire venir à Paris pour participer au célèbre plateau. C'était Bernard Pivot lui-même qui insistait. Il avait lu mon dernier livre, qui l'avait fort amusé (PP 49).

En quelques phrases, Daigle cristallise ici le fonctionnement hiérarchique de l'espace littéraire international, dans lequel, premièrement, l'Acadie n'a pas d'agentivité conséquente, ne pouvant être que passive. Les deux propositions de ce passage, qu'un écrivain québécois soit intéressé à séjourner dans la marge acadienne et qu'une œuvre acadienne se rende jusque dans les mains d'une sommité de la culture française, sont ensuite placées en ordre croissant d'in vraisemblance. On comprend que la littérature acadienne se trouve doublement déterminée de l'extérieur, c'est-à-dire en *double relation centre-périphérie*¹⁹⁷, une première fois avec la littérature québécoise et une seconde fois avec la littérature française. Cependant, la littérature québécoise ayant elle-même moins de poids symbolique que la littérature française, la protagoniste du roman lui préfère la France comme espace rêvé de consécration. C'est ainsi que, « dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* ou *Pas pire* de France Daigle, on peut constater des formes d'idéalisation de la France dont l'aura de "culture de référence" est encore mythifiée et amplifiée pour servir de lieu de projection et de dépassement d'une Acadie qui tente d'échapper à un très fort sentiment de minorisation et d'exclusion¹⁹⁸ ».

La supériorité du centre sur la périphérie « existe donc deux fois : dans les représentations et dans la réalité des effets mesurables qu'elle produit¹⁹⁹ ». Pour la narratrice de *Pas pire*, la reconnaissance littéraire de la France, qui « serait comme une seconde naissance, tout aussi importante, sinon plus, que la première » (PP 50), relève manifestement du plus pur *fantasme* (le thème 129 de *Pour sûr*), auquel le roman s'abandonne en toute connaissance de cause en le mettant en scène, comme pour essayer de maintenir l'illusion le plus longtemps possible. Mais la narratrice est parfaitement consciente qu'il s'agit d'une improbabilité, voire d'une impossibilité, n'hésitant pas à qualifier ses espoirs de « fabulations les plus extravagantes » (PP 49) d'« hypothèse délirante s'il en est une » (PP 105), de « trop beau » (PP 105), de « fantaisie » (PP 105). L'idée que les auteurs périphériques sont « les protagonistes les plus lucides de l'univers littéraire²⁰⁰ » trouve ainsi écho dans les romans de Daigle, où cette conscience de soi et de sa place

¹⁹⁷ Largement acceptée, cette proposition est défendue dans R. Boudreau, « La littérature acadienne face au Québec et à la France... ».

¹⁹⁸ R. Boudreau, *ibid.*, p. 13.

¹⁹⁹ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 41.

²⁰⁰ P. Casanova, *ibid.*, p. 245.

dans l'univers est également ce qui démarque l'écrivaine malade des gens « normaux » autour d'elle : « La conscience, celle d'un romancier ou d'une romancière s'interrogeant sur son art, par exemple, pourrait alors être interprétée comme une sorte d'anomalie » (CNA 27). Cette lucidité, obsédante et opprimante, est dans le roman source d'anxiété, qui se manifeste de façon aussi viscérale pour la protagoniste France Daigle que chez Bébé M. : « Je surmonte une peur, une autre apparaît. Souvent je les sens venir dans mon ventre. Le pire pour ça, ce sont les immenses bibliothèques et les librairies à étages, comme il y en a dans les grandes villes. Tous ces livres, ça agit sur mes intestins. Quand je vois ça, je me demande pourquoi j'écris » (PP 88).

Ce type d'angoisse mène à un aveu de sa part : elle souffre d'agoraphobie, trouble faisant partie des « délire[s] » (PP 59), « phobies » (PP 60) et « névroses » (PP 61) sur lesquels le roman tient des exposés d'apparence scientifique, s'efforçant de les définir et de les classer pour avoir une sorte d'emprise dessus. L'agoraphobie, définie dans le roman comme une intolérance aux « grands espaces » (PP 54), rejoint le thème principal du roman, dont « [l]e projet consistait [...] 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 » (PP 45). Il sera alors question, en plus du déplacement physique de la narratrice de Moncton à Paris, de la mobilité éventuelle de l'écrivaine entre les espaces littéraires acadiens et français. La maladie est ici intériorisation du système des contraintes institutionnelles agissant sur les marges littéraires et manifestation du syndrome de l'imposteur de la protagoniste, ou de son « sentiment d'inexistence, qui fait aussi dire à la narratrice qu'elle se demande souvent d'où c'est qu'elle vient²⁰¹ ». Cette impression d'inadéquation avec le monde risque d'entraîner le même repli sur soi que la maladie cœliaque dans le roman précédent, car « toute peur de l'environnement mène inexorablement à une forme de dépérissement ou d'enfermement, quand ce n'est pas carrément à une sorte d'esclavage » (PP 68). Toutefois, à l'inverse de ce qui se produit dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, où il sert à Bébé M. de mécanisme de défense contre les pressions sociales, le repli sur soi n'est pas présenté sous son angle positif dans *Pas pire*. C'est que, justement, l'enjeu du roman est l'ouverture de l'Acadie au monde (et l'ouverture du monde à l'Acadie).

Pour ce qui est de la société acadienne en général, elle est entrée dans le processus de diversification et de complexification associé à la modernité. L'Acadie de l'enfance de

²⁰¹ R. Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », p. 59.

Daigle, dont le portrait est brossé dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et dans le récit des origines du début de *Pas pire*, n'existe déjà plus une fois la protagoniste rendue adulte ; le passage de la tradition à la modernité en Acadie est mesurable à l'échelle de la vie de la protagoniste autofictive. Le Dieppe aux allures villageoises, dont tous les endroits portent de manière rassurante le même nom – « Je parle du vieux Dieppe, du Dieppe Centre, c'est-à-dire de la paroisse Sainte-Thérèse, avec l'église Sainte-Thérèse longeant la rue Sainte-Thérèse, à côté de l'école Sainte-Thérèse » (PP 9) – a laissé place à une ville en rapide expansion, débordant sur tous les « Dieppes » du monde : « Je parle du Dieppe de Bruegel l'Ancien, où chacun érige ses propres monuments intérieurs. [...] Je parle de ce petit bourg flamand » (PP 25-26), « Je parle du Dieppe du Débarquement, de cette désastreuse opération expérimentale, riche seulement en enseignements en vue de futures interventions » (PP 32). Même si ce n'est que par ce genre d'association, il est évident que les « Acadiens [ne sont plus] retranchés du réseau névralgique de la terre » (CNA 21).

La responsabilité d'assurer le même mouvement, la même progression à l'Acadie littéraire incombe à la protagoniste. L'agoraphobie prend alors un sens collectif, puisque « le personnage autofictif établira subtilement un lien entre la phobie avec laquelle il doit composer et le malaise de la minorité à laquelle il appartient²⁰² », en l'occurrence le malaise institutionnel de la marge littéraire. Dans *Pas pire*, la protagoniste devient ainsi véritablement une écrivaine acadienne, terminant le mouvement entamé dans le roman précédent, de la « naissance de l'écrivaine » à la « naissance de l'écrivaine acadienne »²⁰³. S'installe donc, dans le roman, une solidarité entre l'écrivaine (qui avait pourtant eu tant de difficulté à accepter de vivre en communauté dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*) et son milieu. Comme « c'est un fait que les héros reçoivent presque autant d'aide que d'opposition pour accomplir leurs exploits » (PP 38), l'Acadie devient, face à l'adversité extérieure, une sorte d'adjuvant pour la protagoniste, notamment à travers sa confidente et voisine Marie, qui facilite son départ en lui rappelant sans détour ni gants blancs sa responsabilité sociale – « Y faut que tu y ailles. Tu peux pas nous faire ça. [...] Penses-y pas. Tu vas y aller. Y a sûrement une manière » (PP 66) – et Camil Gaudain, qui facilite son voyage en l'accompagnant à Paris.

²⁰² F. Giroux, « Agoraphobie et identité... », p. 250.

²⁰³ D. Dumontet, « France Daigle entre autofiction et fiction autobiographique », p. 86-100.

Les choses ne sont quand même pas si simples car, pour l'agoraphobe, « [m]ême les rues de [s]on quartier avaient quelque chose d'étranger et de menaçant, quelque chose d'irréel » (PP 85), à plus forte raison prendre l'avion pour une destination aussi lointaine que la France : « Le pire, c'était qu'on me faisait déjà traverser les océans, moi qui avait [sic] toute la misère du monde à sortir de la ville » (PP 105). Arrivée à un carrefour, un choix s'impose à elle, entre le petit quartier et les vastes océans, ruralité et urbanité, tradition et modernité, fermeture et ouverture, oubli de la périphérie et consécration centrale : « à la croisée des deux principales artères de Dieppe, l'avenue Acadie et la rue Champlain. [...] L'avenue Acadie menait à Memramcook, la rue Champlain à l'aéroport²⁰⁴ » (PP 18). Bien sûr, le choix n'en est pas vraiment un, l'écrivaine aspirant naturellement au plus de reconnaissance possible, voulant « aller de l'avant », refusant de « rester en arrière » (PP 54). N'empêche, elle se trouve dans la position délicate de devoir constamment négocier entre ce désir de reconnaissance et la peur de ne pas être à la hauteur de l'occasion. Justement, « [l]'anxiété apparaît lorsqu'il y a conflit entre désir et peur » (PP 61).

De la théorie à la pratique, *Pas pire* met aussi en scène l'éventail des stratégies, ou mécanismes d'adaptation, de la protagoniste pour contrer la contrainte, autant d'étapes (littéraires) de guérison de son agoraphobie²⁰⁵. La première, vite rejetée, est l'évitement : « lorsqu'on est agoraphobe on vire souvent de bord, presque chaque fois qu'on n'arrive pas à se défendre dans l'adversité. Cela s'appelle l'évitement » (PP 50). Ensuite vient la détermination à dépasser les contraintes : « Je sentais bien qu'il fallait que je me décolonise, que je m'affranchisse » (PP 85). La protagoniste autofictive connaît par la suite une rechute, dans un épisode où elle envisage de baisser les bras, de cesser de combattre les contraintes. Le passage mérite d'être cité longuement :

Et puis, à un moment donné, on finit par en avoir marre de la croissance personnelle. Il y a des limites à toujours essayer de s'améliorer ou de se dépasser. Cela fatigue et ne donne plus de résultat à la longue. Je me suis donc dit qu'il fallait tout simplement que je décroche et que j'accepte mes limites au lieu de m'en rendre malade. Accepter l'insurmontable. Accepter de ne pas pouvoir aller plus loin. M'en contenter. Être fière d'être rendue là où j'étais rendue et laisser les autres, nos fils et nos filles, prendre le relais et agrandir le territoire à leur manière (PP 103).

²⁰⁴ Le carrefour donne le choix entre l'aéroport, facilitant l'ouverture sur le monde contemporain, et Memramcook, petit village à proximité de Dieppe dont on dit qu'il est le « berceau de l'Acadie », donc symbole de la tradition et du folklore.

²⁰⁵ Mentionnons que la narratrice est membre des « Agoraphobes Anonymes » (PP 60).

Notons le glissement de l'individuel au collectif, c'est-à-dire l'acceptation de la protagoniste, non seulement des possibilités limitées de la marge littéraire, mais de s'inscrire dans la continuité de sa littérature collective. Le personnage en viendra enfin, en plein tournage de *Bouillon de culture*, à revendiquer l'agoraphobie comme mode d'existence à la littérature, c'est-à-dire à afficher sa marginalité et s'en révolter tout à la fois : « Je milite donc en faveur de la démocratisation de l'agoraphobie » (PP 148). Voilà précisément, du reste, ce que le roman met en scène : un nivellement des inégalités symboliques (« une littérature, un vote ! » pourrait être le slogan de la protagoniste), qui fait qu'une écrivaine, même acadienne, peut dialoguer d'égale à égale avec l'aristocratie littéraire. La périphérie pourrait ainsi se renverser en positivité : « Périféerie » (PS 685), peut-on voir le roman *Pour sûr* proposer comme néologisme.

Il est d'autant plus courageux de revendiquer l'agoraphobie, ou la périphérie, que le roman représente aussi la véritable étendue de la distance littéraire, véritable fossé, entre l'Acadie et la France. Le « bouillonnement » de la culture dans les milieux littéraires centraux ne met que plus cruellement en évidence l'inculture constitutive des milieux littéraires périphériques²⁰⁶, comme nouvelle forme de « pauvreté endémique²⁰⁷ » du milieu littéraire acadien. Cette inculture, autre forme d'inadaptation de l'Acadie au monde littéraire, prend plusieurs formes dans le roman. Par exemple, la coiffeuse de la protagoniste n'est pas au courant qu'il existe des écrivains acadiens : « T'écris des livres ? Vraiment ? Geeeee... je savais pas même qu'y avait du monde qui faisaient ça par icitte » (PP 159). Écrire des livres, être écrivain est une anomalie dans ce milieu, lui-même à l'écart des espaces littéraires d'importance. Le milieu fait aussi difficilement la distinction entre Culture et culture ; ainsi, la protagoniste doit expliquer à un personnage la différence entre l'émission française de Bernard Pivot, *Bouillon de culture*, et le fricot, ce « bouillon de mon peuple » (PP 50). L'ignorance acadienne des règles de l'institution littéraire peut se renverser en confiance aveugle, contrastant avec la lucidité, la conscience et l'anxiété du personnage-écrivain : « Ma chère, on va te faire faire ton chemin dans la vie, veux, veux pas ! »

²⁰⁶ L'illustration est d'autant plus efficace que *Pas pire* évite systématiquement le Québec, un illogisme qui s'explique peut-être par le fait que l'Acadie développe un rapport de compétition littéraire avec le Québec, avec comme enjeu la reconnaissance française. Voir R. Boudreau, « La littérature acadienne face au Québec et à la France... », p. 13-14. À cette interprétation s'ajoute ici la possibilité que l'institution littéraire québécoise serait en quelque sorte un espace intermédiaire entre l'Acadie et la France, autant au niveau du capital symbolique dont elle dispose que de l'inculture de la société, l'un et l'autre étant par ailleurs les versants d'un même phénomène.

²⁰⁷ F. Paré, « France Daigle : Intermittences du récit », p. 51.

(PP 131), lui lancera sa voisine en réponse à ses angoisses d'agoraphobe à la perspective de prendre l'avion. Pour sa part, Camil Gaudain, pourtant de loin le plus cultivé des personnages acadiens, ne comprend pas l'incongruité de la rumeur selon laquelle le prochain roman de l'écrivaine serait publié par une maison d'édition française :

- Non, ça me surprendrait pas mal que Gallimard s'intéresse à mes livres.
- Pourquoi ? Y sont bons, tes livres ! (PP 106)

L'écrivain acadien qui reçoit une reconnaissance extérieure a plus de facilité à être reconnu chez lui, sorte de solution (par la notoriété plutôt que par la connaissance des œuvres) à l'inculture du milieu. On sait que, dans les littératures périphériques (mais aussi dans la littérature contemporaine), « ce sont plutôt les figures médiatisées d'écrivains et d'écrivaines au travail de l'écriture qui s'imposent²⁰⁸ » que les œuvres littéraires elles-mêmes. Ainsi, la prestation fictive de la protagoniste France Daigle sur le plateau de *Bouillon de culture* ouvre les yeux à son compatriote : « Pis j'ai vraiment aimé t'entendre. C'est vraiment intéressant ce que t'as à dire. Je trouve que t'es brillante. Sérieusement. J'en reviens pas que tu viens de par chez nous » (PP 158).

Les deux principaux obstacles auxquels fait face la protagoniste dans la réception de son œuvre sont donc, d'une part, l'éloignement de l'Acadie des centres de l'institution littéraire francophone internationale et, d'autre part, l'inculture du lectorat acadien. Les deux contraintes sont par ailleurs symétriques :

- Y paraît que tu vas publier ton prochain livre chez Gallimard ?... *Hot stuff...*
Une hypothèse délirante s'il en est une, mais qui ne manqua pas de m'amuser. J'en savourai donc chaque syllabe avant de rectifier les faits.
- Belle rumeur. D'où c'est qu'a sort ?
- J'ai entendu ça à CJSE hier, à l'heure du souper.
C'était le comble ! Quelque féru de littérature avait pris le contrôle des ondes de la radio communautaire. C'était trop beau. Je ne voulais pas faire éclater la bulle trop vite (PP 105).

Les réactions de la narratrice montrent bien que l'accueil au centre d'un écrivain périphérique et la tenue d'une discussion culturelle en Acadie sont aussi improbables l'un que l'autre. Toutefois, les deux connaissent un traitement différent dans le roman ; là où la consécration du centre est fantasmée, voire carnavalisée par le renversement de la logique du système, l'inculture est présentée de façon relativement réaliste. En revanche, il semble plus facile d'agir sur celle-ci que sur le capital littéraire international de la littérature acadienne. Ainsi, pour revenir au passage

²⁰⁸ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 150.

évoqué plus haut, la radio communautaire CJSE (Radio Beauséjour), fondée en 1994 à Shédiac dans le sud-est du Nouveau-Brunswick, a une politique linguistique où les animateurs ont le rôle, non de corriger, mais de reprendre (ou « reformuler ») les interventions en onde des auditeurs, en utilisant un registre de langue plus soutenu ou normatif²⁰⁹ ; il n'est donc pas si exagéré d'imaginer le même genre d'intervention au niveau culturel, une « culturation » plutôt qu'une francisation. Et justement, les personnages monctoniens Terry et Carmen vont, d'un roman à l'autre, se franciser et se cultiver, notamment sur les arts et les artistes acadiens, au point que leur description de la ville de Moncton, dans *Un fin passage*, fait contraste avec la surprise de la coiffeuse de *Pas pire* de constater qu'il existe des artistes acadiens :

– Et c'est comment, Moncton ?

[...] Terry et Carmen cherchent quoi dire, sont gênés de ne pas trouver grand-chose. Puis Terry trouve quelque chose qu'il considère comme plus significatif.

– Y'a beaucoup d'artistes. Du monde qui fait des peintures, je veux dire (FP 101).

Dans *Pour sûr*, on laisse même entendre que la prolifération des artistes est à surveiller : « Si c'était tout le temps yinque des artistes qui venient là, ça marcherait pas. Y finiront par s'étouffer les uns les autres, pis par nous étouffer avec. Ça prend toutes sortes d'autre monde aussi pour que ça marche » (PS 331).

Il est cependant révélateur que, même dans l'univers de la fiction, la protagoniste autofictive de *Pas pire* ne puisse imaginer de modification réelle, et en sa faveur, des conditions de visibilité des auteurs et des littératures périphériques. La littérature n'a pas le pouvoir de changer les choses, ne pouvant que pointer les contraintes du doigt : « Ne voulant plus jouer au marginal, l'écrivain en arrive à désigner, dans l'espace de quelques lignes éphémères, la fragilité des conditions d'intelligibilité qui "dignifient" les littératures hégémoniques²¹⁰ ». Tout ce qu'un écrivain périphérique peut espérer, dans un contexte institutionnel où règne « l'arbitraire, l'invisible et l'injuste » (PP 107), est donc, en définitive, de se « débrouill[er] pas pire » (PP 163). Il ne peut agir sur « la distribution inégale des ressources littéraires entre les espaces littéraires nationaux²¹¹ ».

²⁰⁹ A. Boudreau et S. Guitard, « La radio communautaire, instrument de refrancisation », p. 123-133.

²¹⁰ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 56.

²¹¹ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 120.

2.3. Les contraintes corporelles : la maladie

Après cet examen des contraintes contextuelles – sociales dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, institutionnelles dans *Pas pire* –, il convient de faire un retour sur la maladie de l'écrivain comme l'une des formes que peut prendre le mythe du « poète maudit », dont Pascal Brissette a retracé l'évolution sur plusieurs siècles (en s'intéressant en particulier à la pauvreté, la persécution et la mélancolie) dans son étude *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Selon ce topos, l'indigence matérielle du créateur est valorisée, car convertie en capital symbolique par l'institution littéraire. La structure de celle-ci est justement telle qu'elle récompense, à long terme du moins, les écrivains cultivant toutes les formes de leur exclusion. La structure de l'institution littéraire moderne, telle que décrite par Pierre Bourdieu, confirme pour Brissette l'influence de cette valorisation du poète maudit. Le « champ de production restreinte » institue une logique économique inverse à celle de la société, attribuant le capital symbolique à la recherche esthétique, autonome et originale, qui ne s'affirme qu'au prix d'un lent apprivoisement du marché, plutôt qu'à la popularité immédiate et la réussite commerciale à court terme²¹².

Dans le contexte de l'institution littéraire, la maladie, loin d'être une contrainte, peut donc être une bonne nouvelle pour le créateur, puisque « l'idée de malheur ne va pas de soi dans un univers où la souffrance est le signe d'une élection, où l'occupation de la marge est la condition d'accès à la vérité et à la création, et où l'échec peut se convertir en réussite²¹³ ». Ce filon est certainement exploité dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, où « pour Bébé M. la maladie était une attirance positive, une porte vers la vie. Alors que pour le commun des mortels la maladie est une porte de sortie, chez Bébé M. elle deviendrait une porte d'entrée » (CNA 17). La maladie coeliaque du nourrisson prend une connotation d'autant plus positive qu'elle est la manifestation concrète de son appartenance à la confrérie de la littérature. Par ailleurs, dans *Pas pire*, le sida dont souffre un personnage secondaire, Camil Gaudain, pourrait être le prétexte d'une remise en perspective des troubles de santé de la narratrice. Tout au contraire, il va lui-même renchérir sur ce mythe de l'écrivain maudit, du « génie malheureux » : « C'est drôle comment c'est que j'ai toujours aimé les écrivains. Je dis pas ça parce que t'es là. Non, c'est vrai. Je

²¹² P. Bourdieu, *Les règles de l'art...*

²¹³ P. Brissette, *La malédiction littéraire*, p. 21.

trouve que c'est pas du monde comme les autres. Y ont toujours de quoi qui marche de travers, pis c'est souvent ça qui leur apporte du succès » (PP 142). Manifestement, Daigle s'inscrit dans la lignée de ce discours ancien sur l'écrivain, où malheur rime avec valeur.

La question du malheur se pose aussi, mais autrement, au niveau collectif. Contrairement au champ littéraire « national », la structure de l'institution littéraire internationale n'est pas du tout favorable à la reconnaissance, à court ou long terme, des œuvres issues des périphéries. L'institution centrale, en associant d'emblée ses périphéries « à l'anachronisme ou au "provincialisme" ²¹⁴ » indifféremment (la distance littéraire s'additionnant à la distance géographique), a du mal à reconnaître les propositions esthétiques, même novatrices, venant des marges. Ainsi, pour revenir au topos du poète maudit, « [l]e grand malheureux, le vrai malheureux, n'est-ce pas l'obscur qui ne dispose même pas des ressources nécessaires pour faire reluire son infortune ?²¹⁵ ». Cela explique pourquoi la maladie revêt en définitive (et malgré la volonté finale de s'en revendiquer) un aspect plus négatif dans *Pas pire* que dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée*.

Telles qu'exposées par Daigle dans ces deux autofictions, les contraintes contextuelles des petites littératures agissent sur tout le processus d'écriture : *avant*, dans le choix de la vocation littéraire de Bébé M., et *après*, dans la difficulté de réception, l'improbabilité de la reconnaissance et l'impossibilité de consécration de l'œuvre littéraire. Le diptyque constitué par *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et *Pas pire* procède à une représentation de l'Acadie sociale et de l'Acadie littéraire, prenant en compte les forces qui jouent pour et contre elles ; l'enjeu principal de ces romans demeure toutefois la légitimation de la trajectoire de l'écrivain dans cet univers. Comme la « première » naissance, ou la naissance au monde évoquée dans le premier roman, est rendue difficile par la maladie cœliaque, refus de la détermination sociale de la littérature acadienne, la « seconde » naissance, présentée dans le second roman, est rendue difficile par l'agoraphobie causée par les contraintes institutionnelles de la littérature acadienne. Les unes

²¹⁴ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 130.

²¹⁵ P. Brissette, *La malédiction littéraire*, p. 372.

comme les autres sont lentement apprivoisées, voire revendiquées, par le personnage-écrivain qui en fait sa « maison²¹⁶ », selon une trajectoire qui rappelle celle de l'auteure.

1953. *Chronique d'une naissance annoncée* et *Pas pire* ne sont pas les seuls romans acadiens à représenter les contraintes contextuelles d'une petite littérature. La métaphore de « l'exiguïté », modélisée par François Paré, est une clé interprétative utile pour reconnaître ces contraintes. Par exemple, dans *Bloupe* (1993) de Jean Babineau, le personnage-écrivain éponyme écrit dans une boîte postale, évoquant de façon particulièrement frappante les conditions matérielles précaires de l'exiguïté : « couché sur le dos avec les pieds vers le haut de la boîte, dans le fond de la boîte 50 cm x 50 cm (c'é pas facile de s'amancher comme ça dans un espace si petit et si cloisonné [...])²¹⁷ ». Dans les romans de Jacques Savoie des années 1980, où le « centre » montréalais occupe une place justement centrale, l'exiguïté est représentée comme un « caillou chauve²¹⁸ » au milieu de l'océan, duquel l'artiste jette de véritables bouteilles à la mer, autant d'œuvres littéraires dont la réception est incertaine²¹⁹. La construction d'un rapport professionnel à la littérature passe souvent, en Acadie, par la négociation d'un rapport à la société.

* * *

Les contraintes textuelles ont leur *variation*, dont la signification est tout aussi importante que la règle elle-même : « Le jeu de l'écriture contrainte est double : à la fois manipulation ludique des lettres et des formes et jeu mécanique, léger espacement de la contrainte qui produit de l'autre²²⁰ ». De la même façon, les contraintes contextuelles présentées ici comprennent aussi des espaces de liberté, des espaces d'action. En l'occurrence, il s'agit du réseau artistique acadien développé à Moncton dans les années 1990, véritable « [p]rincipe arythmique » (VV 12) dans la logique d'une institution littéraire exigüe. Le chapitre suivant est consacré à la représentation, dans les œuvres de Daigle, de cette « exception » monctonienne.

²¹⁶ Pour Benoit Doyon-Gosselin, la figure de la maison dans l'œuvre de Daigle est à la fois « métaphore de l'œuvre littéraire à construire » et « pied à terre pour l'écriture », c'est-à-dire un endroit hospitalier à l'émergence d'une œuvre littéraire. B. Doyon-Gosselin, « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », p. 74-76.

²¹⁷ J. Babineau, *Bloupe*, p. 130.

²¹⁸ J. Savoie, *Une histoire de cœur*, p. 207.

²¹⁹ P. Cormier, *Jacques Savoie, ou l'attrait du centre...*

²²⁰ C. Reggiani, *Rhétoriques de la contrainte*, p. 21.

CHAPITRE 3

Moncton, variation sur la contrainte

L'action des contraintes contextuelles (sociales ou institutionnelles) est présentée comme arbitraire et définitive dans l'œuvre de France Daigle ; malgré l'opération symbolique qui consiste à substituer aux contraintes *subies* (contextuelles) des contraintes *choisies* (textuelles), le pouvoir de l'écriture se limite à faire la représentation et la manipulation textuelles de la contrainte contextuelle. En effet, Daigle a beau mettre en scène sa consécration parisienne dans *Pas pire*, cela ne la garantit pas pour autant, loin de là. Avec lucidité, elle évoque aussi dans le roman sa nomination au prix France-Acadie pour une œuvre précédente, une reconnaissance certes plus à la mesure des possibilités réelles d'une écrivaine acadienne – et qu'elle a d'ailleurs véritablement obtenue pour *Pas pire*²²¹. Mais ce prix, mineur dans le paysage littéraire français²²², ne constitue pas une reconnaissance « centrale », et ne rend, dans le roman, que plus évidente l'improbabilité d'une consécration hexagonale conséquente pour une écrivaine acadienne. Or, il y a une exception notable à cette règle institutionnelle : la remise du prix Goncourt à Antonine Maillet en 1979. L'improbable n'est donc pas impossible, même pour l'écrivain issu d'une aussi petite littérature que l'acadienne²²³.

²²¹ Il s'agit toujours de la lucidité institutionnelle des auteurs périphériques, que l'on a déjà relevée dans le chapitre précédent, à la suite de Pascale Casanova et au sujet de *Pas pire*. Cependant, on peut aussi reconnaître ici la stratégie de Daigle, surtout évidente dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* cette fois, de jouer de l'autodérision en juxtaposant et mesurant la distance entre un élément inconséquent (en l'occurrence, l'obtention du prix France-Acadie) et un élément conséquent (la reconnaissance de Bernard Pivot). Pour Raoul Boudreau, « [l]e roman [de Daigle] ne s'oppose pas de front aux stigmates de la minorisation et il a même parfois tendance à en rajouter par autodérision ». R. Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle... », p. 44.

²²² Créé en 1979 par l'association française « Les Amitiés Acadiennes », en partenariat avec la Société nationale de l'Acadie, le prix France-Acadie n'est même pas le plus prestigieux des prix réservés à la littérature acadienne, n'étant pas accordé par un jury de pairs. Par ailleurs, il a la réputation de récompenser la conventionalité au moins aussi souvent que la qualité littéraire. Commentant le fait que le prix France-Acadie n'ait été remis à Daigle qu'à sa huitième œuvre, Raoul Boudreau juge même que « le jury du prix France-Acadie, qui défend, quand il le peut, ce qu'il y a de plus conservateur en littérature, n'a pas trahi ses idéaux et a attendu 1998 pour lui accorder son prix, après l'avoir remis souvent dans l'intervalle à des écrivains beaucoup plus conformistes ». R. Boudreau, *ibid.*, p. 35.

²²³ Notons cependant, à la suite de Raoul Boudreau, que Maillet a reçu « le Goncourt pour un roman qui puise dans la langue et la tradition populaires, qui met en scène des personnages paysans tirés d'un empereur plus ou moins lointain et dont la caractéristique dominante est la truculence rabelaisienne », ce qui est somme toute conforme à la logique du système littéraire international, qui veut que même les institutions centrales les plus prestigieuses

Autre atypie institutionnelle, la ville de Moncton, le « nulle part de l'Acadie, l'antimythe²²⁴ », est devenue, au fil des ans, et sous la plume des écrivains acadiens, un *quelque part mythique*. En 1969, dans un numéro de la revue québécoise *Liberté* sur l'Acadie, son directeur, Jean-Guy Pilon (un de ces écrivains/intellectuels québécois à visiter l'Acadie dans les années 1960²²⁵), écrivait ces quelques phrases maintes fois citées sur la ville de Moncton :

Moncton est une ville laide qui doit bien être l'œuvre de quelqu'un. Car il m'apparaît impossible que les gens, laissés à eux-mêmes, soient parvenus à réaliser un tel ensemble. Aucun plan de construction, aucun sens de l'urbanisme, aucun goût dans la façon de peindre ces maisons de bois, toutes assez basses, qui auraient pu avoir une certaine allure²²⁶.

Retenons le choix du mot *œuvre*, pertinent puisque c'est en littérature que Moncton se fera un nom. Cet *urbanisme littéraire* se réalisera en particulier dans la poésie (et par la poésie) de Guy Arsenault dans les années 1970 jusqu'à l'« école Aberdeen²²⁷ » à la fin des années 1990, en passant par Gérald Leblanc. Ce dernier, le plus ardent poète et défenseur de la ville, écrira même que « Moncton est un mot avant d'être un lieu ou vice-versa²²⁸ », et encore : « j'habite un texte bilingue. C'est une ville²²⁹ ».

Sous la plume de ces auteurs, et de façon performative, Moncton devient réellement une exception, une variation face aux petites villes nord-américaines examinées par Pierre Nepveu comme étant « ouvertes à tous les vents, leur caractère improvisé et composite ne traduit[sant] aucunement une originalité bariolée et créative, mais plutôt une précarité générale de la culture et de l'habitation de l'espace dans le Nouveau Monde ». En définitive, elles seraient « des objets

récompensent les œuvres périphériques à la facture traditionnelle plutôt que les propositions modernes. R. Boudreau, « Une réécriture ambiguë en littérature acadienne... », p. 93.

²²⁴ P. Nepveu, *Intérieurs du Nouveau monde*, p. 281.

²²⁵ Rappelons que, pour plusieurs d'entre eux, l'Acadie évoquait, avec encore plus d'acuité que le Québec, le destin inévitable (la disparition) des francophones au Canada. Jacques Ferron le reconnaissait déjà dans un texte de 1967 : « la partie me semble à peu près gagnée au Québec : j'ai transposé mes soucis passés sur l'Acadie ». J. Ferron, *Le contentieux de l'Acadie*, p. 106.

²²⁶ J.-G. Pilon, « Journal de bord », p. 155.

²²⁷ Nous regroupons sous l'expression « école Aberdeen » la communauté des jeunes poètes acadiens (de 20 ou 30 ans) publiés par les Éditions Perce-Neige de Moncton (situées dans le Centre culturel Aberdeen, une ancienne école, d'où le nom du groupe) alors que Gérald Leblanc en était le directeur littéraire, c'est-à-dire durant les années 1990 et au début des années 2000. Voir P. Cormier, « Les jeunes poètes à l'école Aberdeen... », p. 183-184.

²²⁸ G. Leblanc, *L'extrême frontière*, p. 161.

²²⁹ G. Leblanc, *Géographie de la nuit rouge*, p. 42. Le projet poétique de Gérald Leblanc est certes de donner une existence littéraire performative à la ville de Moncton, mais aussi à l'Acadie entière, comme on peut le lire dans un autre poème : « j'écris au feutre / sur une carte de l'Amérique / des mots comme chez nous / ici espace demeure / j'écris le nom de mon pays / absent de cette carte / j'écris un poème / je questionne l'absence ». G. Leblanc, *Complaintes du continent*, p. 13.

littéraires hautement improbables²³⁰ ». Les poètes acadiens, des années 1970 aux années 1990, font intervenir, comme le remarque Raoul Boudreau, à la fois une représentation mentale de la ville et l'écriture de cette représentation : « Le poème réalise cette boucle énonciative par le fait que le récit qui crée Moncton se constitue en célébrant la création de Moncton comme lieu d'un récit²³¹ ». La ville de Moncton s'instituera alors en « capitale littéraire/culturelle », ainsi que le note Ariane Brun del Re dans son étude des espaces urbains franco-canadiens : « En investissant la ville, les auteurs participent à l'autonomisation de leur littérature, processus par lequel un espace littéraire, en accumulant ses ressources propres, se soustrait progressivement de sa dépendance envers les ensembles littéraires dominants²³² ».

Daigle se fait le relais romanesque de ce projet performatif jusqu'alors essentiellement poétique²³³. La représentation de la ville dans son œuvre tourne surtout autour de l'appropriation et de l'aménagement, dans *Petites difficultés d'existence*, d'un immeuble abandonné en coopérative d'habitation. Le personnage Zed, meilleur ami de Terry, est l'instigateur du projet, qui prendra cependant très tôt l'allure d'une création collective, mettant à contribution tous les personnages, des protagonistes jusqu'aux figurants, de l'univers monctonien de Daigle. Or, à ce projet, on cherche un titre, comme pour une œuvre littéraire : « Ne restait plus qu'à trouver un nom officiel pour le projet » (PDE 85). L'assemblée proposera tour à tour « *Loft in Space* » (PDE 49), « *Loftstore* », « *La Warehouse*, prononcé ouaraousse », « *Loftige* » (PDE 85), « *Loftâge* », « *Liftige* », « *Liftâge* » et « *Liftose* » (PDE 86), avant de laisser entendre que l'entreprise restera sans doute sans nom officiel : « Ça marche-ti vraiment les *brainstormings* ? » (PDE 86).

²³⁰ P. Nepveu, *Intérieurs du Nouveau monde*, p. 266. Il est cependant révélateur que cette analyse se base davantage sur une lecture de l'œuvre de Chiasson que de celle de Leblanc : « Il se pourrait que la détresse de Chiasson, son indéracinable sentiment de fin du monde, soit plus fidèle à Moncton, et même plus poétique, que l'illumination énergétique d'une ville branchée sur les "mille et une nuits d'Amérique" [de Leblanc] » (p. 285-286).

²³¹ R. Boudreau, « La création de Moncton comme "capitale culturelle"... », p. 43.

²³² A. Brun del Re, *Portraits de villes littéraires : Moncton et Ottawa*, p. 2-3.

²³³ Ariane Brun del Re montre notamment que « la ville romanesque de Daigle se fonde à la ville poétique de Leblanc ». A. Brun del Re, *ibid.*, p. 38. Ce mémoire s'intéresse par ailleurs à la représentation de Moncton dans le seul roman de Gérard Leblanc, *Moncton mantra* (1997). Les romanciers acadiens Jean Babineau (*Bloupe*, 1993 ; *Gîte*, 1998 ; *Vortex*, 2003) et Ulysse Landry (*Sacrée montagne de fou*, 1996 ; *La danse sauvage*, 2000) mettent aussi la ville en scène.

3.1. Delta et mascaret, figures de la variation

Dans sa représentation littéraire de la ville de Moncton, Daigle prend manifestement appui sur le dynamisme de Moncton dans les années 1990, qui n'est par ailleurs pas que littéraire ; du côté économique notamment, on parle de la ville comme d'une « micrométropole émergente²³⁴ ». Cette vitalité économique est aussi atypique que la littéraire, « [l]a croissance spectaculaire du Grand Moncton [étant] d'autant plus remarquable qu'elle a commencé à la suite d'importantes fermetures d'entreprises au milieu des années 1970 et au cours des années 1980²³⁵ ». À tous points de vue, Moncton fait donc figure d'exception, à l'instar de ces deltas de *Pas pire* dont on précise que l'existence « n'est pas chose donnée à n'importe quel fleuve » (PP 11). Ainsi, « les deltas ont des conditions d'existence particulières » (PP 12) et, une fois nés, une vie indépendante, défiant l'ordre naturel et prévisible des choses, avec espièglerie :

Certains débordements ouvrent en riant de nouveaux lits chaque printemps, mettant ici et là des processus en jeu, bafouant les modes d'échange traditionnels entre cours d'eau douce et d'eau salée, se moquant éperdument de l'interpénétration inextricable de la terre et des eaux, et allant même jusqu'à s'amuser à répandre sur le monde une nouvelle couche d'ambiguïté (PP 10).

La ville de Moncton est tellement anormale que même sa rivière, la Petitcodiac, dont le *mascaret* inverse le cours à chaque marée montante, est littéralement à contre-courant (CNA 153). Daigle va jusqu'à définir la rivière comme « l'envers d'un delta » (PP 88), c'est-à-dire une variation de la variation !

Ces deux figures, le *delta* et le *mascaret*, servent de « métaphores structurelles » de la variation²³⁶ chez Daigle, comme il y a dans son œuvre des métaphores structurelles de la contrainte (l'astrologie, les jours de la semaine, le Yi King). Dans *La vraie vie*, par exemple, le dernier passage de chaque section est intitulé « Effraction » et déroge effectivement à la règle, tout en faisant de l'écart une nouvelle règle, identifiant ainsi une localité alternative dans le roman, à

²³⁴ G. Allain et G. Chiasson, « La communauté acadienne et la gouvernance... », p. 17.

²³⁵ G. Allain et G. Chiasson, *ibid.*, p. 21.

²³⁶ On pourrait ajouter une autre figure hydraulique évoquée par Daigle : l'*aboteau*, sorte de digue à clapets que les colons acadiens construisaient sur les marais qu'ils cultivaient, pour contrôler le flux et le reflux d'eau à chaque marée. Dans *Pas pire*, l'*aboteau* figure dans les plans d'aménagement touristique de la rivière Petitcodiac, mais son traitement est ironique : « On construirait même un gigantesque aboteau dans lequel pénétrerait le bateau de tourisme pour s'assurer de bien faire comprendre aux visiteurs et aux Acadiens eux-mêmes l'ingéniosité de ces écluses de digue aménagées jadis pour protéger les terres contre les fortes crues de la rivière » (PP 78).

« contre-courant » de sa structure dominante. La variation, même lorsqu'il s'agit de créer une liberté par rapport à la contrainte, fait ainsi partie intégrante de la contrainte. Les romans de Daigle multiplient ce genre d'écarts face à l'ordre habituel des choses, suggérant que d'autres logiques sont parfois à l'œuvre. Ainsi, on a vu que le roman *Un fin passage* se déroule hors de la continuité de l'ordre temporel, les jours de la semaine qui structurent le roman étant placés en désordre ; de plus, toute son intrigue se déroule en avion, en transit ou en voyage, c'est-à-dire dans des espaces temporaires. Les personnages ne sont jamais là où ils devraient être, comme le « suicidé inexact » (FP 22) est pris dans les limbes de « l'aile des suicidés exacts » (FP 31).

C'est cependant dans *Petites difficultés d'existence* que la logique de la variation prend le dessus sur la logique de la contrainte ; de façon appropriée, il s'agit aussi du roman de Daigle à mettre le plus radicalement en scène la ville de Moncton. D'abord, si Terry se sert du Yi King pour déterminer, diriger et interpréter l'intrigue du roman, il peut à l'occasion choisir de laisser aller les choses plus librement, la variation étant ici refus de se plier aux prescriptions « horoscopiques » de la science divinatoire : « Terry trouvait que la soirée prenait une allure de coq-à-l'âne, mais il ne ressentait pas le besoin de donner une direction à tout cela. Pour une rare fois, le Yi King ne l'avait pas vraiment inspiré » (PDE 113). Ici, Terry ne fait que se conformer à la prescription de l'hexagramme initial du roman – l'hexagramme 21, « Gruger et mordre au travers » –, qui prescrit de « [t]enter de voir les choses autrement, re-imaginer » (PDE 17, Daigle souligne). L'hexagramme correspondant renchérit en prédisant à Terry « un progrès, à condition de rompre avec des concepts figés » (PDE 17), lui enjoignant en quelque sorte d'envisager le Yi King comme l'astrologie dans *Pas pire*, avec détachement : « L'important n'est pas de prendre l'astrologie au sérieux. La prendre avec un grain de sel peut déjà suffire » (PP 16). L'écart principal de la contrainte textuelle dans le roman se situe toutefois dans le fait que Terry se rend compte, en fin de parcours, avoir mal tiré le Yi King tout au long du roman, s'étant trompé sur le nombre de billes à utiliser : « Terry s'aperçut qu'il y en avait dix-sept au lieu de seize. Il les recompta, fouilla ses livres pour vérifier. Non, il n'y avait pas d'erreur, depuis le début il avait travaillé avec une bille en trop » (PDE 184). Cet épisode remet en question toute la structure du roman, ainsi que le déroulement de son intrigue : « Toute la base de l'affaire était *off* du commencement ! » (PDE 186).

La déstabilisation de la contrainte textuelle s'accompagne d'une suspension de la réalité, à partir surtout de la tempête de neige qui surgit en milieu de roman. Ce caprice météorologique, ou « contretemps » (PDE 108) à la fois imprévu et interminable – « Y l'avont pas vu venir pis y le voyont pas s'en aller non plus » (PDE 112) –, advient par ailleurs peu de temps avant Noël. Tout Moncton prend alors une allure presque surnaturelle, s'inscrivant dans l'univers magique associé à la célébration : « Quoi c'qu'y va on, veux-tu ben me dire ? On dirait que tout le monde est chaviré ce Nouël-icitte ! » (PDE 86). C'est d'ailleurs ce soir de tempête que Terry décide de ne pas tirer le Yi King. L'arrêt du quotidien permet au couple de connaître une expérience esthétique, grâce à la lecture, et relecture circulaire, d'un poème de Gérard Leblanc rejoignant par ailleurs le thème de la suspension hivernale :

Quelque chose resta suspendu qui était plus que du silence.

– Lis ouère *back* ça.

– *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.*

– Mmm... C'est beau (PDE 107, Daigle souligne)²³⁷.

C'est dans cet état généralisé de suspension que le projet de Zed, de transformer un immeuble désaffecté en lofts, tombe définitivement en place : « C'était incroyable, tout marchait comme sur des roulettes : la municipalité avait tout de suite saisi l'intérêt du projet, l'architecte était à l'œuvre et les ouvriers préparaient la mise en chantier pour le lendemain du jour de l'An » (PDE 85). L'univers « de papier » qu'est le Moncton de Daigle prend ainsi forme dans cette suspension – du temps, de l'espace, de la réalité.

Les écarts de la contrainte existent pour montrer qu'on peut agir dessus, c'est-à-dire qu'on peut l'assouplir malgré son apparente inflexibilité et alors même qu'elle continue d'exercer son influence. La réalité s'avère alors être du « domaine du perfectible » (PP 125) et les libertés littéraires prises à l'égard de la contrainte sont moins des fantaisies que des propositions textuelles. L'espace de la variation, « hors contraintes », est un espace de tous les possibles. C'est pourquoi la représentation de Moncton dans l'œuvre de Daigle sera constituée d'une part de réalisme et d'une part de projection. En fait, pour Marie-Linda Lord, tout « [l]e récit urbain dans

²³⁷ Il s'agit d'un extrait du recueil de poésie *Je n'en connais pas la fin* (1999) de Leblanc.

la littérature acadienne est un récit monctonien qui est fondé à la fois sur l'observation et l'imaginaire²³⁸ ».

3.2. De la représentation à la projection

C'est bel et bien un « Moncton imaginaire » qui est mis en scène dans les œuvres de Daigle, mais pas tant que ça ; en raison du dynamisme improbable de la ville dans les années 1990, la ligne est fine entre le *réalisme*, l'*hyberbole* et la *projection* (voire l'*utopie*). Benoit Doyon-Gosselin et Jean Morency font justement état de trois différents niveaux de l'écriture de Daigle : « il y a les références réelles de la ville de Moncton ; ensuite, il existe la ville imaginaire qui inclut le vieil entrepôt devenu une résidence pour les artistes ; enfin, au-delà de la ville imaginaire se trouve un véritable projet de société²³⁹ ». La représentation réaliste de la ville se base sur le Moncton des années 1990, espace de variation de la contrainte contextuelle ; pour sa part, le Moncton que projette Daigle s'appuie sur l'espace de liberté, de suspension de la contrainte, circonscrit dans la fiction par la variation de la contrainte textuelle. De la construction de structures formelles sur la page du livre, on passe à la construction de structures physiques – un immeuble à logements – dans la diégèse.

La représentation de Moncton chez Daigle prend d'abord le relais d'initiatives qui ont réellement été prises dans la région et que le lecteur initié saura reconnaître. Dans *Pas pire*, la restauration fictive de la rivière Petitcodiac par la compagnie pétrolière Irving rappelle la restauration de la dune de Bouctouche, véritablement entreprise par la compagnie dans les années 1990 : « L'énorme succès populaire de la dune de Bouctouche encouragea les Irving à continuer de réaménager et de recréer le monde autour d'eux. [...] Un défi de taille ne tarda pas à se présenter : redonner sa valeur à la tristement célèbre rivière Petitcodiac » (PP 77). Le choix de Daigle de « régler » cette cause environnementale dans la fiction n'est pas neutre. D'une part, la rivière Petitcodiac est un des symboles principaux de la ville de Moncton ; d'autre part, sa restauration est un enjeu de longue date que la communauté artistique acadienne de Moncton a

²³⁸ M.-L. Lord, « Identité et urbanité dans la littérature acadienne », p. 67.

²³⁹ B. Doyon-Gosselin et J. Morency, « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde... », p. 82.

souvent appuyé²⁴⁰. Cependant, si sa restauration est actuellement en cours (quoiqu'elle ne l'était pas à l'époque de la publication du roman), il n'a jamais été question d'y aménager une entreprise de bateaux touristiques. Cela est pure invention du roman *Pas pire* : « Il s'agissait en gros d'élargir le lit de la Petitcodiac et d'installer des correcteurs de dérivation ultrasensibles afin de garantir le cours des bateaux de tourisme qui feraient la navette entre Beaumont et le centre-ville de Moncton » (PP 77).

De *Pas pire* à *Petites difficultés d'existence*, la différence fondamentale est que l'initiative de l'aménagement de l'espace public est transférée de la compagnie Irving à la communauté des artistes. Le capitalisme de la famille Irving – « [b]aronne du pétrole et du papier, et de presque toutes leurs industries intermédiaires » (PP 74) – s'oppose, dans les romans de Daigle, à l'esprit communautariste acadien. De fait, la restauration imaginaire du vieil immeuble en instance de démolition de la rue Church, mise en scène dans *Petites difficultés d'existence*, est un exemple de communauté planifiée et gérée par une coopérative. Dans *Pour sûr*, les lofts sont terminés, comportant leur librairie, leur bar, leur galerie d'art, leurs boutiques et même leur potager communautaire. Cette « utopie communautaire » fictive prend curieusement appui sur d'autres projets fictifs mis en scène par Daigle. D'une part, dans *Pas pire*, on mentionne l'imaginaire « Coopérative du Coude », c'est-à-dire « un des quartiers résidentiels les plus agréables de la ville. Des Acadiennes y avaient aménagé une fort jolie coopérative d'habitation, la Coopérative du Coude » (PP 109). D'autre part, les lofts sont également une sorte d'actualisation du projet des écrivains acadiens dans *La beauté de l'affaire*, où « [i]l s'agissait, en gros, de transformer un de ces terrains vagues du centre-ville en un espace vert, agréable et séduisant pour petits et grands » (BA 17). Cependant, l'initiative prend aussi manifestement appui sur la réfection réelle, par la communauté artistique acadienne de Moncton dans les années 1980, d'un immeuble semblable du centre-ville de Moncton, qui deviendra le Centre culturel Aberdeen, géré par une coopérative et qui est devenu le centre institutionnel névralgique de la modernité artistique acadienne²⁴¹. À

²⁴⁰ En 2007, le président de l'organisme environnemental Sentinelles Petitcodiac Riverkeepers reconnaissait publiquement l'engagement soutenu des artistes : « La contribution de la communauté artistique à la cause de la rivière Petitcodiac, c'est plus de 100 artistes œuvrant dans les arts visuels, le cinéma, la danse, la littérature, la musique et le théâtre. Leur appui a été tel que Sentinelles Petitcodiac a décerné le Prix de la rivière Petitcodiac à la communauté artistique en janvier 2005 ». Voir M. Desjardins, « Les artistes et la rivière Petitcodiac », p. 11.

²⁴¹ Le Centre culturel Aberdeen abrite notamment l'Association acadienne des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick, les Éditions Perce-Neige, le théâtre l'Escaouette (jusqu'en 2004), la maison de production

partir de cette action réelle, les romans de Daigle « façonnent la ville de manière singulière, en rénover un vieux bâtiment qui devient la métaphore d'un Moncton moderne et ouvert sur le monde. De ville-tableau, Moncton se transforme en ville-sculpture, grâce à l'action immédiate et concrète des personnages sur leur milieu²⁴² ». Par ailleurs, le bâtiment désaffecté dont il est question a réellement existé lui aussi, mais sans connaître le même sort heureux, de sorte que

le Moncton de Daigle est une utopie linguistique et culturelle dont la portée est projective davantage que mimétique. De cette projection parfois à l'encontre du réel, les lofts dont Zed dirige la rénovation témoignent encore une fois : tandis que le projet de Zed se réalise dans l'harmonie, le bâtiment monctonien dont Daigle s'est inspirée, lui, a été démolit²⁴³.

Preuve que le projet se situe, malgré tout, dans le registre de la fiction, ou dans l'ordre de la variation, *Petites difficultés d'existence* exagère la facilité de la restauration de l'immeuble, qui ne rencontre aucun obstacle majeur, ni du côté du financement, ni du côté des démarches administratives, ni même du côté de la rénovation du lieu. L'homme d'affaires acadien Lionel Arsenault sert de bailleur de fonds au projet et de facilitateur auprès de la municipalité, s'engageant dans le projet de façon complètement désintéressée, simplement parce que « ça serait bien que d'autre monde profite de tout' c't'argent-là » (PDE 23), un rapport désinvolte à la rentabilité pécuniaire qui lui vient de sa fréquentation de la communauté artistique :

– Depuis que tu vas prendre ton café chez Joe Moka, me semble que t'es plus... t'es moins...

Lionel Arsenault éclata de rire.

– Tu veux dire que les artistes commençont à déteindre sus moi ? (PDE 23)

Dans ce projet social qui se met en branle, la communauté artistique joue donc un rôle central, étant porteuse du dynamisme acadien.

Les lofts eux-mêmes ont une origine dans la bohème artistique remontant au Paris du XIX^e siècle, comme l'explique Zed à Lionel Arsenault : « Au commencement, c'est les artistes qui avont eu l'idée de vivre dans ces places-là. C'était des bâtisses abandonnées, ça fait qu'y'aviont ça pour presque rien. Souvent c'était même contre la loi. Y *squattiont*, pour dire le vrai » (PDE 33).

cinématographique Phare Est, de multiples ateliers d'artistes visuels, des galeries d'art, une école de danse, etc. On considère le centre comme « une mecque de l'art contemporain en Acadie [...], tous les membres du Centre culturel privilégi[ant] la modernité dans l'art, tant au niveau de la forme que du contenu ». R. Lozon, M. McLaughlin et M. Heller, « Les centres culturels en Ontario et en Acadie », p. 216.

²⁴² B. Doyon-Gosselin et J. Morency. « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde... », p. 77. Les notions de « ville-tableau » et de « ville-sculpture » sont du géocritique Bertrand Westphal.

²⁴³ C. Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée... », p. 156.

Le mode de vie marginal de la bohème artistique correspond bien à plusieurs des personnages de Daigle, pour la plupart des cas à part de leur propre famille. Ainsi, le beau-père de Zed, avec qui celui-ci a une relation tendue, sera d'abord très réticent envers le projet de son fils adoptif : « Zed pense comme un artiste. C'est pas de sa faute » (PDE 24) ; « C'est des rêveurs » (PDE 40) et « La ville voudra jamais » (PDE 37), dira-t-il, avant de se laisser emporter par la magie de la fête de Noël, la suspension des contraintes avec l'arrivée du blizzard et peut-être aussi l'hexagramme 16, « L'enthousiasme » (PDE 158). Cependant, si le mode de vie associé aux artistes a une large place dans l'œuvre de Daigle, il faut convenir que ses personnages ne sont pas des artistes, c'est-à-dire ne sont plus seulement des artistes, comme ils l'étaient tous dans *La beauté de l'affaire*, autre conséquence de la sortie du régime réflexif. En fait, le seul personnage acadien de Daigle à faire carrière artistique est Pomme, qui découvre sa vocation après avoir reçu un livre sur l'avant-garde artistique lors de la fête de Noël aux lofts. Il s'associe à Étienne Zablonki, le peintre de réputation internationale qui vient de s'établir à Moncton (d'abord en « squattant » dans les lofts non rénovés !), pour ouvrir dans les lofts une galerie d'art visant à pousser l'avant-garde artistique plus loin que jamais.

L'« exception » monctonienne n'est donc pas que littéraire ou artistique. Ainsi, Greg Allain attribue à la communauté acadienne des affaires une bonne part du dynamisme de Moncton : « Il semble exister une coalition d'élites, principalement économiques, qui œuvre de façon assidue à la croissance économique et au développement du Grand Moncton²⁴⁴ ». Le sociologue souligne par ailleurs le rôle des artistes acadiens dans cette vitalité monctonienne généralisée, étant porteurs des « dynamiques identitaires et socioculturelles²⁴⁵ » de la ville. La force de Moncton est d'allier les communautés d'affaires et artistique acadiennes²⁴⁶, d'où l'image bigarrée qu'on se fait de son centre-ville : « This intoxicating mix of poets and politicians, beatniks and businessmen²⁴⁷ ». Chez Daigle, il est évident que le projet de *Petites difficultés d'existence*, bien que la communauté artistique y ait une place de choix, n'est pas uniquement artistique. Ainsi

²⁴⁴ G. Allain, « “Resurgo !” La renaissance et la métropolisation de Moncton... », p. 111-112.

²⁴⁵ G. Allain, *ibid.*, p. 112.

²⁴⁶ Si on se représente de façon persistante la communauté acadienne comme étant homogène et harmonieuse, on trouve aussi en littérature des exemples de dissensions internes, voire d'une forme de lutte de classes, depuis *Les crasseux* (1968) d'Antonine Maillet jusqu'à *Le filet* (2009) de Marcel-Romain Thériault, en passant par *Raconte-moi Massabielle* (1979) de Jacques Savoie.

²⁴⁷ G. Goguen, « A Robinson Lane Moment ».

Lionel Arsenault fait-il le pont entre le monde des affaires et la communauté artistique, alors que Terry et Carmen – dont le père « a été nommé entrepreneur de l'année sept fois dans le comté de Kent » (PP 117) – deviendront eux-mêmes des entrepreneurs, co-proprétaires de leur commerce respectif, la Librairie Didot et le Babar. Terry, dont on pourrait croire qu'il est devenu propriétaire d'une librairie uniquement pour satisfaire sa boulimie livresque, développe même un certain sens des affaires : « Parce que derrière l'idéal d'une librairie (nourrir l'esprit) se dressait la réalité d'un commerce (nourrir le ventre), et bien qu'il aimât presque tout au sujet des livres, Terry se souciait aussi de son chiffre d'affaires » (PS 508-509). On le voit même, en cours de roman, flirter avec la spéculation financière (dans le thème 85, « La Bourse »).

Par la création des lofts comme nouvel espace acadien, la projection de Daigle se distingue de celle de Leblanc. Ce dernier ose, en poésie, mettre Moncton en lien avec toutes les capitales culturelles du monde, comme le soulignent Raoul Boudreau et Mylène White : « La comparaison, qui n'est jamais péjorative pour la petite ville de province, peut paraître audacieuse, mais telle est bien la conviction qui se dégage de l'œuvre de Leblanc : Moncton est pour le poète acadien l'équivalent de New York, Vancouver, Toronto ou Montréal²⁴⁸ ». Pour Ariane Brun del Re, la principale différence entre les réalisations littéraires des deux auteurs de Moncton est que, chez Daigle,

il ne suffit plus comme chez Leblanc de s'accommoder de la majorité anglophone ni de la friction qu'engendre son contact avec la minorité francophone. Il faut en outre s'assurer que le rôle central revienne aux Acadiens : Moncton doit devenir une capitale dans laquelle la langue française et ses variétés dominant²⁴⁹.

Affirmer le rapport d'équivalence entre Moncton et l'ailleurs est certes important, mais il reste à aménager la ville pour en faire un lieu plus évidemment francophone, car elle affiche un visage résolument anglophone. La communauté acadienne de Moncton n'est pas une communauté officielle²⁵⁰, puisqu'elle constitue en quelque sorte une « minorité invisible ». Dans ce qui s'avère être la toute première description de la ville dans l'œuvre de Daigle, le personnage d'Élizabeth, une oncologue montréalaise ayant élu domicile à Moncton, affirme

²⁴⁸ R. Boudreau et M. White, « Gérald Leblanc : écrivain cartographe », p. 48.

²⁴⁹ A. Brun del Re, *Portraits de villes littéraires : Moncton et Ottawa*, p. 51.

²⁵⁰ Daigle écrira pourtant les « Franco-Monctoniens » (CNA 92), mais une seule fois, l'exception confirmant encore la règle.

se sent[ir] bien dans les rues de Moncton, particulièrement celles qu'elle parcourt à pied en se rendant à l'hôpital. Elle aime les grands arbres qui forment comme une voûte au-dessus de son quartier. Souvent, pourtant, elle marche en pensant aux caves des maisons, aux tuyaux d'égouts et aux autres aménagements qui font obstacle à leurs racines déployées. Élisabeth pense souvent à l'existence de ces obstructions, et au fait que les racines finissent par les contourner comme naturellement, sans que cela se voie, pour qu'aux yeux de tous, l'arbre continue d'être arbre (VV 26).

La communauté acadienne de Moncton est comme ce réseau de racines agissant incognito sur l'aspect de la ville, mais dont on ne soupçonne pas nécessairement l'existence. D'où l'importance, quand même, des structures, pour assurer une visibilité à la communauté acadienne de Moncton. Pour Daigle, les français, les francophones, doivent avoir pignon sur rue à Moncton ; ce sera le rôle des lofts, élargissant, dans la fiction, à l'ensemble de la communauté acadienne de Moncton le rôle rassembleur que le centre culturel Aberdeen a réellement eu pour sa communauté artistique.

Cette communalité limitée gravitant autour des lofts est un exemple de ce que l'architecte Bruce Kuwabara appelle « *ourtopia* » (« *our-topia* »), que nous traduisons par *notropie* (notre-utopie). Elle sert, en l'occurrence, à résorber l'*atopie* (« ce qui n'a pas de place désignée²⁵¹ ») constitutive des petites cultures. La marginalité artistique s'associe à la marginalité de la communauté acadienne (dans l'espace majoritairement anglophone de la ville), les lofts structurant une « vie à la fois communale et marginale » (PS 341). La *notropie* relève d'un effort d'urbanisme atteint par la consultation communautaire et la coopération entre acteurs sociaux :

Ourtopia is situated between an unattainable utopia and a dystopian future. Ourtopia is attainable through the transformation of the ideal into the real with a plurality of thought and action. It implies a vision of the city as open and in constant transformation for the better²⁵².

Cet espace intermédiaire, entre le paradis impossible et l'enfer à éviter, est particulièrement pertinent à la minorité acadienne, pour laquelle l'utopie serait un espace entièrement à soi et la dystopie, l'amenuisement de la communauté jusqu'à son extinction. Dans le Moncton de Daigle, lui-même reflétant l'esprit du Moncton réel des années 1990, les conditions de possibilité de la *notropie* sont toutes réunies, à savoir :

[the] acceptance of complexity and heterogeneity ; an open-ended urban grid ; the confidence to engage local and global talent ; a vital public discourse on issues of urbanism and architecture ; a thriving design community ; the simultaneous revitalization and

²⁵¹ F. Paré, *Les littératures de l'exigüité*, p. 22.

²⁵² B. Kuwabara, "Ourtopia: Ideal Cities and the Role of Design...", p. 7.

funding of cultural institutions and the city fabric ; an appreciation for heritage fabric and an annual cycle of festivals.²⁵³

De plus, l'espace de la *notropie* signale la réappropriation acadienne de l'espace public, évacuant à peu près complètement la majorité anglophone, dans un renversement carnavalesque – nouvelle variation de la contrainte – du rapport démographique entre anglophones et francophones : « c'est probablement yinque des Français qui allont rester là. Avec un couple d'Anglais mêlés parmi. Comme à Aberdeen » (PDE 50). On remet même en question la minorisation de la communauté :

– Quesse tu veux dire ? Moi, je fiile pas que je fais partie d'une minorité. Comme, je sais qu'on est minoritaire, ben, pour dire le vrai, je pense jamais à ça.

La réponse de Gerry (fille) confirmait la pensée du géographe de passage.

– Mais c'est merveilleux ! Cela prouve que vous êtes une minorité active, une minorité qui a une influence sur la majorité ! (PS 119).

3.3. Triangle architectural et triangle deltaïque

Dans *Petites difficultés d'existence* s'installe une tension entre la contrainte et la variation, qui recouvre celles entre la structure et le réseau, comme modes d'organisation sociale, et entre le triangle architectural, *solide*, et le triangle deltaïque, *fluide* ou *liquide*²⁵⁴. On peut noter l'évolution, dans les romans de Daigle, d'une solidité architecturale à la fluidité deltaïque, autant dans la construction de ses structures textuelles que dans la construction des structures physiques qui font partie de son plan d'urbanisme littéraire. Ainsi, dans *La beauté de l'affaire*, qui se construit sur l'organisation triangulaire des fragments d'écriture, l'urbanisme est une initiative de l'État pour mettre à l'œuvre les artistes oisifs et parasites. « Pour l'État, l'entreprise se voulait honnête » (BA 33), mais elle échoue lamentablement, après avoir encouru obstacle par-dessus obstacle. À l'inverse, dans *Petites difficultés d'existence*, qui se permet des libertés par rapport à la contrainte textuelle, la restauration des lofts, à l'initiative du réseau monctonien, est exagérément facile. La spontanéité du réseau, plutôt que la planification bureaucratique, est la clé du succès, selon l'hexagramme 16, « L'enthousiasme » : « Prenez plaisir à penser à votre affaire et à mettre en place les éléments qui favoriseront l'harmonie. Mettez sur la sagesse et préparez-vous afin de pouvoir

²⁵³ B. Kuwabara, *ibid.*, p. 7.

²⁵⁴ Les termes *solide/fluide/liquide* sont de Zygmunt Bauman. Z. Bauman, *Liquid Modernity*.

un jour réagir avec spontanéité, car ce sera formidable ! » (PDE 158, Daigle souligne). Ludmilla Zablonksi, à peine arrivée à Moncton, convient déjà que l'apparente désorganisation du réseau (relevant de l'imprévisibilité de la variation) pourrait s'avérer plus efficace que la planification (relevant du système de la contrainte) : « Tu y crois, toi, au changement spontané ? [...] C'est vrai que beaucoup de stratégies sont encombrantes, au fond » (PDE 122).

Une part du réalisme de la représentation de Moncton dans *Petites difficultés d'existence* vient du fait que les lieux qui y figurent sont, plus souvent qu'autrement, des espaces réels de socialisation. D'une part, on évoque certains bars de la ville : le Docs (PDE 27), le Dooly's (PDE 36) et l'Osmose (PDE 40). D'autre part, et plus significativement, on évoque certains cafés de la ville : le Joe Moka (PDE 23) et le Grabbajabba (PDE 126)²⁵⁵. Pour Marcel Olscamp, ce « réseau de sociabilité²⁵⁶ » relève de la *convivialité* qu'il observe dans les œuvres littéraires des minorités franco-canadiennes et des régions québécoises. D'abord, les écrivains ont tendance à « évoquer des lieux de sociabilité très précis : des noms de cafés, de restaurants ou de tavernes reviennent constamment dans cette poésie²⁵⁷ ». Gérald Leblanc et, à sa suite, l'école Aberdeen, écrivent donc, dans leur poésie, les divers espaces monctoniens ; Daigle enchaîne avec sa représentation romanesque d'un réseau très similaire. L'espace du « café » apparaît alors surtout comme générique²⁵⁸. Ainsi, Terry, même en voyage à Paris dans *Un fin passage*, « constate que ce qu'il aimerait par-dessus tout serait de traîner ici et là dans les cafés, un peu comme il avait l'habitude de le faire à Moncton » (FP 52). Le café est aussi un espace de créativité participative, en l'occurrence où se réfléchit, collectivement, le projet immobilier. Ainsi, « Zed avait l'habitude de se rendre au café tous les jours » (PDE 13) ; c'est en s'y rendant qu'il remarque le bâtiment désaffecté et c'est en y arrivant qu'il annonce son intention de le restaurer. Dans *Pour sûr*, les lofts

²⁵⁵ On mentionne aussi les cafés Tim Hortons, mais cette référence ironise plutôt sur l'importance de cette chaîne à Moncton, leur fermeture étant une mesure de la gravité des conditions météorologiques, tout en confirmant la suspension de la réalité du roman :

« – Comment c'que c'est à Moncton ?

– Pas trop beau. Même les Tim Hortons sont fermés.

– Tu *jokes* ! » (PDE 103)

²⁵⁶ M. Olscamp, « Les poètes de la convivialité », p. 497.

²⁵⁷ M. Olscamp, *ibid.*, p. 499.

²⁵⁸ Contrairement à ce qui se passe chez Daigle, le réseau monctonien de Leblanc, mais surtout de l'école Aberdeen, est davantage pour les initiés. Les renvois internes (et externes, à la communauté imaginaire des références artistiques partagées) sont une façon d'isoler le milieu artistique de Moncton et d'en cerner la zone d'influence, c'est-à-dire d'affirmer son autonomie, tout en se contentant de ses limites. Voir P. Cormier, « Les jeunes poètes acadiens à l'école Aberdeen... », p. 198-199.

sont devenus le point nodal du réseau monctonien et c'est le Babar qui fait office de quartier général, remplaçant les espaces de socialisation réels de Moncton, tels qu'évoqués dans *Petites difficultés d'existence*, de sorte qu'« une soirée de bon voisinage bien arrosée se déroulait au Babar le premier mardi du mois, soirée qui attirait également les amis de l'extérieur reliés d'une façon ou d'une autre à la dynamique des lofts » (PS 168).

La convivialité constitutive du réseau monctonien entraîne deux conséquences sur les rapports sociaux. La première porte sur l'importance du consensus ; contre toute vraisemblance, le réseau social présenté dans *Petites difficultés d'existence* et *Pour sûr* est à peu près libre de conflit. Il y a bien sûr quelques accrochages entre Terry et Carmen (qui tournent surtout autour de l'usage du chiac par Terry), qui ne sont jamais majeurs, se résolvant souvent quand un des deux se range à l'opinion de l'autre, après mûre réflexion. Même l'épisode de parricide dans *Pour sûr* se renverse très rapidement en une célébration de l'adoption du fils du meurtrier par Zed. Toute la communauté sera du reste fort généreuse envers le criminel : « je vas te dire de quoi, son père était pas un cadeau. Pas que Shawn était un saint, bût son père pouvait être vraiment mēan » (PS 232) ; « Pour dire le vrai, je me sens quasiment coupable d'avoir arrêté de tchūmēr avec Shawn » (PS 245) ; « Cte gars-là, pour qu'y tue son père, moi, je pourrais penser que son imagination l'a lâché » (PS 549). Malgré cette dédramatisation presque systématique du geste, l'auteure autofictive s'inquiète de la perception du meurtrier de son traitement dans le roman : « Trouves-tu que t'as été traité justement dans toute c't'affaire-icitte ? Comme, trouves-tu qu'y avont été fāir avec toi ? » (PS 478). Même le conflit, pourtant fondamental, avec la majorité anglophone est à peu près complètement absent des romans de Daigle.

En somme, rien ou presque ne vient perturber la quiétude des lofts, au point que l'auteure autofictive jugera nécessaire de lancer quelques « rumeurs », regroupées dans le thème 108 de *Pour sûr*. Elles tournent, pour la plupart, autour d'un éventuel échec de la communauté, comme si la « notropie » était trop belle pour être vraie : on postule donc la fermeture prochaine de certains commerces des lofts (même la librairie Didot et le Babar), les difficultés financières de Lionel Arsenault, etc. Ailleurs dans le roman, on évoque aussi des difficultés du couple « parfait » Terry/Carmen. Ces dernières rumeurs s'avèrent être malicieusement répandues par le personnage « France Daigle », tel que le révèle Josse, qui lui reproche cette volonté, pourtant normale pour une écrivaine, d'ajouter du piquant dans son roman : « Je sais que c'est toi qui pars toutes ces

rûmors-là. Quoisse t’asseyes de prôvér ãnyways ? [...] On dirait que tu charches du trouble... que tu veux qu’y y eux arrive dequoi de mal ! » (PS 652). Il plane certes l’ombre d’une menace sur la famille de Terry et de Carmen, mais elle est encore différée, cette fois dans le temps, étant contenue dans le thème 133, « L’avenir ». Dans *Pour sûr*, plus encore que dans les autres romans de Daigle, la friction nécessaire à toute œuvre littéraire est déplacée de l’intrigue à la structure formelle de l’œuvre, ainsi que son souci d’érudition – c’est-à-dire au *livre-contenant* et au *contenu de tous les livres*, dont il a déjà été question.

La seconde conséquence sociale de la convivialité du réseau porte davantage sur son nivellement de toute hiérarchie, sa démocratisation et son égalitarisme. D’abord, les lofts sont organisés en coopérative. Même les commerces y sont tous des co-propriétés : Terry et Ludmilla pour la librairie Didot, Carmen et Josse pour le Babar, Pomme et Zablonki pour la galerie d’art. Chaque projet communautaire a par ailleurs son *leader* naturel, plutôt que sa figure autoritaire ; ainsi, dans *Petites difficultés d’existence*, Zed est responsable de la restauration des lofts, Pomme en charge de la fête de Noël. Dans *Pour sûr*, Zablonki est organisateur du potager, « s’éta[n]t porté volontaire lors d’une réunion mensuelle des résidents et commerçants des lofts » (PS 168). Le souci d’égalité est poussé jusque dans l’institution artistique. Ainsi, Terry et Carmen font, sur trois pages d’*Un fin passage*, une liste de noms d’artistes visuels acadiens réels, avec peu d’appréciation de leur importance relative dans l’institution. On mentionne donc, en ordre d’apparition (un ordre comme un autre, dans la perspective de nivellement du réseau) : Yvon Gallant, Paul Bourque, Roméo Savoie, Hermé²⁵⁹, Raymond Martin – « Pis ça c’est juste les plus connus. Y’en a beaucoup d’autres » (FP 102) –, Raymond Martin, Nancy Morin, Guy Duguay, Denise Daigle, Francis Coutellier, Luc Charette, Dyane Léger, Lionel Cormier, Alexandria Eaton, Jacques Arsenault, Gilles LeBlanc et Georges Blanchette (FP 102-104). Plus tard, Pomme rassurera Étienne Zablonki sur le fait que son statut dans le groupe n’a pas changé même si tout le monde a appris qu’il est un artiste de renommée internationale : « T’as pas besoin de *worryer* pour l’anonymat par icitte. Tu vas l’aouère *anyways* » (PDE 163).

Ce mode d’organisation sociale évoque le *réseau* dans les sociétés contemporaines, dans le passage de la *modernité* à la *postmodernité* dont la structure plus souple (plus « liquide », dirait Zygmunt Bauman) favorise justement l’établissement de « looser forms of organization which

²⁵⁹ Le diminutif donné à Herménégilde Chiasson.

could be put together, dismantled and reassembled at short notice or without notice²⁶⁰ ». Le réseau demeure une sorte de structure, mais très relâchée, beaucoup plus près du delta que de la figure géométrique « solide » de *La beauté de l'affaire*, par exemple. Ainsi, l'explication des mouvements d'un delta décrit bien le mode d'existence du réseau : « D'autres changent doucement de lit, se subdivisent ou se recréent en sous-deltas [...]. D'autres encore changent de route selon les circonstances, passent par-dessus, prennent des raccourcis, se défont de membres excessifs » (PP 10). Le réseau se constitue en opposition aux structures *solides* du passé, en particulier celles de l'État (avec son équivalence langue, nation, territoire). Or, dans ce cas, l'Acadie est depuis longtemps naturellement contemporaine, existant hors des structures. D'abord, elle couvre plusieurs territoires, proposant une sorte d'alternative à la géographie officielle : « La population acadienne habite des aires géographiques fragmentées qui relèvent de trois juridictions provinciales différentes, plus ou moins isolées les unes des autres et connaissant d'importantes disparités sur les plans social, économique et institutionnel²⁶¹ ». Ensuite, l'Acadie appuie son action politique sur le mouvement associatif et la gouvernance plutôt que sur les structures gouvernementales, dont elle est exclue en tant que collectivité, bien que ses citoyens individuels ne le soient pas²⁶².

La constitution en réseau plutôt que dans une structure plus durable est aussi une conséquence du fait d'être une minorité à Moncton. La communauté acadienne de Moncton serait en lien avec l'hexagramme 56 du Yi King, « Le voyageur », le seul à revenir deux fois dans le roman. Si la diégèse l'associe assez évidemment aux Zablonki, qui se promènent de ville en ville, de Baltimore à New York à Freeport (Maine), avant de se relocaliser à Moncton, il peut servir à décrire les Acadiens de Moncton, le voyage pouvant aussi se faire « à l'extérieur des normes sociales habituelles » (PDE 75, Daigle souligne). Le « nomadisme » spécifique à la communauté minoritaire, se situant non pas à travers les espaces mais dans l'espace partagé – inégalement – avec la majorité, « prend fin lorsqu'on trouve un bon endroit où vivre » (PDE 25, Daigle souligne), en l'occurrence les lofts de *Petites difficultés d'existence* et de *Pour sûr*. De la même façon, par son

²⁶⁰ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, p. 154.

²⁶¹ A. Boudreau et M.-È. Perrot, « “Le chiac, c'est du français”... », p. 53.

²⁶² Certaines nuances s'imposent, notamment l'importance historique de l'Église catholique (institution solidement structurée s'il en est une) dans l'évolution de la société acadienne, ainsi que le fait que nombre d'associations et d'organismes soient provinciaux. Il y a donc une « Acadie du Nouveau-Brunswick », une « Acadie de la Nouvelle-Écosse » et une « Acadie de l'Île-du-Prince-Édouard ».

communautarisme, dont les romans de Daigle font la représentation, l'Acadie évite le risque principal du réseau contemporain de Bauman, soit la précarité causée par la dissolution des liens *solides* entre l'individu et la société, le relâchement du tissu social entraînant la réduction des possibilités d'affirmation et d'action collectives. Dans la ville réelle comme dans la ville fictive de Moncton, on n'assiste pas à « *the end of the era of mutual engagement*²⁶³ » ; tout au contraire, le réseau entraîne un accroissement de solidarité. Ainsi, suite au congédiement de Josse dans *Petites difficultés d'existence*, le reste des employés du Dooly's « enfilèrent leur manteau et sortirent dans la rue. Carmen était très fière de cette solidarité » (PDE 50).

Il y a quand même, chez Daigle, ce qu'on pourrait appeler un *excès de communauté*, menant à la représentation de clichés de la convivialité acadienne : Étienne Zablonki, par exemple, admire l'« authentique simplicité » (PS 373) de Terry et Carmen. Ici, la confirmation des stéréotypes sur la communauté est aussi renforcement de son existence, atténuant la menace, non pas de la désintégration de la collectivité en individus, que craint Bauman, mais de la disparition de la minorité. Ce qui expliquerait pourquoi, dans la *notropie*, le conflit avec la majorité anglophone est aussi évacué, l'altérité ne s'inscrivant qu'en filigrane. Par exemple, dans un passage de *Petites difficultés d'existence*, Zed et Lionel Arsenault discutent entre eux en attendant l'agent immobilier, qui clôt la scène par son arrivée : « *Sorry I'm late* » (PDE 34). Dans *Pour sûr*, les rapports avec l'autre anglophone sont tout aussi civils, voire cordiaux, mais presque exclusivement le fruit du hasard ; ainsi en est-il du remorqueur qui recommande le tournage du film pour les enfants de Terry et Carmen, de l'homme qui vend sa voiture au couple, de la caissière qui complimente le petit Étienne, etc.

En somme, on reconnaît dans l'éloge de l'organisation sociale acadienne la *liminarité* positive que Michel Biron reconnaît aussi dans le Québec d'une certaine époque :

La société québécoise s'apparente à ce que l'anthropologue anglais Victor W. Turner appelle une « *communitas* », par opposition à une société fondée sur une structure hiérarchique permanente. [...] Elle regroupe des personnes situées en marge des institutions, soit parce qu'elles en sont exclues, soit parce qu'elles n'y ont pas encore accédé²⁶⁴.

Pour Biron, il y aurait donc, en littérature québécoise, une opposition entre *intention*, « liée au métier, à la maîtrise d'une technique, à la valorisation de la forme, à la victoire d'un rationalisme

²⁶³ Z. Bauman, *Liquid Modernity*, p. 11. Bauman souligne.

²⁶⁴ M. Biron, *L'absence du maître*, p. 11-12.

asséchant, bref à une structure » et *spontanéité*, « liée, non pas à l'écriture automatique du surréalisme, mais à l'instinct créateur, à l'improvisation, à la valorisation de l'image, à une conception non linéaire du temps, bref à la *communitas*²⁶⁵ ». Chez Daigle, la spontanéité du réseau est certes célébrée, porteuse du dynamisme acadien de Moncton. Cependant, les initiatives d'aménagement urbain (réelles et imaginées), relèvent aussi de la structure, puisqu'il s'agit de créer un espace, physique et durable, où les Acadiens de Moncton pourront non seulement être chez soi, mais être visibles. Le monde monctonien de Daigle est certes « un monde qui ne s'élabore pas *contre* la structure, mais *dans l'absence* de structure²⁶⁶ », mais c'est en outre un monde qui rêve de structure, mais souple et malléable comme le réseau, sans le poids d'une tradition. Idéalement donc, le triangle architectural se superposerait au triangle deltaïque, le réseau renforçant la structure comme la variation renforce la contrainte.

* * *

Le parcours de la réflexivité des premiers textes de Daigle à la référentialité de ses écrits ultérieurs, principalement associée à cette représentation de Moncton, se fait parallèlement au passage d'une langue abstraite – caractérisée par une « phrase très dépouillée, jusqu'à l'ellipse centrée autour d'un infinitif²⁶⁷ » – à un usage poussé du vernaculaire de la région de Moncton et du sud-est du Nouveau-Brunswick. L'« éloge de Moncton », c'est-à-dire de l'originalité que représentent, d'une part, l'espace littéraire de Moncton (variation sur les contraintes institutionnelles) et, d'autre part, la communauté acadienne de Moncton (variation sur les contraintes sociales), s'accompagne d'un éloge de la variation linguistique, un « éloge du chiac²⁶⁸ » que Daigle cherchera pareillement à relativiser, par le réinvestissement de la structure. Le chapitre suivant va rendre compte des divers aspects de la *variation linguistique*.

²⁶⁵ M. Biron, *ibid.*, p. 24.

²⁶⁶ M. Biron, *ibid.*, p. 13.

²⁶⁷ A. Boudreau et R. Boudreau, « La littérature comme moyen de reconquête de la parole ».

²⁶⁸ *Éloge du chiac* est le titre d'un documentaire de Michel Brault de 1971 (revisité en 2009 dans le documentaire *Éloge du chiac : Part 2* de Marie Cadieux), à la suite duquel « le débat sur le chiac a réellement été amorcé ». A. Boudreau et M.-È. Perrot, « “Le chiac, c'est du français”... », p. 64. C'est aussi le titre d'un recueil de poésie de Gérald Leblanc de 1995.

CHAPITRE 4

Nouvelle orthographe chiac²⁶⁹

– C'est pas croyable le trouble que vingt-six lettres pis une couple d'accents pouvont faire (PS 206).

La littérature acadienne correspond bien à la définition linguistique que donnent Gilles Deleuze et Félix Guattari des *littératures mineures* : « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation²⁷⁰ ». L'écrivain d'une littérature mineure entretiendrait donc, avant tout, un sentiment d'illégitimité dans la langue²⁷¹, menant à un effort de *reterritorialisation* de celle-ci dans l'œuvre, un processus dont les aspects matériels se rapprochent de la notion de contrainte élaborée ici. La perspective de Deleuze et Guattari est alors pertinente et envisagée comme un apport théorique original à l'étude des petites littératures (ou, plus exactement – mais aussi plus exclusivement –, à l'étude des littératures des minorités linguistiques), nonobstant certaines impropriétés de leurs travaux, à commencer par le fait que les entrées du journal de l'écrivain Kafka, sur lesquelles ils basent leurs réflexions, ne font pas mention de cette « déterritorialisation » de la langue²⁷². Cependant, à la suite de Pascale Casanova, nous pouvons

²⁶⁹ Nous privilégions la forme invariable du terme « chiac », tout en essayant d'éviter de le mettre en position de devoir être accordé. Cela semble être conforme à l'usage de Daigle qui est, par ailleurs, comme on le verra, l'une de ceux à avoir codifié le vernaculaire à l'écrit.

²⁷⁰ G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 29.

²⁷¹ Dans le cadre de la modernité artistique, ce sentiment d'illégitimité par rapport à la langue est renversé en positivité, Deleuze et Guattari stipulant « que “mineur” ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie) ». L'idéal serait dès lors de « trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi ». G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 33. En littérature acadienne, Raoul Boudreau indique que « France Daigle institue [...] une forme d'écriture comme résistance au langage qui rejoint la modernité en misant sur la méfiance traditionnelle de l'Acadien face au langage ». R. Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle... », p. 35.

²⁷² Pour une discussion des commentaires originaux de Kafka et une critique de leur appropriation par Deleuze et Guattari, voir, entre autres, P. Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures » ; L. Edmunds, « Kafka on Minor Literature » ; L. Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure... » ; et A. Pronovost, « Et si nous pouvions dire autre chose de Deleuze et Guattari ?... ».

dire qu'une communauté interprétative fructueuse s'est constituée autour du concept de littérature mineure²⁷³.

L'Acadie n'en est pas absente, le chercheur Raoul Boudreau rendant compte, dans ses travaux sur le rapport à la langue en littérature acadienne²⁷⁴, des multiples déterritorialisations de la langue acadienne, notamment l'insécurité linguistique²⁷⁵, le contexte diglossique de contact de langue et ce qu'avant lui Alain Masson avait nommé le « grouillement linguistique²⁷⁶ » de l'Acadie²⁷⁷. Pour témoigner du phénomène de déterritorialisation linguistique en littérature acadienne, Boudreau rejoint la perspective de divers autres francophonistes, comme Jean-Marie Klinkenberg, pour qui l'insécurité linguistique est la « condition de production des littératures francophones²⁷⁸ », et Lise Gauvin, qui décrit la « surconscience linguistique²⁷⁹ » comme le moteur de création des écrivains francophones. Justement, il ne s'agit pas pour l'écrivain de se contenter d'exprimer son rapport d'inadéquation à la langue (ou les langues, ou les registres de langue), il faut en faire la reterritorialisation, comme François Paré parle ailleurs du « travail de la réappropriation²⁸⁰ » que doivent constamment faire les petites littératures. De cela, l'écrivaine acadienne France Daigle est un excellent cas de figure, toujours selon Raoul Boudreau :

les romans de France Daigle sont exemplaires parce qu'ils rendent avec une force inouïe la déterritorialisation de la langue, le sentiment d'illégitimité, l'isolement et l'étrangeté, mais ils montrent aussi à l'œuvre des processus de reterritorialisation mus par un profond désir de légitimité et de reconnaissance, un désir de communication avec l'Autre²⁸¹.

²⁷³ P. Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », p. 247.

²⁷⁴ En particulier les articles écrits dans le cadre d'une subvention de recherche du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada : « Le rapport à la langue dans le roman acadien de 1958 à 1998 » (2000-2003).

²⁷⁵ Causée par la perception d'un écart entre sa variété de français et la variété considérée légitime ou prestigieuse, l'insécurité linguistique est un phénomène attesté depuis longtemps en Acadie. Dès 1928, Pascal Poirier (1852-1933), le principal écrivain acadien avant Antonine Maillet, évoquait les conséquences de l'insécurité linguistique des Acadiens dans une formule dont l'éloquence n'a rien à envier aux descriptions plus officielles qui ont suivi : « Certaines expressions dont on se sert, en Acadie, font sourire les Canadiens [les Québécois] et les "Français de France". Nos gens n'aiment pas qu'on se moque d'eux. Plutôt que de s'exposer à la risée des étrangers, ils se tairont, ou parleront anglais ; ou bien, s'ils parlent français, leur français, ce sera avec gêne, presque en rougissant ». P. Poirier, *Le parler franco-acadien et ses origines*, p. 7.

²⁷⁶ Dans un texte de 1974, Masson stipule qu'il est trop simple de résumer la situation linguistique acadienne au bilinguisme, et parle donc plutôt d'un « grouillement linguistique », d'un « manque d'homogénéité », d'une « multiplicité des systèmes », d'une « tolérance » linguistique, d'un « plurilinguisme » et d'une « absence de consensus linguistique ». A. Masson, *Lectures acadiennes...*, p. 59-61.

²⁷⁷ R. Boudreau, « Stratégies de reterritorialisation de la langue... », p. 82.

²⁷⁸ J.-M. Klinkenberg, « Insécurité linguistique et production littéraire... », p. 74.

²⁷⁹ L. Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure... », p. 20.

²⁸⁰ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 21.

²⁸¹ R. Boudreau, « La littérature acadienne entre les langues », p. 106.

Là où Deleuze et Guattari reconnaissent deux possibilités *stylistiques* de reterritorialisation – « procéder par exubérance et surdétermination [...ou] à force de sécheresse et de sobriété, de pauvreté voulue²⁸² » –, envisager le phénomène selon l'angle de la contrainte permet de tenir compte de l'aspect visuel de la reterritorialisation linguistique, réalisée autant dans les *structures de l'œuvre* que dans les *structures de la langue*. Dans le chapitre précédent, nous avons examiné la création d'une structure immobilière (les « lofts ») propre à la communauté acadienne de Moncton ; les contraintes textuelles procèdent de la même façon pour cerner un territoire, *sur la page et dans le Livre*, aux diverses formes d'énonciation mineure.

Les romans de Daigle vont ensuite procéder à l'inscription en écriture, en littérature du vernaculaire acadien de la région de Moncton : le *chiac*. Pour Deleuze et Guattari, l'écriture des variétés orales en constitue une première déterritorialisation, mais nous renversons la perspective en postulant plutôt que poser le chiac à l'écrit entraîne la reterritorialisation, la légitimation de la parole acadienne. Or, les « contraintes » linguistiques en Acadie sont en général imposées, c'est-à-dire qu'elles viennent du fait qu'il existe une norme linguistique, une « variété de la langue [qui serait] le modèle à rejoindre²⁸³ », avec ses règles et ses conventions. Nous considérons que Daigle procède en fait au détournement de ces *contraintes de la norme linguistique*, en créant des *contraintes de la variation linguistique* : alors que les règles linguistiques imposent normalement l'écriture du français normatif, la variation linguistique constituant alors un espace dans la langue qui serait tout à la fois illégitime et libre (Annette Boudreau parle même d'une « contre-norme, le *chiac* [comme] lieu de toutes les infractions²⁸⁴ »), l'auteure va procéder à l'établissement des règles – descriptives, mais aussi prescriptives – de l'écriture du chiac. La présence du vernaculaire dans ses œuvres ne s'explique donc pas que par souci de réalisme ou d'authenticité identitaire ; la construction d'un code écrit au vernaculaire oral devient graduellement un travail proprement littéraire sur les formes de la langue de façon générale, alors même que le chiac devient une forme textuelle à part égale (incluant par ailleurs dans le roman le « code » de sa propre lecture) : « Chiac, langue première, langue littéraire²⁸⁵ », titre justement un compte rendu du roman *Pour sûr*. En fait, on peut dire que l'écriture en chiac, qui s'impose d'abord à Daigle par souci

²⁸² G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 35.

²⁸³ M.-L. Moreau, « Les types de normes », p. 219.

²⁸⁴ A. Boudreau, « La nomination du français en Acadie... », p. 92.

²⁸⁵ J. Lefort-Favreau, « Chiac, langue première, langue littéraire », p. 30.

d'authenticité, est en quelque sorte devenu une obligation identitaire – une contrainte ! – dans ses œuvres tardives ; le traitement formel du vernaculaire dans *Pour sûr* devient alors stratégie pour reprendre le contrôle sur les aspects identitaires de son écriture.

4.1. Formes d'énonciation mineure

Dans l'œuvre de Daigle, c'est toute l'énonciation acadienne qui est *contrainte*, c'est-à-dire réduite et entravée, relevant de « la litote, [de] l'*understatement* et [d']autres formes d'atténuation du discours²⁸⁶ » qui rendent ce dernier imperceptible, irrecevable car *inaudible* (pour ce qui est de l'énonciation orale²⁸⁷) ou *invisible*²⁸⁸ (pour ce qui est de l'énonciation littéraire). Il est révélateur, en ce sens, que Daigle donne le titre *Sans jamais parler du vent* à son premier roman, le vent étant justement la production invisible d'un courant d'air. Pour ne pas « parler dans le vent », il s'agira de « parler du vent » et « à partir du vent », un projet de réinvestissement des formes considérées illégitimes d'énonciation qui s'amorce dans l'œuvre. L'emploi de formes d'expression interstitielles, qui sont l'apanage des marges, des minorités et des petites cultures, est chez Daigle une opération formelle/visuelle, puisque l'on effectue un déplacement physique de la marge au centre du discours, un passage graphique de la *minuscule* à la *majuscule* :

l'homme qui n'avait pas l'air de lire continue de penser au fait que les noms des grands vents planétaires s'écrivent sans majuscule. Pourquoi pas l'Alizé ? le Foehn ? le Sirocco ? [...] Pourquoi pas un Mistral et un Chinook, puisqu'il existe bien un courant des Aiguilles et un courant Sud-équatorial ? La preuve qu'on en veut au vent : le courant des moussons – le seul courant aquatique qui s'écrit sans majuscule – n'est-il pas nommé d'après un mouvement d'air ? (FP 14-15).

La majuscule attire l'attention sur une nouvelle phrase, sur un nom propre ou sur un mot à mettre en relief, pour en signaler l'importance. En d'autres circonstances et en d'autres termes,

²⁸⁶ R. Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », p. 126.

²⁸⁷ Précisons que la « différence » linguistique s'entend bel et bien à l'oreille, par les accents, l'usage de régionalismes, l'hypercorrection, etc. C'est le *discours* véhiculé par ces expressions mineures qui n'est pas perçu, car ce ne sont justement pas des formes d'énonciation véhiculaires, les différences linguistiques agissant alors comme « bruit », autant d'obstacles à la communication.

²⁸⁸ Comme François Paré dirait *illisible*, puisque « le savoir-écrire est devenu une condition de la légitimité des textes et de leurs auteurs. Ce qui est *lisible* (en anglais, "legible") est *légitime* ». F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 143-144.

François Paré insiste sur la nécessité d'effectuer « la transformation presque chimique du minoritaire au prioritaire²⁸⁹ ».

Chez Daigle, la reterritorialisation de la langue se fait avant tout en tenant compte de la matérialité de l'écriture, c'est-à-dire en lui donnant un cadre physique dans lequel apparaître. Sa « mise en forme » de l'énonciation mineure la plus évidente est la place accordée graphiquement au silence dans l'ensemble de ses romans. La fonction la plus immédiate de la contrainte formelle est aussi de représenter la difficulté de la prise de parole, montrant ce qui ne peut être dit sous peine de contradiction. Par exemple, à chaque fragment de *La beauté de l'affaire*, l'éclosion du discours, sa difficile émergence du « blanc » de la page, est mise et remise en scène. La « page blanche » est visuellement problématisée, en plus d'être thématifiée. Par ailleurs, nous avons déjà vu que les fragments de la double page de ce roman forment un triangle ; or, l'existence de ce triangle discursif en fait apparaître un autre, un triangle inversé et co-occurent, qui relève de la part cachée du langage : le silence. En effet, le roman fait systématiquement figurer un espace blanc en haut à gauche de chaque double page, là où débiterait normalement la lecture. Ce blanc textuel renvoie au silence, un lien explicitement convoqué dans le roman : « Les mots comme support de la réalité et, de toute façon, le silence qui fait déjà partie du langage » (BA 43). Commentant les trois premiers romans de l'auteure, Raoul Boudreau et Anne-Marie Robichaud notent, en plus du traitement de l'espace blanc, le « caractère laconique de l'énoncé²⁹⁰ », qui permet d'éviter le discours inutile, d'explorer la dimension du silence et de dénoncer l'impuissance de la parole, de l'écriture. Cet effort est conscient chez Daigle, et accompagné d'une part d'essentialisation de l'identité acadienne : « 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, qui côtoie par ailleurs une langue fort imagée²⁹¹ ».

Dans la suite de son œuvre, l'auteure rappellera constamment cette place, perçue ou réelle²⁹², du silence dans l'énonciation acadienne, en continuant de lui attribuer, cette fois

²⁸⁹ F. Paré, *ibid.*, p. 10.

²⁹⁰ R. Boudreau et A.-M. Robichaud, « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », p. 145.

²⁹¹ F. Daigle, « En me rapprochant sans cesse du texte », p. 42.

²⁹² Raoul Boudreau situe Daigle dans une tradition, remontant à Pascal Poirier, de représentation littéraire d'un « Acadien taciturne, complexé même par rapport au langage ou du moins pratiquant une forme d'auto-censure ». R. Boudreau, « Le silence et la parole chez France Daigle », p. 79.

typographiquement plutôt que graphiquement, une existence matérielle. C'est ainsi que s'explique l'usage des points de suspension pour marquer le silence dans les dialogues, dès

Pas pire :

- [Carmen :] – Qui c'est, ton oncle ?
[Terry :] – Alphonse Thibodeau.
[Carmen :] – Le ministre ?
[Terry :] – Un-hun.
[Carmen :] – ...
[Terry :] – ...
[Carmen :] – Y est ministre de quoi encore ?
[Terry :] – De la Culture.
[Carmen :] – ...
[Terry :] – ...
[Carmen :] – Les Bouches-du-Rhône, c'est un delta en France. As-tu déjà vu un delta ?
[Terry :] – T'as vraiment de quoi pour les deltas, hein ?
[Carmen :] – ...
[Terry :] – ...
[Carmen :] – As-tu déjà vu un delta ?
[Terry :] – Non.
[Carmen :] – ...
[Terry :] – Y a le Mississippi aussi.
[Carmen :] – J'sais (PP 106).

Cet usage particulier des points de suspension (et d'autres formes de ponctuation) est un trait distinctif de l'écriture de Daigle, présenté comme une caractéristique de l'énonciation acadienne que devra apprendre le bébé de Terry et Carmen, au même titre que la langue : « Étienne ne comprenait pas le sens de tout cela, mais la ponctuation le faisait rire » (PDE 68).

Pour Raoul Boudreau, la reterritorialisation de la langue passe aussi, chez Daigle, par « un rêve fou de reconnaissance et de conquête de la parole²⁹³ », en particulier dans *Pas pire*, où la narratrice semble surmonter le sentiment d'illégitimité dans la langue en donnant, avec une aisance apparemment naturelle, la réplique à Bernard Pivot, détenteur de la variété considérée la plus prestigieuse (et source d'insécurité linguistique pour les locuteurs de toutes les autres). L'accès à toutes les langues, ou du moins à tous les registres du français, est signe de la compétence linguistique de la narratrice autofictive, qui fait figurer, dans le roman, autant le français standard de Bernard Pivot que le français régional de Dieppe-Moncton, autant l'oralité

²⁹³ R. Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », p. 59.

dans les dialogues que l'écriture encyclopédique dans certains passages narratifs²⁹⁴. Dans le roman, cette compétence prend la forme d'un agencement particulier des fragments, chaque trame narrative ayant son registre privilégié, créant une structure en « mosaïque de langages, de discours, de variétés de langue²⁹⁵ ».

Si la connaissance de tous les registres de la langue est une forme de compétence, assurément la maîtrise du registre métalinguistique sera une preuve supplémentaire de compétence. La « surconscience linguistique » des écrivains francophones est évidente à tous les détours de l'œuvre de Daigle. En bref, *la langue est sur toutes les langues*, comme le constate le dernier arrivé de l'univers des lofts, l'enfant adopté par Zed dans *Pour sûr* : « Chico avait d'ailleurs remarqué que le français était souvent sujet de discussion dans son nouvel environnement » (PS 364). Même les personnages non-Acadiens participeront à la réflexion collective sur les divers aspects de la langue ; ainsi Zablonki, entendant Terry et Carmen parler dans *Un fin passage*, « se dit que les jeunes doivent parler le créole » (FP 73). Le chiac, et plus largement les variétés linguistiques, est sans contredit le thème principal de l'œuvre de Daigle depuis *Pas pire*. Dans un passage de ce roman, où Terry et Carmen commentent les noms de rivières françaises, ils témoignent de leur non-maîtrise du français « de France », mais on reconnaît aussi qu'en Acadie, c'est ce registre, quoique prestigieux, qui est déterritorialisé (les mots leur semblant posséder un caractère aérien, immatériel), selon une sorte de « vision égalitaire de l'altérité²⁹⁶ ». La discussion débouche, inévitablement, sur une comparaison des systèmes linguistiques, en l'occurrence phonétiques :

– C'est *weird* pareil, les noms de leu' rivières. La Somme, la Meuse, la Garonne, la Loire... On dirait quasiment qu'y parlent une autre langue.

Et effectivement, une fois sortis de sa bouche, ces mots semblaient n'aller nulle part ; ils restaient suspendus dans l'air, libres de toute gravité, de toute réalité, de toute matérialité, de toute image, de toute idée préconçue.

– J'sais quoi c'est que tu veux dire. On dirait que ça nous avient pas de se rouvrir la bouche de même.

– Loire. La Loire...

– Ben là, c'est pas si différent que ça. C'est presque pareil comme gloire.

²⁹⁴ R. Boudreau, *ibid.*, p. 63.

²⁹⁵ R. Boudreau, *ibid.*, p. 56.

²⁹⁶ R. Boudreau, *ibid.*, p. 61. Boudreau précise que, si les Français sont tout aussi mal à l'aise avec la langue et les réalités acadiennes que l'inverse, n'empêche que « [l]e sentiment d'étrangeté est encore relativisé parce qu'il est aussi projeté sur les tenants de la culture dominante » (p. 61).

– Oui, ben c'est pas un mot qu'on dit si souvent que ça, par icitte. Gloire. Le monde dit plusse *glouère*. J'sais pas à cause (PP 135-136).

À défaut de ne pas maîtriser la variété linguistique jugée la plus prestigieuse, les personnages acadiens de Daigle ont un certain *sens inné du système* qui leur fait voir les dessous, logiques et illogiques, des codes linguistiques : « Ben avoue, honnêtement, y'a des fautes qui font yinque du bon sens ! Je vais, tu vas, il va. C'est pas si ben pensé que ça. Aujourd'hui, quelqu'un en *marketing* perdrait sa job si y suggérait de quoi de même ! » (PDE 189). Ce genre de questionnement linguistique des personnages est de plus en plus fréquent, et de plus en plus conscient, d'un roman à l'autre, débouchant dans *Pour sûr* sur des analyses du système même de la langue. Le roman va même jusqu'à proposer des explications/justifications de la logique interne du chiac :

– Ça pis *bäck*... Je vas retourner *bäck* au magasin.

– Tu ! Drouette là ça prëve que parler chiac, c'est plus dur que ça paraît. Un vrai chiac mettra pas *bäck* pis *re-* dans la même phrase. Y dira qu'y va *bäck* y aller, pèriod. Le *bäck* remplace le *re-*, *rīght* ? Y dirait pas même qu'y va y aller *bäck*. Parce que *bäck* – comme le *re-*, *ās ā mätter ôf fāct* – va en avant du verbe. Ça fait yinque du cōmmon sēns. Je vas *bäck* aller au magasin. Ou au stōre, c'est selon (PS 209-210).

Pour Chantal Richard, les personnages de Daigle font ainsi preuve d'une « "intelligence pratique" dans les commentaires métalinguistiques²⁹⁷ », à défaut d'une intelligence plus instruite. Les personnages font donc preuve, en plus d'une surconscience linguistique, d'une *surconscience métalinguistique* (c'est-à-dire du système linguistique), qui sera mise à contribution dans l'élaboration progressive d'une graphie et d'une norme propres au chiac.

4.2. Écriture du chiac : *Pas pire, Un fin passage et Petites difficultés d'existence*

Les œuvres de Daigle procèdent à une dernière reterritorialisation de la langue, mais non la moindre, par son utilisation du chiac. Tout comme l'inclusion du référent monctonien, l'appropriation de la représentation du vernaculaire par l'auteure s'est fait graduellement. Il a été favorisé, voire forcé, par l'écriture pour le théâtre, puisqu'« [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

²⁹⁷ C. Richard, « La langue inachevée dans les romans de Jean Babineau et France Daigle », p. 244.

acadienne et plus particulièrement [en] chiac²⁹⁸ ». Si l'écriture en chiac passe par l'obligation de sa mise en voix pour satisfaire les exigences de la performance théâtrale, l'authenticité ne sera pas la seule raison d'être du chiac romanesque. Raoul Boudreau considère justement que, dans l'œuvre de Daigle, « [d]u point de vue de la langue, la construction littéraire et formelle prime sur le réalisme et le pittoresque²⁹⁹ ».

Ainsi confrontée à la nécessité d'écrire en chiac par souci d'authenticité, Daigle a donc du même coup été confrontée au problème, formel cette fois, de *comment l'écrire*. La première reterritorialisation du chiac se fait donc par son écriture, car il s'agit d'un « vernaculaire inédit³⁰⁰ », ou à peu près inédit, puisqu'il existe bien, avant Daigle, une certaine utilisation littéraire du chiac. Certes, ce dernier s'écrit en poésie depuis les années 1970, mais son usage, même chez ses plus ardents défenseurs, est limité³⁰¹. On pourrait croire que le théâtre, destiné à être déclamé, lui ferait une plus large place, mais il faudra attendre l'émergence de dramaturges acadiens issus de la région de Moncton vers la fin des années 1990 – et notamment Daigle, qui est l'une des premières. Dans le genre romanesque, l'acadien traditionnel d'Antonine Maillet ne doit pas être confondu avec le chiac³⁰², et ce n'est que dans les années 1990 que celui-ci trouve véritablement sa place dans le roman, avec les œuvres de Jean Babineau et de France Daigle³⁰³. Le

²⁹⁸ R. Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle... », p. 41.

²⁹⁹ R. Boudreau, *ibid.*, p. 39.

³⁰⁰ R. Boudreau, « Stratégies de reterritorialisation de la langue... », p. 82.

³⁰¹ D'abord, il faut reconnaître que le genre poétique ne se prête pas bien à l'élaboration d'un véritable système d'écriture d'un vernaculaire. Aussi, la présence du chiac en poésie acadienne (autant son utilisation à l'intérieur des recueils que le nombre de recueils l'employant) est souvent exagérée, même chez les poètes de l'école Aberdeen, le caractère subversif de la proposition frappant peut-être les esprits au point de déformer l'évaluation de sa présence quantitative réelle. Plusieurs chercheurs ont même relevé l'apparent paradoxe que le recueil *Éloge du chiac* (1995), de Gérald Leblanc, emploie en définitive très peu ce vernaculaire. À ce sujet, Clint Bruce explique qu'« une idée du chiac fonde néanmoins [le] projet littéraire [de Leblanc]. Et cette idée de la langue dépasse, voire transcende les limites du chiac tel qu'il est employé dans les faits. C'est en fonction de son cosmopolitisme linguistique que Leblanc se propose de formuler un "éloge du chiac" et non pas "en chiac". » C. Bruce, « Gérald Leblanc et l'univers micro-cosmopolite de Moncton », p. 211.

³⁰² Quoique certains font cette erreur, amalgamant les deux principales exportations littéraires de l'Acadie, Antonine Maillet et le chiac : « Aujourd'hui, les romans d'Antonine Maillet s'efforcent de restituer non seulement les traditions et les mythes de l'ancienne Acadie (le Nouveau-Brunswick) mais aussi le langage singulier de cette communauté. Le parler archaïque (le "chiac") de la pièce *La Sagouine* en est une reconstitution saisissante ». J.-M. Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, p. 134.

³⁰³ Depuis, certaines autres œuvres acadiennes en prose, notamment le recueil de nouvelles *Quelques saisons avec elles* (2004) d'Évelyne Foëx, font une place au chiac, mais de façon ponctuelle.

bédéiste Dano LeBlanc, créateur du personnage Acadieman, « le first superhero acadien³⁰⁴ », propose aussi une version écrite du chiac, complétant le trio d’auteurs acadiens instituant un usage écrit du chiac, par son emploi soutenu d’une œuvre à l’autre, par l’évolution de l’usage d’une œuvre à l’autre et par le développement d’une réflexion sur la question (en particulier chez Daigle et LeBlanc, qui inventent des outils métalinguistiques au chiac).

Le chiac reçoit, dans les œuvres de Daigle, le même traitement que l’auteure réserve à Moncton, se basant en grande partie sur la réalité préexistante, en l’occurrence non seulement l’existence réelle d’un vernaculaire régional, mais des représentations sociales l’entourant. Il existe plusieurs définitions plus ou moins exhaustives de ce qu’est le chiac³⁰⁵ ; nous privilégions celle-ci, de la sociolinguiste Annette Boudreau :

Dans le sud-est du Nouveau-Brunswick, il existe un mélange de langues communément appelé le *chiac*, variété fortement associée à la ville de Moncton et caractérisée par l’intégration et la transformation, dans une matrice française, de formes lexicales, syntaxiques, morphologiques et phoniques de l’anglais ; on y trouve également des traits dits archaïques. Par exemple, dans la région monctonienne, on pourra entendre des phrases telles que : *je viendrai back ; c’est right bon ; embarque dans le char ; j’irai te driver chez vous*³⁰⁶.

Les principales caractéristiques du chiac sont donc *la présence de traits considérés archaïques*³⁰⁷ et *les emprunts à l’anglais*³⁰⁸. Or, si les usages « vieillis » de la langue ont de tout temps été tolérés, voire valorisés, dans la langue acadienne³⁰⁹, rattachant celle-ci à un état « pur » de la langue française, à l’inverse l’emprunt à une langue étrangère, à plus forte raison la langue dominante, a longtemps été stigmatisé « comme le symbole de l’aliénation linguistique³¹⁰ », même si le phénomène relève d’une certaine modernité. Ces représentations évoluent cependant, grâce à la

³⁰⁴ C’est le sous-titre de toutes les bandes dessinées de la série *Acadieman*. D. LeBlanc, *Acadieman Comics*. Sous son vrai nom Daniel Omer LeBlanc, le bédéiste a aussi fait paraître deux recueils de poésie, *Les ailes de soi* (2000) et *Omégaville* (2003), mais le chiac en est absent.

³⁰⁵ La thèse de doctorat de Marie-Ève Perrot demeure une référence incontournable en la matière : *Aspects fondamentaux du métissage français/anglais dans le chiac de Moncton* (1995).

³⁰⁶ A. Boudreau, « La nomination du français en Acadie... », p. 88.

³⁰⁷ Bien sûr, la perception de ce qu’est un archaïsme est relative. Les faits de langues acadiens considérés archaïques le sont en fonction de la norme linguistique dominante, de l’usage en cours dans le « français de France » ou même dans le « français québécois », non pas en fonction de l’usage acadien (où ils ne sont pas, justement, « archaïques »).

³⁰⁸ La définition qu’en fait Daigle elle-même, dans *Pour sûr*, souligne ces deux aspects : « Salmigondis de français du XVII^e siècle et de français moderne, de mots anglais prononcés à l’anglaise, de mots anglais francisés et d’un mélange syntaxique empruntant aux deux langues » (PS 24).

³⁰⁹ A. Boudreau et M.-È. Perrot, « “Le chiac, c’est du français”... », p. 61, 63.

³¹⁰ A. Boudreau et M.-È. Perrot, *ibid.*, p. 51.

revalorisation du chiac par les artistes et les radios communautaires³¹¹, et à la faveur d'une revalorisation globale de l'hybridité linguistique, c'est-à-dire « l'émergence, partout en Occident, d'un discours qui valorise les phénomènes d'hybridation³¹² ». Ainsi, « [d]'objet stigmatisé qu'il était au départ, le *chiac* s'est transformé [à partir des années 1970] en objet de revendication identitaire, mouvement qui s'est intensifié à partir des années 1980³¹³ ».

Le chiac est donc associé à une identité *francophone*³¹⁴ propre à la région de Moncton, se fondant du reste sur une stratégie de différenciation multiple, ainsi que l'explique Marie-Ève Perrot, pour qui le chiac est l'« expression d'un double positionnement identitaire, en résistance au français de référence dans le cadre scolaire, mais aussi, de façon peut-être plus paradoxale, en résistance à l'anglais, langue dominante³¹⁵ ». Malgré cette récente valorisation, les représentations du vernaculaire demeurent profondément ambivalentes. Il y a, en particulier, un débat ouvert envers la quantité acceptable d'emprunts à l'anglais, c'est-à-dire une *conscience d'une limite subjective* à imposer au mélange des codes linguistiques, de sorte que la question essentielle est de déterminer, comme le constatent Annette Boudreau et Marie-Ève Perrot, « jusqu'où peut-on aller dans la pratique du chiac sans mettre en péril la communication avec le reste du monde francophone³¹⁶ ». Ainsi, après examen des productions vernaculaires les plus radicales, comme celles du personnage Acadieman de Dano LeBlanc, qui revendique le chiac et en défend les locuteurs – « Ce n'est pas d'la front page news, le monde du sud est parlent chiac. [...] Pis ej sacrerai une volée à anyone qu'essaye de faire feeler c'te monde là inferior!³¹⁷ » –, Marie-Ève Perrot conclut que « le mélange des langues est assumé, mais dans la mesure seulement où il n'empêche pas de définir le chiac comme une variété de français³¹⁸ ». Cette valorisation de l'archaïsme, cette dévalorisation de l'emprunt, sont explicites chez Daigle, où dans *Pour sûr* on peut lire :

³¹¹ A. Boudreau et M.-È. Perrot, *ibid.*, p. 51.

³¹² C. Leclerc, « Le chiac, le Yi King et l'entrecroisement des marges... », p. 165.

³¹³ A. Boudreau, « La nomination du français en Acadie... », p. 91.

³¹⁴ Catherine Leclerc précise que le chiac relève du français non seulement parce qu'il en constitue une variété, mais puisque l'identité de ses locuteurs est toujours francophone/acadienne : « Indeed, from a sociological perspective, Chiac connotes a specific Francophone identity, as only Acadians speak Chiac ». C. Leclerc, « Between French and English, Between Ethnography and Assimilation... », p. 161-162.

³¹⁵ M.-È. Perrot, « Acadieman et l'«Académie chiac»... », p. 59.

³¹⁶ A. Boudreau et M.-È. Perrot, « “Le chiac, c'est du français”... », p. 70.

³¹⁷ D. LeBlanc, *Les aventures d'Acadieman : Ses origines. Les strips (2002-2009)*, s. p.

³¹⁸ M.-È. Perrot, « Acadieman et “l'Académie chiac”... », p. 69.

Puisque le français acadien regorge de mots anciens et de tournures désuètes, c'est sans doute la forte et souvent insidieuse présence de l'anglais qui donne au chiac son caractère propre [...]. Souvent le mélange des deux langues passe presque inaperçu, mais souvent il blesse tant l'oreille que l'entendement (PS 44).

La représentation du vernaculaire dans les œuvres de Daigle puise donc à même toute la matière sociolinguistique. De *Pas pire* à *Un fin passage* à *Petites difficultés d'existence*, on constate une progression de la présence du chiac, ainsi qu'une stabilisation proportionnelle de sa représentation graphique. En raison de la place grandissante accordée au chiac (mais surtout à l'anglais dans le chiac), les personnages s'engagent dans un processus de refrancisation, que Catherine Leclerc appelle un *pacte* entre l'auteure et ses personnages, selon lequel « au fur et à mesure que son écriture s'ouvre au chiac, elle leur fournit aussi, dans un jeu misant sur l'équilibre et la réciprocité, des outils pour qu'ils puissent se réapproprier le français standard³¹⁹ ». Le même processus se reproduit au niveau formel de la représentation du chiac dans l'écriture de Daigle : alors qu'elle fait de plus en plus place au chiac, elle le contient/contraint de plus en plus aussi, par la constitution d'un ensemble de « règles » régissant son écriture. Le chiac n'a donc jamais vraiment « libre cours » chez Daigle. D'abord, l'auteure maintient, dans tous ses romans laissant place au chiac, une division entre les dialogues comme espace du vernaculaire, et la narration comme espace du français standard : « Chez Daigle, la voix narratrice est omnisciente et neutre, elle relativise les discours de ses personnages par son français standard³²⁰ ».

Dans *Pas pire*, on trouve relativement peu de vernaculaire, hormis certains termes régionaux ou archaïques dans les dialogues ou dans la narration – mais dans ce cas, il s'agit de la narratrice se remémorant les mots utilisés dans son enfance. Certains emprunts à l'anglais apparaissent aussi, mais encore moins, le roman employant, comme l'observent Annette Boudreau et Raoul Boudreau, « une version plutôt “légère” sur le continuum du chiac qui va d'un français très peu anglicisé à un français fortement anglicisé³²¹ », même dans les prises de parole de Terry, qui deviendra pourtant le principal représentant du chiac anglicisé dans les deux prochaines œuvres de Daigle. Par ailleurs, le roman ne propose pas vraiment de système cohérent de l'écriture du vernaculaire, certains mots non standards (archaïsmes comme emprunts) étant ici et là, mais pas automatiquement, marqués de l'italique : « Cette utilisation non systématique des

³¹⁹ C. Leclerc, « Chic, le chiac ? », p. 22.

³²⁰ C. Richard, « La langue inachevée dans les romans de Jean Babineau et France Daigle », p. 242.

³²¹ A. Boudreau et R. Boudreau, « La littérature comme moyen de reconquête de la parole... ».

italiques traduit donc une perception somme toute assez subjective chez l’auteur-narratrice de l’étrangeté ou de l’hétérogénéité des mots de la langue acadienne³²² ».

Les pages d’*Un fin passage* proposent davantage de chiac, parce que Terry et Carmen sont plus présents, étant en scène dès le début du roman. L’usage du vernaculaire est cependant toujours limité aux dialogues entre Terry et Carmen, et limité à leur trame narrative (rappelons que le roman fait aussi alterner les trames narratives de Claudia, de chacun des Zablonki, de Hans ainsi que du suicidé inexact). Le roman ne propose pas de système d’identification typographique de la variation linguistique, ne marquant ni les prononciations ou régionalismes – « saouère » (FP 34), « Hale-toi asteure » (FP 38) –, ni les emprunts à l’anglais : « Ç’a-ti l’air cheap ? » (FP 67) ; « Le trouves-tu weird, toi ? » (FP 97).

Les choses sont différentes dans *Petites difficultés d’existence*, qui est le lieu d’une irruption importante du chiac dans l’écriture. Pour soudainement massive qu’elle soit, cette apparition s’explique déjà par la facture de l’œuvre, qui ne fait plus alterner de récits entrecroisés : la trame de Terry et de Carmen a pris le dessus sur toutes les autres, et son langage est privilégié par la même occasion. Du reste, le roman se déroule entièrement dans le Moncton contemporain (les deux autres romans faisaient place au Dieppe des origines et à la France), et qui dit Moncton dit chiac. Cependant, le vernaculaire y est encore limité aux dialogues, la narration étant l’occasion pour l’auteure de faire étalage de sa maîtrise des différents registres linguistiques. D’un autre côté, l’écriture du chiac s’institue en véritable système graphique reconnaissable comme tel : « Daigle établit un système de langues stable et constant ayant des règles implicites d’utilisation³²³ ». La principale d’entre elles, la règle d’or, est que les emprunts à l’anglais sont systématiquement marqués de l’italique, ce qui n’est pas le cas des archaïsmes ou régionalismes (comme « dénouer », PDE 42), ni les mots anglais assimilés au français, phonétiquement ou morphologiquement (comme « troque », PDE 49). Un usage vieilli de la langue française est ainsi toléré, voire normalisé, contrairement à la présence de l’anglais qui est constamment ramenée à la conscience, comme le note Marie-Ève Perrot, indiquant que « [l]es italiques [...], parce qu’elles

³²² R. Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », p. 54.

³²³ C. Richard, « La langue inachevée dans les romans de Jean Babineau et France Daigle », p. 244.

rendent le contact français/anglais tangible, créent une frontière et mettent en exergue une altérité. Ce faisant, elles renforcent la dimension du français³²⁴ ».

Autre nouveauté de *Petites difficultés d'existence* : le mot « chiac » apparaît pour la première fois sous la plume de Daigle, l'écriture du terme étant déjà une autre façon d'octroyer une matérialité au vernaculaire non officiel. On estime d'ailleurs que le fait de nommer un vernaculaire est une étape cruciale de sa légitimation, puisque

La nomination d'un état de langue [...] va de pair avec l'indication de sa fonction sociale, voire de sa place sociale [...]. La nomination d'une langue est un mode d'intervention dans les affaires humaines, son objet est de donner corps à une langue en l'instituant, de se servir non pas seulement d'elle mais de son nom, ou de ses noms, pour toucher ceux qui s'y reconnaissent tout aussi bien que ceux à qui elle est étrangère³²⁵.

Chez Daigle, la nomination est moins performative qu'il n'y paraît, arrivant non seulement au dixième ouvrage de l'auteure, non seulement à son troisième roman employant le vernaculaire, mais de plus advenant vers la fin de ce roman qui procède à sa codification linguistique, c'est-à-dire une fois que les règles présidant à l'écriture du chiac sont établies et bien comprises, et que le vernaculaire a donc déjà valeur d'évidence. En somme, nous rejoignons ici la perspective de Catherine Leclerc sur la prudence de Daigle, relativement à son emploi du vernaculaire :

Chez Daigle, l'usage du chiac demeure donc prudent. D'abord, l'auteure prend soin de souligner l'altérité de l'anglais par des italiques, un procédé qu'elle épargne aux régionalismes acadiens d'origine française. Ensuite, le chiac, dans *Petites difficultés d'existence*, est le domaine réservé des personnages. La voix narrative hétérodiégétique, elle, s'y aventure peu. Bien réel dans l'écriture de Daigle, l'agencement polyphonique des langues va de pair avec un travail soutenu d'affirmation d'une réalité francophone fragile. Le chiac participe à un tel agencement en tant que variante – légitime mais non distincte – de cette réalité francophone. Or si le chiac peut devenir dans l'écriture de Daigle une réalité acadienne davantage qu'un signe de contact, c'est aussi parce que le Moncton de l'écrivaine évacue presque entièrement la composante anglaise de la ville³²⁶.

Parallèlement à la francisation fantasmée qu'elle réalise de Moncton, Daigle incitera ses propres personnages locuteurs du chiac à se franciser. Le caractère subjectif de la langue, évident partout dans son écriture, est exprimé de façon particulièrement explicite dans *Petites difficultés d'existence*, et c'est indiscutablement le français normatif qui est valorisé. Ainsi, Sylvia Arseneault,

³²⁴ M.-È. Perrot, « Acadieman et l'«Académie chiac»... », p. 68.

³²⁵ A. Tabouret-Keller, « Les enjeux de la nomination des langues... », p. 6. Cité par A. Boudreau, « La nomination du français en Acadie... », p. 71.

³²⁶ C. Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée... », p. 155.

toute admirative devant le parler de Ludmilla Zablonki, au point d'être « éblouie par une telle richesse de vocabulaire » (PDE 152), réussit à embarquer son mari dans son admiration pour les mots : « C'est vrai que c'est beau, ricochet » (PDE 170), dira-t-il. À l'inverse, Carmen énonce comme jugement catégorique, sans retour, que « [c]'est pas beau un enfant qui parle chiac » (PDE 144). En fait, son objection n'est pas tant au chiac qu'à l'emprunt, c'est-à-dire à la présence de l'anglais. La refrancisation est considérée nécessaire quand les emprunts à l'anglais ne touchent pas qu'au lexique, à la phonétique ou à la morphologie, mais au noyau même de la langue, la syntaxe³²⁷, comme lorsque Terry s'offusque de devoir faire attention à la langue qu'il parle (les allitérations n'aidant pas sa cause) : « Je veux dire, c'est-ti *actually* de quoi qu'y faut qu'on s'occupe de ? » (PDE 150).

Entre la légitimation du chiac – notamment par les reterritorisations que représentent sa nomination et son emploi dans le roman – et la refrancisation qui y est mise en place, *Petites difficultés d'existence* n'a pas à choisir, Catherine Leclerc stipulant que « [l]es deux mouvements, valorisation du vernaculaire et standardisation, ne sont peut-être pas contradictoires³²⁸ ». Pour sa part, le roman *Pour sûr* contiendra toujours une certaine part de légitimation du vernaculaire, mais surtout deux mouvements distincts de standardisation : d'une part, vers la norme française (puisque l'effort de refrancisation demeure), et, d'autre part, vers une nouvelle norme linguistique, une « nouvelle orthographe » du chiac, c'est-à-dire aussi une nouvelle graphie du chiac, qui défait le système écrit élaboré dans *Petites difficultés d'existence* pour en proposer (en inventer) un autre. Cette dernière standardisation, ou « chiaquisation » (PS 438) – entendue ici comme processus de normalisation du chiac et non comme un processus d'exagération du phénomène linguistique – n'est cependant pas tout à fait sérieuse, constituant avant tout un exercice formel : « J'asseye d'être créatif avec mon chiac » (PS 692), expliquera un personnage de *Pour sûr*.

³²⁷ Le chiac fait certes des calques de la syntaxe anglaise, mais relativement peu, respectant plus souvent qu'autrement la logique de la phrase française ; on entend couramment « le *car* rouge », mais pas « le rouge *car* », l'adjectif modifiant le nom se trouvant presque toujours à sa suite, comme c'est la règle en français.

³²⁸ C. Leclerc, « L'avènement d'un Moncton chiac... », inédit.

4.3. Réécriture du chiac : *Pour sûr*

Dans *Petites difficultés d'existence*, la re francisation des personnages se fait essentiellement à partir de l'achat de dictionnaires : « les deux volumes du *Petit Robert* [...], le *Robert-Collins* français-anglais et le *Visuel* bilingue » (PDE 156). Le Livre n'est alors pas que voie d'accès à la culture, comme on a vu au premier chapitre, mais voie d'accès à la langue. Avec *Pour sûr*, la présence de ce type d'outils linguistiques est accrue : le Larousse, les divers dictionnaires Robert (*Le Petit Robert*, *Le Grand Robert*, *Le Petit Robert des noms propres*, le *Dictionnaire historique de la langue française*), le Bescherelle apparaissent tous dans le roman, mais aussi le *Glossaire acadien* de Pascal Poirier et le *Dictionnaire du français acadien* d'Yves Cormier, dont on dit qu'ils sont les « deux dictionnaires courants de français acadien » (PS 145)³²⁹.

À ces ouvrages linguistiques/métalinguistiques s'ajoutent le roman *Pour sûr* lui-même. Nous nous penchons ici sur son pastiche du *dictionnaire* et de la *grammaire*, comme il a beaucoup été question, précédemment, de sa forme encyclopédique. Après la réception (passive) du savoir linguistique sur le français que véhiculent ces ouvrages dans *Petites difficultés d'existence*, on passe à la production (active) d'un savoir linguistique sur le chiac ou le français acadien, en calquant l'autorité de la forme livresque. Du coup, *Pour sûr* poursuit l'entreprise d'affirmation de la légitimité du vernaculaire que les romans précédents de Daigle avaient entamée. Assurément, la seule présence du vernaculaire dans les ouvrages linguistiques lui fournira une première légitimité, comme le reconnaît Julien Lefort-Favreau : « En choisissant cette forme, la plus normative qui soit, dont le rôle est de fixer la norme et l'usage, [Daigle] indique la voie à suivre. Il suffit d'investir ce type d'ouvrage, le décomposer, le fragmenter et y faire entrer le chiac en force³³⁰ ». Pareille intrusion, à première vue insolente, de la variété linguistique dans l'espace de la norme linguistique est permise, voire encouragée dans le roman par l'évocation du fait que l'Académie française vient de proposer la « Nouvelle orthographe », une révision en profondeur de la norme linguistique. Son objectif est de rendre la langue plus logique, comme le constate la narratrice du thème 77, « Grammaire », lisant le Bescherelle : « Les

³²⁹ Le roman fait aussi figurer nombre de *dictionnaires thématiques*, dont nous avons déjà tenu compte au chapitre 1 : « Du Livre-contenant au contenu de tous les livres ». Il est question ici des « dictionnaires de mots » plutôt que des « dictionnaires de choses ». B. Quemada, « Dictionnaire », s.p.

³³⁰ J. Lefort-Favreau, « Chiac, langue première, langue littéraire », p. 30. Lefort-Favreau souligne.

nouvelles acceptions grammaticales de l'Académie française découlent d'une certaine logique » (PS 416). Or, les romans de Daigle ont toujours défendu la logique derrière les « écarts » du chiac à la norme, ce qui fait d'autant plus ressortir les doubles standards linguistiques : « Aussi grammaticalement logique qu'il puisse être, le chiac est la plupart de temps dénoncé comme modèle suprême de médiocrité » (PS 240). L'hypocrisie de la norme linguistique est encore plus frappante lorsqu'un personnage fait la démonstration que, sur une seule page du dictionnaire *Robert*, la moitié des mots vient de l'anglais : « Touttes ces mots anglais-là... moi, ma question est : hōw cōme que zeux pouvont faire ça, pis que nous autres, on peut pas ? » (PS 681). Parallèlement à tous ces efforts – parmi plusieurs autres – visant à remettre en question la hiérarchie linguistique, la légitimité du vernaculaire est donnée dans *Pour sûr* comme une évidence, dont la nécessité de réaffirmation constante est, somme toute, lassante : « Il devient fastidieux à la longue de faire l'apologie de chaque tournure de français acadien ou de chiac par rapport au français standard. Il va de soi qu'une langue ait ses propres couleurs et idiosyncrasies » (PS 230).

Mais ce n'est pas tout que d'envisager ce pastiche de la forme du dictionnaire ou de la grammaire comme affirmation et légitimation du chiac. Si, toujours selon Julien Lefort-Favreau, le roman *Pour sûr* est « une encyclopédie folle³³¹ », il sera tout autant un « dictionnaire fou » (le thème 120, « Fictionnaire », proposant par exemple des caricatures de définitions), une « grammaire folle » (le roman inventant des règles d'écriture du vernaculaire les plus saugrenues les unes que les autres), et même une « Académie folle », dont l'acronyme est tout aussi ridicule que le nom complet : la « GIRAFE (Grande instance rastafarienne-acadienne pour un français éventuel) » (PS 93).

Le roman met donc en scène une sorte d'Académie du chiac, dont on peut reconstituer les étapes de la constitution, puisqu'elle tient ce qu'on devine être des consultations publiques, la langue étant un enjeu pour toute la communauté, comme chez Daigle tout est à la fois bien collectif et matière à discussion démocratique³³². Dans ce que l'on comprend être la toute première réunion, un personnage anonyme décrit le projet dans un style ampoulé décidément en

³³¹ J. Lefort-Favreau, *ibid.*, p. 30.

³³² Ce qui suffit à distinguer la « GIRAFE » de l'Académie française, qui consacre l'élite.

rupture de la familiarité et l'oralité associées au chiac, premier indice du non-sérieux de l'entreprise :

– Bonsoir, tout le monde. Merci d'être venus en si grand nombre. La tâche devant nous est d'envergure herculéenne, si j'ose dire, alors nous aurons besoin de toutes vos idées et de tous vos talents langagiers pour y parvenir. Et, avouons-le, nous aurons aussi besoin de systèmes nerveux à toute épreuve, car créer une langue acadienne moderne à partir de ses composantes actuelles ne sera pas de tout repos. Mais rien n'empêche que nous nous attelions à la tâche avec une ardeur joyeuse et un courage loufoque, puisque... (PS 442).

L'explication se perd, et on ne saura jamais pour quelles raisons, *exactement*, on fait ce travail, parce qu'il n'y en a pas réellement, sauf peut-être le jeu linguistique pour le jeu linguistique (comme on dit l'art pour l'art). Dans *Pour sûr*, les jeux de tout acabit foisonnent justement : les mots croisés, le Scrabble, les jeux de carte, pile ou face, le casse-tête³³³, mais aussi différents sports (le golf, le frisbee ultime) ou passe-temps (la pêche, la chasse, la broderie, la collection d'objets) et même jouer à la Bourse – sans oublier les jeux de mots³³⁴. Tous ces éléments ont en partage les caractéristiques d'être des activités gratuites (c'est-à-dire tirant satisfaction de leur propre réalisation) et d'élaborer un système de règles internes, c'est-à-dire de contraintes imposées mais volontairement suivies, ou, selon la définition par mots-clés du « jeu » par Roger Caillois qui fait autorité en la matière, une activité libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive³³⁵. La dynamique du *jeu* s'inscrit dès lors tout à fait dans la dynamique paradoxale de la contrainte de l'écriture de Daigle, voire de l'ensemble de la littérature acadienne dans les années 1990, prise entre des contraintes contextuelles imposées et des contraintes textuelles choisies, c'est-à-dire l'acceptation de ces « règles du jeu ».

La codification du vernaculaire est un autre de ces jeux, un jeu linguistique participant du *plaisir de la systématisation et de la classification* qui transparaît à chaque page de *Pour sûr* ; d'ailleurs, on lit que « [c]réer un jargon est aussi un sport » (PS 341) et que « [p]ar icitte la langue est un sport, fõr chrïssakes ! » (PS 488). L'encodage du chiac dans le roman devient alors une entreprise réflexive, valable en elle-même, comme l'est aussi la structure de l'œuvre.

Jeu formel, donc, que les démonstrations grammaticales, lexicales et graphiques de

³³³ Le personnage Hans en était déjà friand dans *Pas pire et Un fin passage*.

³³⁴ Même le choix du jeu est matière à un nouveau jeu, comme lorsque Zed résout le différend entre Étienne et Chico, qui ne s'entendent par sur le type de jeu à jouer : « Allez moitié-moitié. Un jour vous jouez un jeu inventé, pis la fois d'après vous jouez à dequoi que vous connaissez » (PS 631).

³³⁵ R. Caillois, *Les jeux et les hommes*, p. 23-24.

Pour sûr, mais se construisant néanmoins à *partir de* et *sur* l'idéologie de la langue ; le langage n'est jamais que simple système, puisqu'il renvoie nécessairement à son usage social, qui entraîne son lot de représentations idéologiques, à plus forte raison pour le vernaculaire d'une minorité linguistique. Ce n'est pas tant à une transformation du chiac en « langue littéraire » que nous sommes conviés dans *Pour sûr*, mais à la reconnaissance qu'il ne doit pas être seulement objet identitaire. Sa conversion, *radicale*, en principe textuel dans le roman est tout à fait conforme à la perspective qui est la nôtre, qu'identité et esthétique ne sont pas exclusifs en littérature acadienne contemporaine, allant plutôt de pair en épousant l'apparent paradoxe entre le discours identitaire et la recherche esthétique.

Pour sûr va donc proposer, utiliser et expliciter ses règles internes de l'écriture du vernaculaire, parodiant la forme de la grammaire – jusque dans sa structure, l'organisation du roman en entrées chiffrées (pouvant rivaliser avec la pagination du livre) rappelant celle de la grammaire Bescherelle qui est lue dans le texte. Dans *Petites difficultés d'existence*, on nomme le chiac, mais on n'explique pas la règle qui préside à son écriture, alors que dans *Pour sûr*, la règle est explicitée, mais ne porte pas que sur le chiac, le roman s'intéressant autant (sinon plus) à la « langue acadienne » qu'au « chiac » qui en fait partie tout en s'en distinguant par le phénomène de l'emprunt. Le traitement écrit des deux variétés (c'est-à-dire qu'un traitement « spécial » sera réservé aux emprunts de l'anglais) sera différent, correspondant grosso modo aux deux types de règles linguistiques dont on tient compte dans l'entreprise de codification d'une langue, les *règles descriptives* et les *règles prescriptives*³³⁶.

Ainsi, plusieurs règles descriptives vont fixer l'écriture de certains mots, relevant surtout de la prononciation, puisque « [s]ouvent, il n'y a que la prononciation des mots qui confère au français acadien sa spécificité. Dire *ertchuler* pour *reculer* par exemple » (PS 644). Ces règles visent essentiellement à rendre compte des variations de prononciation ou de graphie de certains mots ou certaines expressions. Ainsi, pour « quoi c'est que », on proposera d'admettre « quoi c'que », « quoisque », « quoisque », « quesque » et « quoisque » (PS 58), et « pour le verbe *voir* : *ouère, ouaire, wère, wouère, vouère, ouare, ware* et *voir* » (PS 435, Daigle souligne). Pour ce type de règle linguistique, qui touche habituellement les différentes prononciations, toutes « françaises », du français acadien (et non celles anglaises présentes dans le chiac), le roman ne

³³⁶ R. A. Lodge, *Le français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, p. 206-207.

semble pas ressentir le besoin de trancher en faveur d'un usage ou de l'autre, ni à l'oral ni à l'écrit. Par exemple, dans le dernier exemple évoqué, on multiplie même les contorsions graphiques, comme pour multiplier les variations au lieu de les limiter ; ainsi n'y a-t-il pas de réelle différence (sauf à l'écrit que le roman n'essaie donc pas vraiment de fixer) entre « ouère », « ouaire », « wère » et « wouère ». À défaut de proposer réellement une forme écrite commune, ce travail donne lieu à maints commentaires métalinguistiques visant à légitimer l'ensemble de ces usages, notamment dans ce passage qui reproduit du reste la confirmation de légitimité que les dictionnaires vont chercher auprès des écrivains, figures d'autorité linguistique :

Les Acadiens utilisent encore les verbes *sourdre*, *ressourdre* et *ersoudre* pour signifier *jaillir*, *surgir de*. Par exemple, quelqu'un sourdra, ressoudra ou ersoudra de nulle part. Citant Mauriac, le *Robert* admet cet usage de *sourdre*. Pour ce qui est de *ressourdre*, absent du *Robert*, la goncourisée Acadienne Antonine Maillet a tenu compte de la prononciation et écrit *ersoudre* (PS 165).

Appuyée de la sorte par l'usage littéraire de l'écrivaine acadienne primée en France, la prononciation acadienne est donc tenue pour légitime.

Outre rendre compte des orthographe multiples des prononciations multiples du français acadien, la principale action de la « GIRAFE » sera de gérer la présence de l'anglais dans le chiac, en l'occurrence « [d]écider une fois pour toutes de ça qu'est notre langue, quoisse qui passe pis quoisse qui passe pas. Comme, le vieux français serait-y automatiquement bon ? Pis l'anglais automatiquement mauvais ? » (PS 208). Les règles de l'écriture du chiac seront ainsi plus prescriptives, permettant certes de lui donner une visibilité (d'en procéder à la reterritorialisation), mais peut-être surtout d'en contrôler l'évolution. Si les italiques, comme marqueurs d'étrangeté, disparaissent dans le roman (on passe même des « *lofts* » dans *Petites difficultés d'existence* aux « *lofts* » dans *Pour sûr*), les choix graphiques rendront encore plus évidents les emprunts à l'anglais – donc plus facile à remarquer et, du même coup, à éliminer. Ainsi, pour marquer les emprunts à l'anglais, Daigle normalise le rôle du tilde (« ~ ») et le rôle de la particule morphologique « ér » dans sa graphie du chiac. Ce sont les deux règles principales, c'est-à-dire les mieux explicitement fixées (et plus systématiquement utilisées) dans le roman :

Le tilde sert à distinguer les mots prononcés en anglais des mots prononcés en français. Il latinise l'anglais. Quant à l'accent aigu sur la terminaison d'un verbe censé être prononcé en anglais, il indique que la fin du mot doit être francisée. Il s'agit d'une forme fréquente de chiaquisation (PS 438).

Deux pages plus loin, on lira : « Le détail 1011.7.1 sur le chiac arrive un peu tard » (PS 440), comme on a vu précédemment que la nomination de la langue arrive tardivement dans l'œuvre de Daigle. Notons cependant qu'une autre explication de la règle du « ér » est fournie beaucoup plus tôt dans le roman, dès le fragment 137, avec exemples à l'appui : « La tentation, voire la nécessité d'élargir le rôle des accents. Par exemple, l'accent aigu sur le *e* des verbes anglais se terminant en *er* – *bānkér*, *clāmpér*, *drīvér*, *flūnkér*, *lēakér*, *mānagér* – pour indiquer qu'il s'agit de mots anglais dont la terminaison se prononce en français » (PS 63).³³⁷

Par ces deux règles, l'une marquant l'anglais, l'autre marquant le français, le traitement graphique que *Pour sûr* fait du vernaculaire renvoie au double positionnement que l'on reconnaît au chiac, soit une distance par rapport à l'anglais et une distance par rapport au français normatif. En fait, la grammaire « poursûrienne » est tellement particularisante qu'elle institue même une rupture par rapport au chiac lui-même, comme vernaculaire ayant une réalité sociale, comme « emblème identitaire³³⁸ » de Moncton. Dans cet aspect du roman, le chiac perd sa référentialité, devenant code interne du roman. Le nouveau système graphique du chiac dans *Pour sûr* tire son origine de la réflexion sur la construction d'une langue, c'est-à-dire encore une fois à la mise en cause du système pur, de la forme pure.

Pour difficiles à distinguer l'un de l'autre qu'ils soient, le chiac comme forme textuelle et le chiac comme identité sociale occupent donc chacun une place dans le roman ; les deux usages seront confirmés dans la structure. Contrairement à *Petites difficultés d'existence*, où ne figure que la trame narrative de Terry et Carmen, le roman *Pour sûr* revient à la structure en récits entrecroisés des autres romans de Daigle – ou plutôt, pour être exact, en « thèmes » entrecroisés, puisque bon nombre des fragments ne relèvent pas du registre narratif. Ces bouts de discours se construisent autour du noyau du roman : la trame narrative de Terry et de Carmen, ainsi que de la communauté acadienne/monctonienne des lofts, qui se déploie, règle générale, dans les thèmes associés à des personnages (« Zablonki », « Terry et Zed », « Terry et Carmen », « Marianne »,

³³⁷ Le système d'écriture du chiac contient aussi son lot d'imperfections, d'illogismes : pourquoi favorise-t-on les formes écrites « wé » (PS 20), « praissé » (PS 55) ou « dequoi » (PS 10) plutôt que « pressé », « wāy » ou « de quoi » ? pourquoi s'objecte-t-on à l'usage de « parquigne » (PS 44), mais pas de « barguigner » (PS 184) ? De façon plus conséquente, le rôle (occasionnel, embryonnaire) du tréma recoupe exactement le rôle du tilde, ce qui rend sa règle redondante : « Comme *fiiler*, de l'anglais *to feel*, l'écriture de *shoöter*, de l'anglais *to shoot*, est en instance de révision par la GIRAFE » (PS 523).

³³⁸ A. Boudreau et M.-È. Perrot, « “Le chiac, c'est du français”... », p. 60.

« Zed et Chico », « Étienne et Chico », etc.) ou à l'évocation de lieux (« Le Babar », « Librairie Didot », « En route », « Moncton », « Caraquet »).

Le chiac est, naturellement, central à cette trame du roman ; cependant, tout ce qui relève du chiac dans *Pour sûr* n'y est pas associé. Les travaux d'établissement du chiac à l'écrit se font même en marge de cet univers, les passages travaillant au code linguistique du chiac (surtout associés aux thèmes « Chiac », « Chiac détail » et « Le détail dans le détail ») relèvent davantage des passages anonymes, non attribués du thème 15, « Monologues non identifiés ». On assiste donc, dans le roman, à une relative division des tâches : d'une part, des personnages anonymes entreprennent un travail (réflexif) de codification écrite du vernaculaire, de « chiaquisation » ; d'autre part, Terry et Carmen (ainsi que leur communauté) vont poursuivre leur effort de refrancisation.

Ce processus, dans *Petites difficultés d'existence*, est l'initiative de Carmen, qui élargira dans *Pour sûr* son ambition de refrancisation à l'ensemble de la communauté : « Au Babar, par exemple, elle aimerait que les employés parlent aisément un français un peu plus relevé, sans que le chiac disparaisse complètement pour autant. Elle n'a pas encore trouvé la meilleure manière d'aborder cette question avec les employés » (PS 76-77). On le voit, elle ne se situe pas dans la prescription, mais elle n'aura pas besoin de passer à l'action, puisque la refrancisation se fera tout naturellement, par contact et par le jeu. Ainsi, après l'avoir vue faire des mots croisés, les employés, puis les clients, vont s'y mettre progressivement, jusqu'à se procurer des livres de référence – « Carmen n'en revenait pas : Josse qui parlait d'acheter un dictionnaire ! » (PS 308) –, jusqu'à tenir des concours au Babar, avec comme prix un livre de poche de la Librairie Didot. Le processus de normalisation véritablement efficace dans le roman est donc le processus autodidacte de refrancisation, non le processus plus officiel d'*aménagement linguistique*, soit une « intervention humaine consciente sur les langues³³⁹ ». Dans la communauté *reterritorialisée* des lofts, le système d'influence du réseau est encore plus efficace que l'effort institutionnel plus structuré.

Cependant, rien n'est aussi simple, et rien n'est jamais gagné à Moncton. Alors que la communauté se francise, le fils de Terry et de Carmen s'anglicise. Le phénomène est d'autant plus sérieux que la préoccupation de l'anglicisation se déplace ainsi de Terry à Étienne, du père au fils,

³³⁹ D. Daoust et J. Maurais, « L'aménagement linguistique », p. 13.

laissant poindre le danger d'assimilation intergénérationnelle. Ironiquement, c'est parce que Terry et Carmen ont envoyé leurs enfants tourner un documentaire pour avoir l'argent nécessaire pour faire des activités spéciales avec eux qu'ils se voient ensuite forcés de l'amener se re franciser à Caraquet... dépensant ainsi l'argent obtenu. S'installe ainsi une sorte de « sortie » de Moncton sur le reste de l'Acadie, alors justement qu'on passe de la représentation exclusive du chiac des autres romans de Daigle depuis *Pas pire* au français acadien plus englobant de l'ensemble des réalités acadiennes dans *Pour sûr*.

Le chiac a ses limites géographiques, mais aussi ses limites subjectives, et la tolérance envers les emprunts à l'anglais varie. Cependant, toutes les limites individuelles seront atteintes dans *Pour sûr*. Dans un passage, le niveau d'emprunt dans un discours agace même Terry, le protagoniste de Daigle le plus associé au chiac : « L'anglais fit tiquer Terry » (PS 61). La conscience de cette limite subjective est présente aussi dans la trame « anonyme » du chiac :

Tout est question d'équilibre. Par exemple, la phrase *Je vas aouère besoin d'un troque ou d'un vān pour haler mon botte ennewé* donne au moins l'impression de tenir dans un seul registre sonore. Par contre, une menace sourde couve dans la phrase *Si que je swīch la līght bāck ōn pis que la maison ēxplode, ēxpect pas d'aouère ēver āgain d'autres outils pour Father's Day* (PS 44).

Cette « menace sourde » transparait dans le roman à chaque « Monologue non identifié », qui pousse loin l'usage du chiac anglicisé. La lecture trébuche souvent dans ces passages (le tilde marquant ainsi encore mieux l'étrangeté que l'usage de l'italique), ce qui renforce l'idée que les règles instituées du chiac servent moins à faciliter son écriture qu'à éviter, justement, les excès. La menace est physiquement contenue, à la fois par le code écrit du chiac et par les limites du fragment textuel. La conscience subjective de « limites » au chiac entre également en compte dans les activités de la GIRAFE, dans les limites personnelles de certains de ses « commissionnaires » : « Moi, je démissionnerai le jour que quelqu'un va me dire qu'y a bŷyé dequoi à la place de me dire qu'y a acheté dequoi » (PS 618) ; « Heille, c'est tōo mŷch ! » (PS 536) ; « Je désapprouve totalement qu'on ouvre la porte à *dōorbēll* » (PS 661). L'écriture du vernaculaire poussé jusqu'à sa limite, c'est-à-dire jusqu'à la limite subjective de tout un chacun, comme pour dépasser toutes les tolérances individuelles, sert à faire la démonstration, par illustration, de la nécessité de vigilance linguistique. Les enjeux sociolinguistiques sont donc bien présents dans le jeu littéraire que fait le

roman sur la langue – ce qui n’annule pas le jeu pour autant, comme on apprend qu’Étienne n’est pas réellement plus anglicisé, qu’il manipule plutôt les structures du langage par jeu seulement.

* * *

Code écrit relativement stable et opératoire dans *Petites difficultés d’existence*, le chiac ne profite pas, dans *Pour sûr*, du mouvement vers une standardisation encore plus poussée, plus systématique, de son écriture. Le roman ne fait que désorganiser le système, démonter la proposition de tout code écrit du chiac : la « nouvelle orthographe chiac » n’aura pas lieu. Cependant, le phénomène de codification linguistique du vernaculaire en littérature acadienne mérite plus d’attention, car Daigle n’est pas la seule artiste acadienne à imaginer un aménagement linguistique « officiel » du chiac. Le créateur d’Acadieman, Dano LeBlanc, qui fait intervenir le chiac sur différents supports écrits (bande dessinée, site web), invente lui aussi des outils linguistiques pour le chiac. Dans son cas, Marie-Ève Perrot envisage cette entreprise comme un

travail parodique de normalisation/standardisation du chiac : la légitimation et la promotion du vernaculaire passent ici par l’élaboration d’outils métalinguistiques contribuant à sa fixation : *In Defence of Chiac : un essay sur le why not user du chiac* qui contient le projet d’une œuvre de référence, *le Great Acadian Novel* en chiac ; un *Lexique* élaboré à partir de la rubrique quotidienne *Chiac word du jour* ; *Le New Bescherelle Updaté, l’art de conjuguer en chiac* ; *Le Chiac pour les Dummies* et finalement, dans l’un des derniers épisodes de la série animée, *l’Académie chiac* en guerre contre l’Académie française³⁴⁰.

Cependant, sauf pour quelques glossaires qui accompagnent ses productions, tous ces outils métalinguistiques sont vides de contenu. À la différence de Dano LeBlanc, Daigle ne nomme pas de dictionnaire ou de grammaire du chiac, tout en explicitant les règles de son écriture, qu’elle élabore et instaure dans son roman. Son système est cependant, comme on l’a vu, moins une proposition qu’un jeu formel de l’œuvre, refusant en quelque sorte la responsabilité de l’inscription du chiac à l’écrit. Le refus de la « normalisation » du chiac chez Daigle passe notamment par le refus de la « nomination » des outils métalinguistiques – ou par l’absurde de leur nomination, dans le cas de la « GIRAFE ». Chez les deux artistes, le processus de légitimation du chiac est donc incomplet, le vernaculaire n’étant pas dûment *reterritorialisé* dans l’écriture.

³⁴⁰ M.-È. Perrot, « Acadieman et l’“Académie chiac”... », p. 60-61.

Pour sûr est alors un anti-« *Great Acadian Novel* en chiac » (comme Acadieman est un anti-héros), d'autant plus qu'il envisage la disparition éventuelle du vernaculaire, dans un passage du thème « Avenir » où on comprend que le chiac est le vestige d'un temps perdu : « – Mamie ! Parle chiac ! » (PS 709).

Alors qu'achoppe (volontairement) l'effort de codification écrite du vernaculaire, une autre question se pose : le chiac est-il devenu une contrainte de l'œuvre de Daigle ? En entrevue avec Josse, le personnage « France Daigle » se fait reprocher de partir des rumeurs au sujet de Terry et Carmen, les protagonistes invétérés de l'œuvre de Daigle après *Pas pire*, qui remplacent l'auteure autofictive elle-même, protagoniste de *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et de *Pas pire*. Josse va jusqu'à attribuer à Terry et Carmen – et, avec eux, à l'univers de Moncton, ainsi qu'au chiac – tout le succès de l'auteure : « je trouve pas que t'es fâir de piquer sus zeux de même. C'est à cause de zeux que le monde aime sitant tes livres. C'est zeux qui te font vivre ! » (PS 652). Le sermon mène Josse à remettre en question le principe de la liberté de l'artiste : « Y croyont qui pouvoit toutte faire, aller contre le bon sens, être contre toutte. Comme si toutte ça qu'y font était si gréat que ça ! » (PS 652). C'est dans le cadre de la nécessité d'une réaffirmation de la liberté fondamentale de l'artiste, non plus envers les contraintes « extérieures » (institutionnelles ou sociales) mais envers ses propres personnages, ses propres œuvres, son propre univers, que l'on peut comprendre l'horizon menaçant que Daigle laisse entrevoir pour ses protagonistes, non pas dans les « rumeurs » sans conséquence, mais dans le thème 133 de *Pour sûr*, « L'avenir », où on apprend que Terry devient un jour muet et paralysé.

* * *

Au terme de l'analyse de l'œuvre de France Daigle, il convient de revenir sur sa trajectoire particulière, marquée par le passage de romans *décontextualisés* et *formels* dans les années 1980, à des romans *surcontextualisés* et *formels* dans les années 1990 et 2000. Cela confirme notre hypothèse selon laquelle le travail esthétique et le discours identitaire peuvent cohabiter en littérature acadienne, au gré des œuvres ou des auteurs. Curieusement, l'engagement institutionnel de Daigle a connu une trajectoire inverse depuis son engagement direct dans la mise en place d'institutions artistiques en Acadie dans les années 1980 (jusqu'à sa présidence du secteur littéraire de l'Association acadienne des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick au début des années 1990), qui diminue alors même que son œuvre fait de plus en plus de place à la référence acadienne. À présent, la position explicite de Daigle est de « participe[r] au bouillonnement culturel acadien en rédigeant ses livres³⁴¹ ».

Conformément à cette progression de la référentialité littéraire à la référentialité identitaire dans les livres, tout en maintenant, voire en affirmant de nouvelles façons, la centralité du travail textuel, la matérialité même du livre change de fonction chez Daigle. Le fragment organisé en figure géométrique sur la page, qui annonce la clôture du livre sur lui-même, ou sur le « savoir » autoréférentiel propre à la littérature, débouche sur la construction (toujours par fragments) de structures tridimensionnelles ouvertes à tous les livres, et à tous leurs contenus. L'accès à la « référentialité » de l'écriture de Daigle est donc toujours médiatisé par la culture livresque. Or, l'Acadie en étant absente, l'auteure cherche à lui définir une place. Chez Daigle, la « construction » est à la fois une technique formelle et un thème, et la tridimensionnalité de la structure en vient à faire une proposition « de structure » dans la diégèse, c'est-à-dire de création romanesque d'un espace physique (imaginé, rêvé, souhaité, projeté) qui soit *acadien de Moncton*. Ce sont les « lofts » de *Petites difficultés d'existence* et de *Pour sûr* qui permettent à la minorité francophone de vivre en français non seulement dans le privé (dans l'intimité du couple ou de

³⁴¹ É. Lefrançois, *Le désir d'« écrire au neutre »*. *Lecture des manifestations du genre dans les deux trilogies de France Daigle*, p. 33. Daigle explique aussi son désengagement par le fait qu'elle s'est mise à travailler comme recherchiste à Radio-Canada et craignait d'être placée en conflit d'intérêt. Voir É. Lefrançois, *ibid.*, p. 31.

l'unité familiale), ce qui est le privilège des minorités linguistiques, mais dans le public, grâce à l'immeuble à logements et à ses commerces ayant pignon sur rue.

Si cette mise en place d'un espace minoritaire stable se fait uniquement dans l'espace de l'œuvre, la contribution des œuvres de Daigle à l'affirmation d'un Moncton acadien montre l'action possible de la littérature sur la réalité. L'auteure s'inscrit dans le mouvement d'affirmation institutionnelle, culturelle et linguistique de la ville dans la littérature et dans les autres arts acadiens au cours des années 1990, mouvement duquel le poète Gérald Leblanc est le principal acteur :

l'évolution de l'œuvre de France Daigle, cette écrivaine qui a commencé par écrire des romans qui se voulaient tout à fait neutres tant du point de vue de la langue que de l'espace, juste après la période forte du nationalisme acadien, et qui en vient aujourd'hui à faire de la mythification de Moncton et de sa transformation en capitale culturelle le sujet de son roman [*Petites difficultés d'existence*], est tout à fait parallèle à la construction symbolique de Moncton entreprise par Leblanc et continuée par de nombreux écrivains acadiens³⁴².

Daigle a beau ne plus être impliquée directement dans le milieu social ou institutionnel, elle se trouve ainsi à participer à la principale tendance de la littérature acadienne contemporaine, de donner une existence littéraire à Moncton, par la création d'une « micro-capitale » littéraire acadienne, et par la légitimation linguistique du chiac – notamment grâce à l'utilisation du vernaculaire, dans les productions artistiques, comme matériau à la fois ethnographique et esthétique.

Bien entendu, la position minoritaire reste impossible à stabiliser, et l'évocation d'une menace d'avenir sert de rappel de la fragilité constitutive des petites cultures et des petites littératures. Comme l'évoque Daigle en discutant directement de l'action des contraintes contextuelles sur l'artiste acadien, la situation de celui-ci est à la fois le reflet de la situation de la littérature acadienne dans l'institution littéraire internationale – celle d'être en périphérie des espaces de visibilité littéraire conséquente – et de la situation collective de la communauté acadienne dans le monde, duquel elle est, à toutes fins pratiques, absente. La nécessité de leur renforcement mutuel est ainsi réaffirmée.

³⁴² R. Boudreau, « La création de Moncton comme “capitale culturelle”... », p. 50.

- PARTIE III -

Herménégilde Chiasson, le poète national : essais politiques, formes poétiques³⁴³

³⁴³ Une partie de l'analyse proposée dans cette section est parue en version préliminaire dans P. Cormier, « Le passé, le présent et l'avenir de la littérature acadienne chez Herménégilde Chiasson ».

INTRODUCTION

En 2003, les deux premiers recueils d'Herménégilde Chiasson – *Mourir à Scoudouc* (1974)³⁴⁴ et *Rapport sur l'état de mes illusions* (1976) – sont réédités dans la collection « Bibliothèque canadienne-française³⁴⁵ », sous le titre *Émergences*. Le pluriel est révélateur : il s'agit non seulement de l'émergence poétique de celui qui est devenu l'un des poètes acadiens (et franco-canadiens) majeurs, mais aussi de celle de la littérature acadienne contemporaine³⁴⁶. Ces deux « émergences » sont liées, l'établissement de la littérature collective ayant permis l'établissement d'auteurs comme Chiasson. Il est vrai qu'autant *Mourir à Scoudouc* fait partie du triptyque des recueils de poésie fondateurs de la littérature acadienne contemporaine, avec *Cri de terre* (1972) de Raymond Guy LeBlanc et *Acadie Rock* (1973) de Guy Arsenault, autant Chiasson est le seul des trois auteurs à véritablement faire œuvre, les deux autres pouvant être « étiquet[és] comme les écrivains d'un livre³⁴⁷ ». Vingt ans plus tard, Chiasson est sans doute la figure dominante de l'espace littéraire acadien – tant par sa place dans l'institution que par l'importance de son œuvre. La meilleure preuve de ce statut tutélaire est la résistance d'une certaine part de la communauté artistique : « C'est à partir du moment où Herménégilde Chiasson a commencé à prendre le statut d'écrivain consacré (entre 1990 et 1999, date de la consécration nationale avec le prix du gouverneur général) qu'il a commencé à encourir les critiques des écrivains et artistes de la “relève”³⁴⁸ ».

Le même phénomène de consécration-contestation se produit à l'échelle de l'ensemble de la société acadienne, alors que la même année 2003 voit Chiasson devenir lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick. Cette nomination est en même temps reconnaissance de son statut dans la communauté acadienne et reconnaissance de l'Acadie (et des arts, et des arts acadiens) dans la

³⁴⁴ Dorénavant MS, suivi du numéro de la page.

³⁴⁵ Depuis 2000, cette collection, ouverte aux maisons d'édition du Regroupement des éditeurs canadiens-français, consacre les œuvres franco-canadiennes majeures : « La collection “Bibliothèque canadienne-française” n'accueille en effet que des œuvres que l'on peut considérer comme majeures, du point de vue de l'histoire et de la critiques [sic] littéraires ». Y. Lepage, « Rôle et enjeux de la collection “Bibliothèque canadienne-française” », p. 74.

³⁴⁶ Pour Paul Kawczak, le titre de cette réédition évoque même une *triple* émergence, c'est-à-dire « tout autant l'émergence d'une conscience acadienne que celle d'un jeune artiste et d'une esthétique nouvelle : le terme évoque, dans le contexte de la publication de ces deux recueils, l'entremêlement des voix lyrique, poétique et politique ». P. Kawczak, « *Mourir à Scoudouc, Rapport sur l'état de mes illusions* d'Herménégilde Chiasson... », p. 22.

³⁴⁷ B. Doyon-Gosselin, « Le grand Hermé », p. 7.

³⁴⁸ R. Boudreau, « L'écrivain et les honneurs... », p. 190.

province. Concrétisant ainsi son rôle de poète national et de représentant de l'Acadie, cette nomination entraîne cependant un contrecoup médiatique, certains contestant ouvertement ce rôle. On lui reproche surtout de prêter allégeance à la Couronne britannique, une critique qui révèle, comme l'explique Raoul Boudreau, un certain double standard, puisque « cet argument n'a pas été soulevé quand deux Acadiens ont précédemment été nommés lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick [...]. Si on a réagi différemment dans le cas d'Herménégilde Chiasson, c'est sans doute parce que ses deux prédécesseurs proviennent du milieu de la politique et des affaires³⁴⁹ ». Comme l'explique Marcel Olscamp, c'est l'allégeance apparente³⁵⁰ de Chiasson à la modernité artistique – avec ce que cela comprend de refus du compromis social – qui pose véritablement problème, puisque

Associer une institution considérée comme vétuste, que d'aucuns considèrent comme un vestige humiliant du passé colonial, à un héraut de la modernité acadienne – perçu à tort ou à raison comme un porte-parole de la subversion et de l'avant-garde – voilà qui frappe l'imagination. [...] Chiasson a soulevé l'ire de l'intelligentsia acadienne *parce qu'il est un artiste* et qu'il vient, à ce titre, de transgresser un interdit de taille.³⁵¹

En somme, l'obtention de cette reconnaissance sociale protocolaire l'élève à un rang similaire à celui d'Antonine Maillet, et le rend sujet aux critiques que lui-même adressait à cette autre figure tutélaire de la littérature acadienne. La situation n'est pas sans ironie, comme le souligne Robert Viau : « en acceptant le poste, Chiasson consacrait sa position d'écrivain institutionnalisé, lui qui s'était tant élevé contre des auteurs reconnus et "statufiés" comme Antonine Maillet. Il y avait de quoi être étonné³⁵² ».

Le poète national est aussi artiste national, puisque la production de Chiasson est multidisciplinaire : arts visuels, poésie, théâtre et cinéma (documentaire ou docu-fiction). De façon tout à fait schématique, il distingue les arts visuels, qu'il présente comme plus propices à la modernité car ayant « cet avantage d'opérer en dehors de la langue³⁵³ », des pratiques artistiques « langagières » que sont la poésie, la dramaturgie et la scénarisation, qu'il trouve d'emblée plus enclines à subir l'influence du contexte social et du discours identitaire,

³⁴⁹ R. Boudreau, « L'écrivain et les honneurs... », p. 192.

³⁵⁰ Le chapitre 1, « Acadie moderne et modernité acadienne : effets de discours », montre cependant que, si Chiasson se réclame bel et bien de la modernité artistique, il en adapte la définition aux possibilités du milieu social/artistique acadien.

³⁵¹ M. Olscamp, « Herménégilde Chiasson. Le choc salutaire du politique », p. 188-189. Olscamp souligne.

³⁵² R. Viau, « Les saisons d'Herménégilde Chiasson, essayiste », s.p.

³⁵³ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », p. 15.

puisque ces formes d'expression dépendent fortement de la langue comme médium d'affirmation. Il va donc de soi qu'elles deviennent plus facilement sujettes à l'interprétation et à constituer une texture identitaire repérable au niveau de l'accent, des expressions et du propos qu'elles mettent de l'avant³⁵⁴.

Cette division n'empêche pas que le discours identitaire et la recherche esthétique coexistent dans la pratique, notamment en raison de l'influence réciproque des disciplines, la production de Chiasson étant en fait *interdisciplinaire*. Christopher Elson parle même de son « entre-esthétique » et insiste sur la conjonction disciplinaire de sa pratique artistique : « Écrire *comme* en peinture. Photographier *comme* en poème. Installer *comme* pour faire du cinéma. Filmer *comme* en pleine littérature³⁵⁵ ». Pour sa part, Thierry Bissonnette s'intéresse en particulier à la proximité des productions visuelles et poétiques de Chiasson : « Outre sa pratique professionnelle de l'art pictural, Herménégilde Chiasson introduit fréquemment dans sa poésie une dimension "installative" en y transposant virtuellement le type d'interactions observable en galerie³⁵⁶ ». Cette dimension « visuelle » de la poésie de Chiasson se remarque principalement dans ses recueils des années 1990 et 2000 qui exploitent « des contraintes formelles inédites et itératives³⁵⁷ », que nous rassemblons ici sous le terme « recueils-inventaires » : *Existences* (1991)³⁵⁸, *miniatures : essai autobiographique* (1995)³⁵⁹, *Conversations* (1998)³⁶⁰, *Actions* (2000)³⁶¹, *Répertoire* (2003)³⁶² et *Béatitudes* (2009)³⁶³.

À ces pratiques artistiques de Chiasson, ajoutons celle de la littérature d'idées, puisqu'il a aussi signé quantité de textes relevant de l'essai littéraire, c'est-à-dire « l'ensemble des multiples interventions écrites et orales sur des sujets très divers que l'écrivain a produites dans plusieurs revues et ouvrages collectifs qui restent à ce jour dispersées et parfois inédites³⁶⁴ ». S'il n'envisage pas nécessairement cette littérature d'idées comme une production artistique, Chiasson a souvent insisté sur le fait que c'est quand même en tant qu'artiste qu'il prend parole dans l'espace public :

³⁵⁴ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », p. 15.

³⁵⁵ C. Elson, « L'Entre-esthétique d'Herménégilde Chiasson », p. 165. Elson souligne.

³⁵⁶ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 29.

³⁵⁷ R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », p. 267.

³⁵⁸ Dorénavant E, suivi du numéro de la page.

³⁵⁹ Dorénavant M, suivi du numéro de la page.

³⁶⁰ Dorénavant C, suivi du numéro de la page.

³⁶¹ Dorénavant A, suivi du numéro de la page.

³⁶² Dorénavant R, suivi du numéro de la page.

³⁶³ Dorénavant B, suivi du numéro de la page.

³⁶⁴ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans les essais d'Herménégilde Chiasson », p. 9. Nous remercions Herménégilde Chiasson, Raoul Boudreau et Mylène White de nous avoir donné accès aux textes inédits de Chiasson.

Une grande partie des intuitions énoncées dans cet essai sont hautement spéculatives et je me suis même demandé s'il ne s'agissait pas d'une fiction dont la dimension créatrice est assurément hautement discutable sinon contestable. Toutefois je me suis toujours dit que l'essai servait surtout à mettre des idées en circulation pour ensuite les débattre sur la place publique et les consolider dans une vérification plus méthodique. Dans cet ordre d'idée je me suis souvent considéré comme un écrivain, un intellectuel faisant œuvre de spéculation, beaucoup plus qu'un chercheur³⁶⁵.

En plus de la mise en scène et de l'affirmation de cette posture subjective d'énonciateur, ses essais répondent aux caractéristiques générales de l'essai littéraire³⁶⁶, notamment par leur proposition d'une réflexion personnelle non exhaustive et non systématique destinée aux contemporains du locuteur, ainsi que leur attention particulière à la formulation de la pensée, c'est-à-dire au langage. Les commentateurs de la littérature acadienne et de l'œuvre de Chiasson ont d'ailleurs étudié ses essais comme une part essentielle de sa pratique artistique. Ainsi, Anne Marie Robichaud³⁶⁷, Raoul Boudreau³⁶⁸ et Robert Viau³⁶⁹ ont consacré des articles aux essais de Chiasson, constatant tous les trois que « [d]eux sources essentielles d'inspiration s'y manifestent : considérations sur la question nationale et l'identité [...] ; considérations sur les arts plastiques et la littérature, ces dernières se trouvant naturellement liées aux réflexions sur la question nationale³⁷⁰ ».

Chiasson établit donc un découpage, certes rapide et contestable, entre ses pratiques artistiques plus propices à l'élaboration et au déploiement d'un discours identitaire et celles plus propices à la recherche esthétique. Il sera question, ici, de la poésie et des essais, qu'on pourrait envisager comme des pôles de la production écrite de Chiasson : d'un côté, le discours poétique posé comme intime, esthétique, indirectement (ou accidentellement) social ; de l'autre, le discours de l'essai, dont la portée est immédiatement et volontairement identitaire, collective, politique et idéologique. L'étude des essais nous permet donc de relever la position discursive du poète. Ensuite seront examinées les formes poétiques proposées dans ses « recueils-inventaires », c'est-à-dire les recueils les plus manifestement travaillés par des contraintes textuelles, les plus

³⁶⁵ H. Chiasson, « Une Acadie triangulaire : Essai de géo-esthétique », s.p.

³⁶⁶ A. Perron, « Essai », p. 203.

³⁶⁷ A. M. Robichaud, « Herménégilde Chiasson, essayiste » et « Exil et exclusion : le point de vue des écrivains acadiens ».

³⁶⁸ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans les essais d'Herménégilde Chiasson » et « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson ».

³⁶⁹ R. Viau, « Les saisons d'Herménégilde Chiasson, essayiste ».

³⁷⁰ A. M. Robichaud, « Herménégilde Chiasson, essayiste », p. 343.

manifestement dégagés du discours directement politique, social ou identitaire, puisque d'autres recueils de Chiasson se situent dans cette veine.

Les deux premiers recueils de Chiasson, *Mourir à Scoudouc* et *Rapport sur l'état de mes illusions*, en particulier, relèvent d'une poésie nationaliste qui aborde directement les enjeux identitaires. Cependant, le poète se détache ensuite de cette poésie identitaire, comme il le constate lui-même : « j'écris de plus en plus rarement sur l'Acadie. En poésie, tout au moins, c'est pratiquement absent³⁷¹ ». Dans ses recueils ultérieurs, comme l'explique Raoul Boudreau, Chiasson « fait référence à l'Acadie par des allusions, parfaitement lisibles pour quiconque connaît l'histoire et le contexte acadiens, mais suffisamment générales pour soutenir une lecture plus extensive³⁷² ». Ainsi, le recueil de récits *Brunante* (2000)³⁷³ fait la genèse de sa vocation artistique et, avec des passages de certains recueils de poésie, aborde donc directement les enjeux institutionnels et sociaux si présents dans sa littérature d'idées. Dans *Climats*, on voit le poète, dans *Climats* (1996)³⁷⁴, s'opposer à une figure anonyme, mais derrière laquelle on n'a aucun mal à reconnaître Antonine Maillet : « les exilés [...] marchent dans les rues qui portent leurs noms³⁷⁵ ». À l'inverse, dans quelques-unes de ses interventions publiques, Chiasson illustre son obsession pour les structures contraintes. En témoigne son penchant pour la forme de l'abécédaire dans ses discours, penchant qu'il explique du reste en posant la contrainte comme base de toute création :

Chaque fois qu'on me donne carte blanche je me retrouve également devant un dilemme et une myriade de possibilités qui font en sorte que je n'arrive jamais à me contenir, à me positionner clairement et ma pensée se met alors à fuir et à déborder de tous bords tous côtés. Pour parer à une telle situation qui risque de donner lieu à une cacophonie, j'ai concocté un système que je trouve à la fois amusant et stimulant soit celui de créer un alphabet. J'ai toujours été fasciné par ce système, par le classement des mots mais aussi pour la particularité moléculaire des lettres qui permettent de créer ces mêmes mots et ainsi de mettre en œuvre un système de communication avec lequel les écrivains sont familiers puisqu'il constitue la matière première de l'écriture³⁷⁶.

³⁷¹ B. Doyon-Gosselin, « Entretien avec Herménégilde Chiasson », p. 20.

³⁷² R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », p. 289.

³⁷³ Dorénavant BR, suivi du numéro de la page.

³⁷⁴ Dorénavant CL, suivi du numéro de la page.

³⁷⁵ H. Chiasson, *Climats*, p. 116. Dorénavant CL, suivi du numéro de la page. La rue de l'arrondissement Outremont à Montréal où Maillet a élu domicile pendant plusieurs décennies a été rebaptisée en son nom après son obtention du prix Goncourt. R. Boudreau, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », p. 337.

³⁷⁶ H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

Si notre étude des essais de Chiasson cherche à rendre compte des éléments de son discours – en particulier sa façon personnelle de raccorder la modernité artistique avec les contraintes contextuelles de la création en Acadie –, notre analyse de sa poésie va s'intéresser à ceux de ses recueils qui exploitent le plus évidemment des formes contraintes. Justement, le poète se lance, dans les années 1990, dans son cycle de recueils-inventaires, autant de collections, de catalogues, de listes, de bilans, de « répertoires » (pour reprendre le titre d'un recueil) ou d'arrêts sur images de l'Acadie. Pour Janine Gallant, par sa « forme atypique », la poésie-inventaire de Chiasson propose peut-être « un genre nouveau et, somme toute, inclassable³⁷⁷ », s'inscrivant bien, par son éclatement des conventions génériques, dans la permissivité contemporaine de l'art. L'esthétique de l'inventaire poétique répond en somme à une double demande de sens : tout en imposant (et s'imposant) une nouvelle forme poétique, qui relève alors de la culture artistique issue de la modernité, elle est aussi adaptée à l'inculture de son milieu d'émergence, s'appuyant notamment sur des principes non littéraires pour en faire une matière poétique.

L'analyse proposée dans ce chapitre s'appuie donc principalement sur les six recueils-inventaires de Chiasson et leurs propositions de contraintes formelles. D'abord, le recueil *Existences* comprend 48 textes de prose poétique reprenant la forme carrée du livre, et répartis en six sections de huit poèmes. Les sections sont séparées par des dessins représentant des visages humains encadrés, autre mise en abyme de la forme. Chaque titre est un mot seul, écrit en lettres majuscules, et suivi d'une dédicace d'une seule lettre entre parenthèses. Les mots-titres de chaque section suivent l'ordre alphabétique (tout en sautant des lettres, évidemment). La première section, par exemple, comprend « ADRESSE (à J.) », « BIBLIOGRAPHIE (à S.) », « DROITURE (à C.) », « GOMME (à M.) », « KIOSQUE (à F.) », « MILLÉNAIRE (à F.) », « PARTAGE (à D.) » et « QUANTITÉ (à J.) ». Chaque section propose ainsi une sélection unique de mots du dictionnaire. Reprenant un même type de contrainte, mais avec des images plutôt que des mots, *miniatures : essai autobiographique* rassemble 60 photographies et 60 poèmes en prose remplissant la page exactement. Les textes sont inspirés de menus objets collectionnés par l'auteur au fil des ans ; la photographie de l'objet figure sur la page de gauche du recueil et le texte l'ayant comme sujet, sur la page de droite. Des majuscules des titres d'*Existences*, on passe à la minuscule

³⁷⁷ J. Gallant, « Conversations », p. 75 et 74.

dans le titre du recueil, comme on est également passé, par déduction, d'études sur les « existences » de gens à des introspections basées sur l'existence de l'auteur.

Le recueil *Conversations* est une liste de mille fragments de prose poétique d'une ou de quelques phrases, numérotés de 1 à 999 et auxquels un pronom (« Elle » ou « Lui ») est arbitrairement associé ; à la toute fin, l'entrée « 1000 » est laissée vide. De façon similaire, le recueil *Actions* recense une série de 1000 gestes, non numérotés cette fois, posés par « un homme » ou « une femme », tenant en une phrase et séparés par un blanc. Ensuite, *Répertoire* propose cinq cents quintils, numérotés et centrés sur la page, dont le premier vers évoque toujours un objet du quotidien, prétexte à la méditation poétique. Enfin, *Béatitudes* est une litanie de phrases séparées par des virgules et des sauts de ligne, autant de descriptions de « ceux » ou de « celles » qui sont appelés à rejoindre le paradis ; comme pour *Conversations*, la liste demeure ouverte, le recueil se concluant par une virgule.

Si l'étude présentée dans cette section porte surtout sur ces œuvres, les autres recueils de poésie de Chiasson publiés depuis 1990 seront ponctuellement sollicités. Ceux-ci sont souvent écrits à partir de contraintes, mais qui relèvent surtout du processus d'écriture et sont conséquemment moins pertinentes à la perspective de ce travail de recherche, qui est d'envisager la contrainte formelle lorsqu'elle engage non seulement la genèse de l'œuvre, mais sa construction finale et son contenu. Par exemple, le poète impose souvent à son écriture des contraintes de longueur (écrire un certain nombre de lignes, un certain nombre de pages) ou de temps (écrire à un moment précis). Dans *Solstices* (2009)³⁷⁸, les deux se rejoignent même, l'œuvre comprenant seize textes de huit pages, écrits sur quatre années, à raison d'un à chaque solstice et à chaque équinoxe. Dans les recueils-inventaires, la contrainte de longueur, imposée par la suite numérotée, n'est pas si mécanique et participe plus évidemment de l'esthétique de l'œuvre. Certains poèmes de *Parcours* sont aussi des inventaires, alors que certaines sections de *Climats*, par exemple, offrent une régularité formelle évidente. Dans quelques autres recueils, la multidisciplinarité artistique, structurant l'œuvre, devient également une contrainte ; c'est le cas de *Vous* (1991)³⁷⁹, dont chaque section renvoie à des étapes ou des techniques de tournage cinématographique : « découpage », « repérage », « projection arrière », etc. Certains recueils, et

³⁷⁸ Dorénavant S, suivi du numéro de la page.

³⁷⁹ Dorénavant V, suivi du numéro de la page.

en particulier *Vermeer (toutes les photos du film)*, par le soin accordé à la mise en page, par leur inclusion de matériel visuel (photographies ou dessins) et parfois même par le choix de type de papier, peuvent être définis comme des « livres d'artiste »³⁸⁰.

Du reste, toutes les œuvres de Chiasson abordent comme sujet des aspects importants de ses essais, comme la situation de l'Acadie et la place du poète dans ce milieu. Par exemple, dans *Vermeer (toutes les photos du film)* (1992)³⁸¹, le travail sur la contrainte formelle a beau être moins rigide et systématique que dans d'autres recueils, il n'empêche que le poète y développe une réflexion sur le rôle, artistique et social, de l'écrivain issu d'une petite littérature. De façon tout à fait révélatrice, il prend comme modèle un « artiste de province » dont les œuvres font partie du patrimoine universel de l'art : « Je me rends compte à quel point mon destin pourrait être celui de Vermeer. Un artiste perdu dans une ville de province. Delft » (VE 49).

Il s'agit ici de voir comment le discours identitaire sur l'art en Acadie s'aligne aux caractéristiques formelles de la poésie-inventaire. De cela, on trouve déjà des pistes de réponse dans le premier recueil de Chiasson, *Mourir à Scoudouc*. D'emblée, le titre a suscité beaucoup de commentaires et a suffi à établir la réputation de Chiasson comme auteur pessimiste :

Ainsi « Mourir » est à jamais le premier mot de l'œuvre d'Herménégilde Chiasson. Non pas « mort » comme une action révolue sur laquelle on n'a plus d'effet, mais « mourir » avec toutes les potentialités de l'infinitif dont on n'aura pas trop de toute une vie pour venir à bout. [...] « Mourir » dans son double sens de fin et de début³⁸².

Venir à bout du processus, arpenter tout l'espace entre son début et sa fin : voilà en gros la tâche de l'inventaire. *Mourir à Scoudouc* porte ainsi, sous forme embryonnaire, le programme d'écriture du poète, projet qui viendra à maturité dans ses œuvres des années 1990 et 2000³⁸³.

³⁸⁰ En 2014, Chiasson travaille encore les contraintes d'écriture, dans la série de courts recueils constituant son « Autoportrait », qu'il explique comme « un projet assez oulipien pour lequel j'ai décidé de prendre mon nom qui comporte douze lettres et d'assigner à chacune des lettres un titre et un mois. Le titre, lui aussi un mot de douze lettres, résume assez bien l'entreprise puisqu'il s'agit en fait d'une sorte de journal qui adopte différentes formes et propositions. Douze livres distincts – qui sont en fait des livres limites puisqu'ils comportent chacun quarante-huit pages – formeront un tout » H. Chiasson, « Inédit. *Autoportrait* (extraits) », p. 23.

³⁸¹ Dorénavant VE, suivi du numéro de la page.

³⁸² R. Boudreau, « Préface », p. 9.

³⁸³ Entre la publication de *Mourir à Scoudouc* en 1974 et celle de *Vous* en 1991, Chiasson n'a publié que deux recueils : *Rapport sur l'état de mes illusions* (1976) et *Prophéties* (1986). Pour Marcel Olscamp, ce dernier constitue une transition entre les œuvres des années 1970 et celles des années 1990, dont il annonce « l'usage presque systématique de structures formelles régulières et de contraintes d'écriture préalablement établies ». M. Olscamp, « Prophéties », p. 221.

Ce recueil est aussi le plus ouvertement nationaliste de Chiasson. La poésie s’y construit autour d’images aux couleurs du drapeau acadien : le bleu, le blanc et le rouge. Chacune de ces couleurs servira même de titre à un poème dans une suite, complétée par un poème sur le jaune de l’étoile figurant sur le tricolore, ainsi que le poème « Et... noir », cette dernière couleur étant bien sûr celle du deuil. Se sédimente donc une poésie nationaliste du deuil de la nation. Le rouge est même associé au sang qui coule, à la plaie toujours ouverte de la blessure historique : « En Acadie comme en Déportation. Anglais au casque pointu, *red coat* bien chaussé de la domination » (MS 27, Chiasson souligne). Ce rouge va contaminer les puretés tant de la neige (« le sang rouge sur la neige blanche », MS 41) que de l’eau (« saignaient du rouge dans le bleu de la rivière », MS 19), jusqu’à souiller le drapeau en entier : « tremper notre drapeau dans le sang » (MS 39). On ne saurait être que le témoin impuissant de l’innocence itérativement humiliée : « les colombes tombaient la tête première autour de notre lit en salissant nos draps en rouge » (MS 23). Le poète fait aussi une équivalence entre la femme aimée et le pays, ou « les madones bleues » (MS 41), la Vierge Marie étant la patronne de l’Acadie. Cette personnification est filée dans le reste de l’œuvre. Par exemple, l’adresse du sujet du recueil *Vous* désigne parfois la femme aimée (dans ce cas, « vous » est le pluriel de déférence), mais parfois aussi le collectif (le « vous » de la deuxième personne du pluriel).

Le nationalisme de *Mourir à Scoudouc* est non seulement pessimiste, mais profondément autocritique. La défaite acadienne est avant tout intérieure et se manifeste par la résignation à son sort ; en quelques endroits, le drapeau brandi sera même celui de la capitulation : « les draps blancs que tu as déchirés pour t’en faire des drapeaux blancs » (MS 43). Celle-ci prend l’aspect, certes, de l’assimilation linguistique, mais surtout de l’intériorisation du rapport de force social : « le premier mot que nous apprenons à leur dire et le dernier que nous leur dirons : *please. Please, make us a beautiful ghetto, not in a territory, no, no, right in us, make each of us a ghetto, take your time, please* » (MS 44, Chiasson souligne).

Les deux derniers poèmes du recueil – « Inventaire du 25 avril 1974 » et « Inventaire deux » – situent, chacun à leur manière, le rôle du poète dans ce contexte. *Mourir à Scoudouc* contient différentes formes : le poème en vers libres et le poème en prose, bien sûr, mais aussi des formes plus surprenantes, comme un sondage mesurant le degré d’engagement social de la population acadienne, qui clôt le poème « Quand je deviens patriote », et la forme de l’inventaire

proposée dans « Inventaire du 25 avril 1974 », qui se décline en liste alphabétique (allant de « A » jusqu'à « J »), dont chaque titre est suivi d'un ou de quelques courts paragraphes de prose poétique. Ce poème se présente comme la chronique du déclin de l'Acadie, « des derniers jours de l'Acadie en mal de mourir » (MS 38). Dans ce contexte, la poésie est une science statistique, devant tenir compte de « [c]onsidérations habitantes et géographiques » (MS 59), avoir une « [a]pplication concrète » (MS 61). Le poète accepte alors d'être poète national, de panser les plaies (« je lèche mon sang », MS 61) de l'« Acadie [s]on trop bel amour » (MS 31), d'être le seul à le faire puisque les autres ont abandonné le combat.

Pour sa part, « Inventaire deux » reprend des éléments de la liste des pages précédentes, cette fois dans un poème dont la forme est plus traditionnelle. À la stérilité de la maison « emmitouflée dans son silence » (MS 59) succède un espace plus accueillant pour l'écrivain, plus invitant pour l'écriture : « la plume faisait une ombre oblique / le papier était blanc la table était bleue » (MS 62). Nulle trace de rouge dans cet univers malheureusement imaginaire, la chute du poème effaçant l'univers préalablement créé : « Tu vois, tu n'as pas pu résister à une impulsion romantique » (MS 62). Derrière le souhait d'améliorer le réel par la poésie se ressent l'amertume des ambitions littéraires déçues. Le dernier poème du recueil rejoint alors son premier, un poème-dédicace – « À Rimbaud du fond de la nuit » – témoignant de l'impossibilité d'accomplissement littéraire du poète issu de l'Acadie : comment peut-il, en effet, espérer rejoindre Rimbaud dans tout son éclat, lui qui vient « du fond de la nuit » (MS 11) ?

L'ambition littéraire déchue s'installe en leitmotiv dans l'ensemble du recueil – dans lequel on évoque des « rêves dépossédés » (MS 24), un « dépotoir d'illusions » (MS 27), « les rêves et les poèmes d'antan » (MS 33) et le « naufrage de mes illusions en délire » (MS 38) –, mais aussi d'un recueil à l'autre (rappelons que le deuxième recueil de Chiasson s'intitule déjà *Rapport sur l'état de mes illusions*) et, en particulier, de recueil-inventaire en recueil-inventaire. Ceux-ci sont fondés sur la répétition d'une microstructure textuelle, permettant au poète de faire, inlassablement, le recensement d'une Acadie en voie de disparition, alors que sa parole s'amorce et se désamorce continuellement, montrant l'étendue du travail nécessaire pour instituer le discours littéraire d'une petite littérature. Mais ils imposent du même coup une forme ouverte, infinie, dernier rempart contre la disparition. Ainsi, la poésie-inventaire se fait dans un « cadre formel plutôt

évident qui en limite la dispersion, mais en assure l'extension à une échelle considérable car elle est aussi proluxe et donne l'impression d'une parole intarissable³⁸⁴ ».

Dans cette partie d'analyse de l'œuvre de Chiasson, la littérature d'idées et la poésie-inventaire de l'écrivain seront abordées. Il s'agit de voir comment les formes inventées par le poète sont tributaires de la perception de l'essayiste de la situation de l'Acadie et, en particulier, de la situation des arts en Acadie. Dans le chapitre 1, « Acadie moderne et modernité acadienne : effets de discours », nous allons voir comment le discours de Chiasson sur sa pratique artistique, sur l'Acadie et sur les arts minoritaires, réussit à concilier les considérations formelles de la modernité et le développement d'un discours propre à l'Acadie. Le chapitre 2, « La poésie-objet », examine l'influence des arts visuels sur l'écriture de Chiasson, montrant que les contraintes textuelles du poète sont d'abord figuratives. Enfin, au chapitre 3, « La poésie-liste », nous allons nous intéresser à la forme de la liste littéraire et à la contrainte formelle dans ses aspects plus linguistiques.

³⁸⁴ R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », p. 267.

CHAPITRE 1

Acadie moderne et modernité acadienne : effets de discours

Si la littérature acadienne des débuts était caractérisée par son « immédiation (pas de retour de la pensée sur elle-même, de réflexion)³⁸⁵ », associée dans les esprits au jaillissement spontané d'un « cri » identitaire³⁸⁶, ce n'était qu'une question de temps avant qu'elle s'intéresse davantage à la mise en forme du propos. Pour Raoul Boudreau, la littérature acadienne des années 1990 est justement « devenue consciente d'elle-même ; elle est parfois réflexive et propose des arts poétiques. Mais cette conscience a aussi des limites et peu d'écrivains ont pu donner la réplique à Herménégilde Chiasson dans une réflexion globale sur les limites et les particularités de cette écriture³⁸⁷ ». Il est vrai que ce dernier est l'un des seuls auteurs acadiens à tenir un discours second sur sa propre pratique artistique, sur les arts acadiens, ainsi que sur la culture et la communauté acadiennes. Au cours des années 1990, il devient donc l'un des commentateurs de la littérature acadienne les plus éloquents et les plus sollicités, et sa nomination au poste de lieutenant-gouverneur a eu pour effet de faire circuler encore davantage son discours sur la littérature acadienne. Il est vrai aussi que peu de ses détracteurs sont prêts à questionner (du moins publiquement) son discours, en totalité ou en partie, sauf Gérard Leblanc qui lui donnera parfois la réplique et avec qui Chiasson développera, en cours de décennie, une « association guerrière³⁸⁸ » (B 7).

Cette rupture d'avec le complice de la première heure est une autre manifestation de la sortie de la littérature acadienne des années 1990 de l'expression collective, identitaire et nationaliste. Dans un texte de 1998, Chiasson explique que le recentrement de l'écriture en Acadie sur des préoccupations proprement littéraires passe, pour lui du moins, autant par une

³⁸⁵ A. Masson, *Lectures acadiennes...*, p. 32.

³⁸⁶ Le premier recueil publié en Acadie se titre justement *Cri de terre* (1972). On sait qu'en réalité, toute une série d'événements, depuis les années 1960 au moins, avaient préparé le terrain à cette publication qui est cependant demeurée, dans les représentations, synonyme de l'entrée de la littérature acadienne dans la modernité. Voir D. Lonergan, *Acadie 72. Naissance de la modernité acadienne*.

³⁸⁷ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 », p. 91.

³⁸⁸ C'est ainsi que Chiasson décrit sa relation à Leblanc en dédicace à son recueil *Béatitudes*.

réflexion sur le rôle de l'artiste en Acadie – et en particulier *son* rôle d'artiste acadien – que par l'élaboration de formes personnelles d'écriture :

Évidemment on ne peut pas passer sa vie à crier à l'injustice même si ce sont ces textes-là qui, ici, sont souvent restés comme les jalons d'une génération. Il m'aura fallu dix ans pour revenir d'un premier livre, publié dans le doute et salué par la critique comme un événement. Et ensuite je me suis demandé ce qu'il fallait écrire et surtout comment faire pour justifier la position d'être un auteur au milieu d'une culture ayant produit peu d'auteurs. Surtout, il m'aura fallu passer en ces vingt-cinq ans d'un registre collectif à un registre individuel, m'inspirant de mythologies personnelles et produisant une chronique individuelle d'événements qu'on pourrait qualifier de banals³⁸⁹.

Outre cette première description de ce qui deviendra la poésie-inventaire, on voit ici que sa conception de la littérature acadienne, qui se construit d'essai en essai (avec plusieurs répétitions et un certain nombre de contradictions), est l'aboutissement d'une réflexion personnelle sur sa place dans cette littérature et est en l'occurrence controversée en plusieurs points. En fait, les articles de Raoul Boudreau sur les essais de Chiasson mettent en évidence « les modes d'autolégitimation et d'autodéfense qui entrent en jeu lorsqu'un artiste devient le commentateur implicite de ses propres productions³⁹⁰ ». Les essais de Chiasson lui serviraient donc avant tout à affirmer et à légitimer sa propre position dans l'espace littéraire acadien, c'est-à-dire, dans les années 1990, sa position dominante de « poète national ». François Paré présente les choses autrement, parlant de la nécessité pour Chiasson – le poète comme l'essayiste – de procéder à « une certaine sacralisation de son intervention dans le monde³⁹¹ ».

Le premier paradoxe de l'essayiste est conséquemment qu'il a beau être le « poète national » choisi pour intervenir dans la sphère sociale, il n'est pas pour autant le porte-parole des artistes acadiens. Le second paradoxe de l'essayiste est que, bien qu'on connaisse le « pessimisme de [s]a vision³⁹² », c'est lui qui, presque systématiquement depuis le début des années 2000, est convié à prononcer le discours d'envoi (ou d'autres discours officiels) des célébrations

³⁸⁹ H. Chiasson et A. Lacelle, « Portraits d'auteurs... », p. 163.

³⁹⁰ R. Boudreau, « La vision de l'art et de l'artiste de province... », p. 63. Boudreau développe le même argument dans ses analyses de *Brunante*, un recueil de récits autobiographiques, et de la poésie de Chiasson. R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans *Brunante* d'Herménégilde Chiasson » et « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? ».

³⁹¹ F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 126.

³⁹² R. Boudreau, « L'écrivain et les honneurs... », p. 191.

acadiennes³⁹³. Plusieurs autres essais sont des commandes entourant les événements marquants en Acadie depuis 1990, notamment les Congrès mondiaux acadiens³⁹⁴, le VIII^e Sommet de la francophonie, présenté à Moncton en 1999, ainsi que le 400^e anniversaire de fondation de l'Acadie en 2004. Si les sujets s'imposent ainsi à l'essayiste, il faut aussi reconnaître qu'ils conviennent parfaitement à sa réflexion ; en effet, les fêtes sont autant d'étapes de l'évolution de la société et de la littérature acadiennes, et Chiasson se préoccupe justement jusqu'à l'obsession du passé, du présent et de l'avenir de l'Acadie et de la littérature acadienne. Dans plusieurs autres textes, il fait même des pieds et des mains pour trouver un anniversaire à souligner. Ainsi, dans un essai de 1998, il indique que cette année constitue « un jalon pour la jeune littérature acadienne : la célébration de son vingt-cinquième ou trentième anniversaire selon que l'on fait remonter l'an un à la fondation des Éditions d'Acadie ou au numéro spécial de la revue *Liberté*³⁹⁵ ». Il craint cependant qu'un autre anniversaire y porte ombrage, le « 150^e de la publication du poème *Evangeline* de Longfellow [qui] éclipse sûrement les efforts dérisoires pour souligner le 25^e anniversaire de fondation des Éditions d'Acadie et de la publication d'un autre recueil autrement plus important pour nous, *Cri de terre* de Raymond LeBlanc³⁹⁶ ». L'essayiste s'efforce aussi de toujours identifier le côté sombre de la fête. Par exemple, l'année 2004 est sans doute l'occasion de célébrer la résilience de la communauté acadienne sur quatre siècles, mais Chiasson ne peut s'empêcher de signaler que cette commémoration de la naissance de la collectivité mène aussitôt et nécessairement à l'évocation de sa disparition, par le spectre

³⁹³ Il prend ainsi le relais d'Antonine Maillet, non seulement par le rôle de conférencier privilégié, mais par le pessimisme de son discours. Comme le remarque Joseph Yvon Thériault, Antonine Maillet « fut appelée au cours de 40 dernières années à donner la “leçon inaugurale” à presque tous les grands événements symboliques de l'Acadie. Quand l'Acadie du Nouveau-Brunswick reçoit, c'est sa “première dame” qui inaugure la fête. Ainsi en fut-il lors du premier Congrès mondial acadien à Moncton en 1994, ou encore lors de la réunion de chefs politiques du monde francophone (Sommet de la Francophonie-Moncton, 1999). Au moment de ses “leçons inaugurales”, elle reprend inlassablement son récit optimiste de l'histoire acadienne ». J. Y. Thériault, *Évangéline. Contes d'Amérique*, p. 234. Il va sans dire que c'est une version beaucoup plus pessimiste de l'histoire acadienne que privilégie Chiasson dans ses discours.

³⁹⁴ Tenu à tous les cinq ans depuis 1994, le Congrès mondial acadien est un grand rassemblement de la diaspora acadienne et a lieu dans une différente région à chaque fois : le sud-est du Nouveau-Brunswick (1994), la Louisiane (1999), la Nouvelle-Écosse (2004), la Péninsule acadienne au Nouveau-Brunswick (2009) et l'« Acadie des terres et des forêts », c'est-à-dire le nord-ouest du Nouveau-Brunswick, le nord du Maine et le Témiscouata québécois (2014).

³⁹⁵ H. Chiasson, « Traversée », p. 77.

³⁹⁶ H. Chiasson et A. Lacelle, « Portraits d'auteurs... », p. 180.

historique de sa plus grande épreuve : « L'Acadie aura quatre cents ans en 2004. Curieusement l'année suivante, soit en 2005, ce sera le 250^e anniversaire de la Déportation³⁹⁷ ».

Chiasson témoigne ainsi, dans sa littérature d'idées, d'une propension au bilan – dont l'inventaire est la forme poétique. Par cet intérêt, il est assurément la personne désignée pour faire une réflexion sérieuse sur l'activité de la fête elle-même. À l'occasion d'un colloque universitaire portant justement sur ce thème, à l'Université Sainte-Anne en Nouvelle-Écosse à l'automne 2004 (l'année de célébration du 400^e anniversaire de fondation de l'Acadie et l'année du 3^e Congrès mondial acadien), il pose sombrement la question : « Qu'avions-nous à fêter ? Qu'avons-nous fêté ?³⁹⁸ ». Pour Chiasson, la fête idéale est moins une réjouissance que l'occasion de faire le point sur le chemin parcouru et de déterminer la voie d'avenir : « maybe it would be time to have a huge party where we would reduce the agenda to establishing a trust fund in each other's capacity to reinvent the future, reinvent the world and, most importantly, reinvent ourselves³⁹⁹ ». Or, Chiasson constate plutôt la constance du discours, d'une fête à l'autre, indiquant dans un autre texte qu'« à la suite du Congrès mondial acadien et du Sommet de la francophonie, on ne met plus en doute les bienfaits du folklore et du nationalisme primaire qui font vendre aux touristes la joie de vivre acadienne et aux politiciens le bon ententisme⁴⁰⁰ ». Les Congrès mondiaux acadiens, avec leur définition, aux dires de l'essayiste, de l'acadianité sur une base diasporale et folklorique plutôt que territoriale et moderne, sont une cible de choix de Chiasson, depuis le premier en 1994. À l'époque avait éclaté au grand jour un débat qui mijotait dans la communauté artistique depuis la fin des années 1980, sur l'exil (montréalais) des artistes acadiens, et qui a opposé, en particulier, Jacques Savoie (mais aussi la figure tutélaire d'Antonine Maillet) d'un côté, et Chiasson et Leblanc de l'autre. Alliés dans cette querelle entre les artistes acadiens « d'ici » et « d'ailleurs » (c'est-à-dire aussi dans leur conception partagée du rôle de l'artiste comme engagé dans sa communauté), ces derniers se retrouveront cependant de part et d'autre de l'autre débat d'importance des années 1990, qui dominera la seconde moitié de la décennie et le début des années 2000, à savoir l'écriture en chiac, avec comme enjeux connexes la place de Moncton en

³⁹⁷ H. Chiasson, « À propos de la déportation », s.p.

³⁹⁸ H. Chiasson, « Le festif en Acadie », p. 17.

³⁹⁹ H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

⁴⁰⁰ H. Chiasson, « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », p. 75.

littérature acadienne et l'intérêt des nouvelles propositions esthétiques en Acadie⁴⁰¹. Témoignant encore une fois de son affinité pour les dates, Chiasson situe précisément le moment de sa rupture avec Leblanc à l'incident « du 15 août des fous de 1996 dont il m'avait fait un compte rendu dithyrambique et auquel j'avais répliqué, de manière assez lapidaire je l'avoue, que mon idée de la fête nationale n'était pas de m'enfermer dans un local surchauffé pour entendre de la musique anglophone, ce qui était alors effectivement le cas⁴⁰² ».

Ces dates, comme d'autres, permettent à Chiasson de témoigner de l'évolution de la littérature acadienne – tout en se situant personnellement dans cette évolution. D'autres lui permettent d'évoquer encore plus directement l'exemplarité de sa trajectoire individuelle, comme lorsqu'il revient sur les événements de la fin des années 1960 et du début des années 1970 : « Je dis souvent que j'ai assisté à plusieurs premières en Acadie et que j'ai fait partie d'un certain nombre d'entre elles⁴⁰³ ». L'importance de ce moment est d'autant plus grande aux yeux de Chiasson que l'Acadie s'inscrit enfin immédiatement, c'est-à-dire sans retard, dans le cours des mouvements occidentaux contemporains. Ainsi, l'année 1967 apparaît à l'essayiste comme une « charnière⁴⁰⁴ » à la fois pour le Canada (le centenaire de la Confédération), pour le Québec (la visite du général de Gaulle), pour l'Acadie et sa littérature – puisque c'est l'année de la parution du numéro de *Liberté* sur l'Acadie, dans lequel il est fait « mention, pour la première fois, de l'existence éventuelle ou virtuelle d'une littérature acadienne⁴⁰⁵ » –, mais aussi pour Chiasson lui-même :

⁴⁰¹ Chiasson reconnaît aussi que son choix d'habiter la campagne près de Moncton dans les années 1990 a contribué à sa mise en retrait de la génération suivante d'écrivains et d'artistes acadiens : « je me suis de plus en plus confiné à la campagne, me rendant en ville pour “vendre des fourrures”. Ceci devait aussi avoir un effet d'absence-présence à des événements ». H. Chiasson, « Visions de Gérald », p. 14. Ces jeunes artistes habitent Moncton et en investissent l'espace, gravitant autour de Gérald Leblanc (alors directeur des Éditions Perce-Neige) dont ils épousent le projet d'urbanisme littéraire. La distance géographique de Chiasson (mais aussi « idéologique », puisque son projet d'écriture porte plutôt sur l'ensemble de l'Acadie) explique donc qu'il soit plus marginalisé dans cette décennie que France Daigle, moins active dans les institutions mais contribuant plus directement au projet esthétique monctonien de Leblanc. On voit ici toute l'ambiguïté du statut de « poète national » à Chiasson, fortement contesté à l'intérieur de l'espace artistique.

⁴⁰² H. Chiasson, « Visions de Gérald », p. 23. Le « 15 août des fous » est un concert annuel initié par les jeunes artistes acadiens et mettant en vedette la relève musicale, tenu à Moncton de 1996 à 2010. Il s'agissait de célébrer la Fête Nationale de l'Acadie, mais de façon plus urbaine et moderne que les activités tenues à Dieppe ou à Caraquet. Après deux ans d'absence, le « 15 août des fous » est remplacé par le Festival Acadie Rock (un hommage au recueil de Guy Arsenault) en 2012, qui se situe dans la même perspective.

⁴⁰³ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 39.

⁴⁰⁴ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 40.

⁴⁰⁵ H. Chiasson, « Moncton et la Renaissance culturelle acadienne », p. 76.

« c'est aussi l'année où j'ai eu ma première exposition, Sélection 67, avec catalogue, réception et public invité⁴⁰⁶ ».

À partir de ce palmarès de dates, à travers les sujets de circonstance et au fil de ses essais, Chiasson construit, en plus d'une mythologie personnelle soulignant l'exemplarité de sa trajectoire, un point de vue cohérent sur la littérature acadienne contemporaine (depuis Antonine Maillet). En plus de faire l'histoire récente de la littérature acadienne, il aborde les *contraintes contextuelles* agissant sur la création en Acadie. Celles-ci sont les mêmes que chez les autres écrivains acadiens (notamment France Daigle), c'est-à-dire *sociales* (la pression de l'utilité sociale de l'artiste, de tenir un discours identitaire dans le contexte d'une littérature en émergence) et *institutionnelles* (le problème de l'invisibilité et de l'immobilité de l'écrivain périphérique dans les espaces centraux). Cependant, tout en reconnaissant leur action réelle sur la production artistique minoritaire, Chiasson se préoccupe davantage des conséquences qu'entraînent ces contraintes contextuelles sur le développement d'un discours *sur l'Acadie, en Acadie*. En somme, les contraintes sont pour lui avant tout *discursives*, et il situe à ce niveau le principal obstacle à la reconnaissance de la contribution esthétique de la littérature acadienne, comme de toutes les petites littératures : « nous ne pouvons que produire du symptôme et non du discours. Nous ne pouvons avoir de discours, nous ne pouvons que pleurer dans le registre approximatif de notre perte. C'est pourquoi nos œuvres font l'objet, la plupart du temps, d'une lecture politique et non d'une lecture esthétique⁴⁰⁷ ».

Certes, le premier problème en Acadie est qu'un discours conséquent ne peut s'élaborer du néant, de sorte que l'absence de tradition littéraire et d'institutions encadrant la production artistique est sentie comme une contrainte additionnelle, puisqu'il faut d'abord, comme le dit Chiasson, « tout » construire : « Il faudrait à la fois créer les infrastructures (galeries d'art, maisons d'édition, compagnies de théâtre) [et] les alimenter en produisant les œuvres, se faire promoteurs, graphistes, critiques, collectionneurs, spectateurs⁴⁰⁸ ». L'absence de cadre devient ainsi, paradoxalement, une forme d'enfermement, puisqu'elle limite la création. L'essayiste évoque parfois l'analphabétisme de son père, et l'anecdote personnelle prend une résonance collective ; c'est toute la société acadienne qui souffre d'analphabétisme : « Je venais d'un monde

⁴⁰⁶ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 40.

⁴⁰⁷ H. Chiasson, « Comment traverser le tain de notre miroir... », s.p.

⁴⁰⁸ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 41.

où il n’y avait pas d’artistes, où il n’y avait pas de livres⁴⁰⁹ ». Comme pour les auteurs québécois d’une certaine époque étudiés par Michel Biron, « [c]e n’est pas la tradition qui absorbe alors les expériences d’écriture les plus neuves : c’est tout simplement le silence, l’absence presque totale de lecteurs capables d’interpréter de telles propositions de sens⁴¹⁰ ». Chiasson ne dit pas autre chose lorsqu’il constate qu’il n’y avait pas, en Acadie au début de sa carrière, « d’appareil institutionnel pour supporter ou infirmer le travail que je faisais⁴¹¹ ». Le vide culturel dont il est question ici est en fait un excès de liberté, associé à la « culture improvisée » acadienne, puisque

nous n’avions pas de compte à rendre, pas de tradition à prolonger, pas de critique pour nous surveiller et pratiquement pas de public à satisfaire [...]. Il y a donc une grande liberté qui accompagne cette diversité, liberté qui comme toute liberté comporte aussi son prix⁴¹².

Contrairement à Chiasson, son interlocuteur et rival principal, Gérald Leblanc, refuse de voir l’aspect contraignant de cette liberté du milieu acadien, se servant de ce vide, investissant cette absence, comme « moteur de création » en faisant volontairement fi des contraintes du milieu ou de l’institution. Cependant, pour Chiasson, la sous-détermination (matérielle) comme la surdétermination (symbolique) sont tout aussi contraignantes l’une que l’autre.

Dans sa littérature d’idées, Chiasson situe sa position comme étant entre l’arbre et l’écorce, entre le discours communautaire de l’Acadie et le discours artistique de la modernité, mais la véritable contrainte pour Chiasson réside dans la nécessité qu’il s’impose de les réunir, alors qu’ils semblent mutuellement exclusifs et qu’il ne se reconnaît complètement ni dans l’un, ni dans l’autre :

D’une part, il y avait cette notion de la collectivité, que j’appellerais l’Acadie, avec toutes les contradictions que cela suppose, et, d’autre part, il y avait le vaste monde, le monde de l’art, bien sûr, avec ses idées extrêmes, ses exigences, ses théories complexes et son besoin de contester jusqu’à sa propre existence. Les deux mondes étaient imperméables l’un à l’autre. Je n’avais d’autre choix que de me perdre dans cette divergence sans issue. L’Acadie n’avait pas d’artistes alors, ou si peu, et leur obsession demeurait le folklore, soit une sur-valorisation du passé auquel le présent devait se conformer. Par ailleurs, la notion de l’art universel ne tolérait pas les particularités ou la couleur locale⁴¹³.

⁴⁰⁹ H. Chiasson, « Trente identités sur un nombre illimité », p. 284.

⁴¹⁰ M. Biron, *L’absence du maître...*, p. 19.

⁴¹¹ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 43.

⁴¹² H. Chiasson, « La symbiose des formes artistiques », s.p.

⁴¹³ H. Chiasson, « Parcours artistiques d’une Acadie à l’ère de la mondialisation », p. 73.

Il y a deux façons d'envisager cette apparente aporie : soit, selon la position discursive de Chiasson, comme la nécessité de « réconcilier Acadie et modernité⁴¹⁴ », soit comme le signe d'une posture postmoderne des interstices. Pour le sociologue Joseph Yvon Thériault, il est évident que Chiasson se situe dans des *entre-deux*, et que sa proposition est donc éminemment postmoderne :

Il y eut la « modernité » où, à partir de formes extérieures, l'on se plut à détruire les idoles et tout ce qui semblait lier à la tradition. Cela eut comme effet non pas d'abolir la tradition mais de la renvoyer, en la dépolitisant, à un folklore populaire. Il y aurait, enfin la « postmodernité » où il faudrait réapprendre à conjuguer *Et* la tradition *Et* la modernité, *Et* les contenus substantifs de la culture *Et* les formes abstraites, *Et* l'enracinement local *Et* l'appartenance au monde, *Et* la présence des conteurs *Et* celle des historiens censeurs. [...] Lui-même (Chiasson) serait un exemple éloquent de cette démarche. « Poète local » *Et* « poète de la modernité » et de l' « ouverture » au monde⁴¹⁵.

Loin de revendiquer cette postmodernité, Chiasson affirme itérativement son allégeance à la modernité et ne retient même de la postmodernité que les tendances négatives comme la commercialisation de l'art, la recherche du succès immédiat ou la perte de pertinence sociale de l'art, autant de phénomènes auxquels il réserve certains de ses jugements les plus catégoriques et les plus cinglants :

De nos jours, l'art est-il en voie [...] de devenir une expérience « macdonalisable » ? L'art va-t-il devenir une sorte de repas minute pour ceux qui cherchent des réponses instantanées à des problèmes éternels ? [...] Où est la charge émotive de l'art ? Où est la charge révolutionnaire de l'art⁴¹⁶ ?

Voyons-nous l'œuvre d'art comme un simple divertissement, quelque chose qui matche avec le sofa ou une bonne histoire en guise de somnifère ou la voyons-nous plutôt comme un moment intense de notre conscience, une présence qui témoigne de notre passage ou un espace libre où les rêves les plus fous peuvent courir vers leur avenir ? Quelle est notre exigence en tant que public ? Quelle est notre rigueur en tant qu'artiste⁴¹⁷ ?

Certes, la différence n'est peut-être pas bien grande entre la proposition que la littérature acadienne rejoindrait l'art contemporain en investissant sa culture, et la proposition que l'art

⁴¹⁴ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 39.

⁴¹⁵ J. Y. Thériault, *Évangéline. Contes d'Amérique*, p. 347-348. Thériault souligne.

Nous ne partageons pas les idées de Thériault dans la suite de la citation : « il veut “oublier Évangéline”. *Et*, pourtant, il parsème son œuvre de références à celle-ci. Il s'est affirmé comme un grand critique de la tradition *Et* comme le gardien de ce que la tradition a de plus poussièreux (il fut le lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick) » (p. 348). En particulier, notons que si Chiasson revient encore et toujours à Évangéline, c'est parce que, comme nous le verrons, il trouve (à tort peut-être) que son influence est encore trop présente en Acadie ; le mythe reçoit donc, dans son œuvre, un traitement ironique, sur le mode de la déconstruction, alors que l'analyse de Thériault prend la référence au premier niveau.

⁴¹⁶ H. Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », p. 321.

⁴¹⁷ H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 86.

contemporain retrouve la culture un peu partout, y compris en Acadie. Ce qu'il faut voir, c'est que l'Acadie est immédiatement contemporaine (ou postmoderne), alors qu'elle accusait un net retard avec la modernité artistique. L'appropriation de la modernité artistique par les artistes acadiens (Chiasson en tête) est culturelle, c'est-à-dire acadienne – et doit faire l'objet d'une réconciliation des termes (« modernité » et « Acadie »), une réconciliation qui ressemble à un stratégie postmoderne, ou en relève.

Il s'agit pour Chiasson de résoudre, d'abord dans l'ordre du discours, la tension entre l'identitaire et l'esthétique inhérente à la littérature acadienne en renversant la hiérarchie rigide des dualités du discours moderniste, tout en ébranlant le statut quo acadien, jugé « traditionnel » ou « folklorique », en intégrant à son discours une exigence moderne. La réflexion de Chiasson le porte à proposer plutôt une « modernité du discours » en Acadie, « une modernité qui ne se traduise plus uniquement dans la forme mais dans le propos⁴¹⁸ ». Cette formule, qui n'est pas expliquée plus en détails par l'essayiste, nous semble actualisée par le poète : la rupture à abolir entre « forme » et « propos » rejoint ainsi l'hypothèse que nous proposons, que recentrer le travail esthétique sur les formes de la poésie, par le développement de contraintes textuelles, permet à l'auteur de tenir, « dans le propos », un discours identitaire.

Le renversement le plus surprenant que fait Chiasson dans ses essais est son interprétation de la provenance même des discours, traditionnel et moderne. D'un côté, il est évident, depuis Goethe et Herder au moins, que le folklore est l'expression du peuple et donc intérieur à la communauté, et qu'à l'inverse la modernité est une tradition intellectuelle et artistique européenne et américaine, donc importée en Acadie. Chiasson lui-même identifie que « l'art qui nous confronte [c'est-à-dire, pour lui, l'art moderne] provien[t] de l'extérieur, celui qui nous conforte : la tradition, le folklore, l'oralité provient de l'intérieur⁴¹⁹ ». De l'autre côté, pour augmenter la valeur d'authenticité de sa propre proposition, acadienne et moderne, il présente dans ses essais (nonobstant celui qui vient d'être cité) le discours folklorique comme produit et imposé de l'extérieur, et le discours moderne comme un développement interne. Du discours folklorique extérieur à la modernité discursive acadienne, c'est encore, bien entendu, sa propre position qui ressort comme le modèle à suivre.

⁴¹⁸ H. Chiasson, « Rives et dérives », s.p.

⁴¹⁹ H. Chiasson, « L'art : du consommateur au producteur », s.p.

1.1. L'art acadien hors Acadie : le discours folklorisant

C'est à la suite de l'échec des revendications du mouvement étudiant acadien de la fin des années 1960⁴²⁰ que Chiasson situe sa décision d'habiter et de faire carrière artistique en Acadie :

Je décidai de rester sur place. Cette décision est sans doute l'une des plus importantes de ma vie. Je ne crois pas d'ailleurs l'avoir prise de manière consciente. Je ne voyais tout simplement pas, même si le climat intellectuel était plus respirable qu'en Acadie, ce que ma contribution aurait pu apporter de conséquent à une collectivité autre que la mienne⁴²¹.

Notons d'emblée que ce choix en sous-tend un autre, soit l'acceptation de l'utilité sociale de l'artiste. Celle-ci est d'autant plus importante pour l'essayiste qu'il constate que le domaine artistique, ou culturel, soit l'un des seuls à continuer la lutte : « Je regrette qu'il n'y ait pas de volonté politique ou sociologique qui mette de l'avant nos intérêts et qui affirme que notre société fonctionne à partir d'ici et qu'elle est capable d'exporter ce qu'elle produit⁴²² ». Semblant n'être que le fruit d'une réaction à la conjoncture sociale en Acadie, sa décision définit cependant l'ensemble de sa carrière artistique. Raoul Boudreau y voit même la source d'une telle réciprocité entre l'artiste et son milieu qu'il est impensable que la production artistique de Chiasson se fasse ailleurs :

Si l'artiste sert la communauté en choisissant d'y exercer son art, il reconnaît aussi que la collectivité peut lui fournir un stimulus indispensable. Si ce n'était de la tension générée par une lutte pour l'existence et la visibilité, il se retrouverait peut-être dans un état de détachement qui inciterait moins à la création. La fragilité même de l'Acadie fait que l'on y travaille dans une urgence qui garde les sens en éveil et crée une intensité féconde⁴²³.

En ce sens, Chiasson est l'incarnation même de ce que Paré expliquait dans *Les littératures de l'exiguïté* : si le « cercle de l'appartenance forcée au politique est parfois insoutenable » dans les petites littératures, pour certains auteurs « l'affirmation politique de l'écrivain se fait sans

⁴²⁰ C'est moins l'humiliation subie par les manifestants étudiants pour le bilinguisme de la ville de Moncton aux mains des dirigeants anglophones que la fermeture du département de sociologie à l'Université de Moncton et l'expulsion des leaders étudiants qui cassent le dos au mouvement étudiant. Pour une explication des mouvements étudiants acadiens au cours de la décennie 1960, voir le documentaire de M. Brault et P. Perrault, *L'Acadie, l'Acadie ??* et la thèse de J. Belliveau, *Tradition, libéralisme et communautarisme durant les « Trente glorieuse » : les étudiants de Moncton et l'entrée dans la modernité avancée...*

⁴²¹ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 41.

⁴²² « Table ronde sur l'identité et la création culturelles en Acadie », p. 210-211.

⁴²³ R. Boudreau, « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », p. 72.

ambages, compte tenu de l'urgence d'affirmer l'existence collective⁴²⁴ ». Le milieu nourrit l'œuvre et vice-versa, dans la perspective engagée que défend explicitement Chiasson : « Nous sommes, à l'heure actuelle, la première génération d'artistes à avoir joué le tout pour le tout sur l'Acadie, à vouloir habiter cette communauté, à vouloir lui donner un visage. [...] C'est cet engagement des artistes, envers leur œuvre et envers la communauté dont ils se veulent les témoins, qui fait croire qu'ils ne se sont pas compromis aveuglément dans cette activité⁴²⁵ ». Le rôle de l'artiste serait de participer, de contribuer au « projet de société de toute une collectivité⁴²⁶ », par son œuvre certes, mais aussi par son discours. Mourad Ali-Khodja et Marc Johnson constatent que, des artistes acadiens, Chiasson tâche le plus de « ne pas soustraire sa production de la sphère publique et ainsi s'affirmer comme un intellectuel ; l'artiste étant en définitive la conscience de sa collectivité⁴²⁷ ». L'intensité et l'intimité de cette relation entre l'artiste et sa communauté suffisent à expliquer la virulence de l'essayiste et son manque de nuance⁴²⁸.

Le rapport entre l'art et la société en Acadie est d'autant plus frappant que la représentation traditionnelle de l'identité acadienne qui prévalait alors dans les discours, et depuis fort longtemps, trouve son écho dans une œuvre littéraire, le poème *Evangeline: A Tale of Acadie* (1847)⁴²⁹. La littérature participe donc activement à la création, à la consolidation et à la diffusion des discours sociaux. Ce poème étant écrit par Henry Wadsworth Longfellow, un Américain, Chiasson a beau jeu de rejeter l'ensemble de cette vision comme provenant de l'extérieur de l'Acadie⁴³⁰. Il n'est du reste pas le seul à critiquer la vision de l'identité acadienne et les valeurs véhiculées par le poème américain, relayées par le discours acadien (notamment l'élite cléricale)

⁴²⁴ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 33, 34.

⁴²⁵ H. Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », p. 322.

⁴²⁶ H. Chiasson, « À propos de la déportation », s.p.

⁴²⁷ M. Ali-Khodja et M. Johnson, « Identité et création culturelles en Acadie : des artistes en quête de légitimité ? », p. 232.

⁴²⁸ Cette observation est elle-même à nuancer, puisque Chiasson, en particulier dans ses essais plus récents, offre assurément certaines nuances à ses propos (quoique souvent une seule fois, et dans des essais de circonstances particulières, comme des textes-hommages), et souligne par ailleurs régulièrement le caractère subjectif de ses idées. Cependant, l'essentiel de ses prises de position ne change pas vraiment en trente ans de production d'essais, et les arguments clés de sa pensée sont répétés plusieurs fois, et même habituellement présentés stylistiquement par la formule « je dis souvent que... ».

⁴²⁹ Au sujet de l'influence de ce poème sur la société et la littérature acadiennes de façon générale, voir R. Viau, *Les visages d'Évangéline : du poème au mythe*.

⁴³⁰ C'est aussi un auteur québécois, Pamphile Lemay, qui assure la traduction du poème en français.

qui les adopte et les fait encore circuler en Acadie plus d'un siècle plus tard⁴³¹. Robert Viau parle même d'une « hargne contre Évangéline⁴³² » et Joseph Yvon Thériault d'une « colère anti-Évangéline » dans l'Acadie des années 1960 : « Les références à l'origine étrangère, américaine de son auteur se multiplient. *Évangéline* projetterait une vision victimisante de l'Acadie, renvoyant cette dernière à un objet de folklore⁴³³ ». Thériault poursuit en montrant par ailleurs que cette réaction à Évangéline est en fait une réaction de la jeunesse acadienne contre l'Acadie elle-même, et son incapacité à se définir autrement que par le mythe⁴³⁴.

Le mythe d'Évangéline a deux faces, à commencer par la définition non territoriale de l'identité acadienne. Chiasson explique que, selon cette perspective, « la Déportation constitue [...] l'élément qui fonde la collectivité⁴³⁵ » et l'acadianité serait en définitive celle de l'errance et non du territoire, « une identité transportable avec soi, un peu comme le bernard l'hermite avec sa coquille, et [qui] se reconstitue comme une identité ectoplasmique partout où l'on retrouve un Acadien⁴³⁶ ». L'autre face du mythe d'Évangéline est la victimisation, avec le personnage comme modèle de l'ensemble du peuple acadien : « En raison d'un ouvrage littéraire conçu à notre insu, notre image sera celle d'un troupeau marchant docilement vers les embarcations des conquérants. Quelle stratégie littéraire pourrait contrecarrer cette image ?⁴³⁷ ».

Justement, Antonine Maillet proposera de remplacer la victimisation par le triomphalisme qui caractérise plusieurs de ses protagonistes (la Sagouine, Pélagie, Mariaagélas et Évangéline Deusse), autant de « figures inversées d'Évangéline⁴³⁸ ». Mais Chiasson lui reproche de ne pas territorialiser l'identité acadienne pour autant⁴³⁹. L'extériorité, cette fois celle de Maillet qui habite Montréal, lui sert encore de renforcement de son point de vue :

⁴³¹ Voir D. Bourque, « Antoine Léger, premier romancier acadien ». Cité dans R. Boudreau, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », p. 330.

⁴³² R. Viau, *Antonine Maillet : 50 ans d'écriture*, p. 168.

⁴³³ J. Y. Thériault, *Évangéline. Contes d'Amérique*, p. 200.

⁴³⁴ J. Y. Thériault, *ibid.*, p. 201-209.

⁴³⁵ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », p. 13.

⁴³⁶ H. Chiasson, « À propos de la déportation », s.p.

⁴³⁷ H. Chiasson, « Traversées », p. 79.

⁴³⁸ J. Y. Thériault, *Évangéline. Contes d'Amérique*, p. 236.

⁴³⁹ Il perçoit par ailleurs un certain décalage entre le discours que tient Maillet et ce qui se passe réellement dans le roman *Pélagie-la-charrette*, « qui raconte l'histoire d'une déportée qui revient en Acadie territoriale ». H. Chiasson, « À propos de la déportation », s.p.

La Sagouine d'Antonine Maillet, qui paraît en 1974 au Québec⁴⁴⁰, sera reçue sur le territoire comme un antidote à l'*Évangéline* de Longfellow. Une chose est certaine c'est que nous avons eu là l'autre côté des choses. Si *Évangéline* avait cette évanescence qui en faisait une femme de vent et de sainteté, sorte de victime sacrifiée sur l'autel de l'amour et de la nostalgie, la *Sagouine*, elle, était on ne peut plus terre-à-terre. [...] En Acadie on la prit d'abord comme une femme du peuple dont les propos amusants enclenchaient un rire rabelaisien mais, ailleurs, elle devint vite un objet de curiosité linguistique et de revendication politique qui fit de son auteur une ambassadrice et une porte-parole dont la renommée vint sceller cette nouvelle vision dont l'Acadie avait hérité malgré elle⁴⁴¹.

La *Sagouine* permet donc d'évacuer un aspect du mythe d'*Évangéline*, mais l'autre demeure bien présent. Robert Viau situe précisément ici les critiques habituelles que l'on adresse à Maillet, par une série de questions posées à l'œuvre : « Est-ce qu'on peut raconter l'Acadie à partir d'Outremont ? Est-ce qu'on peut se dire le chantre de l'Acadie alors que l'Acadie urbaine et moderne se cherche d'autres voies d'expression ? À force de raconter des récits qui se ressemblent, l'œuvre mailletienne devient facile à repérer, mais qui dit facile à repérer, ne dit-il pas aussi stéréotypée ?⁴⁴² ». Cette critique de Maillet va surgir jusque dans les recueils de Chiasson, par des références à peine voilées. Il associe cette fois le folklore de la vision de Maillet de l'identité acadienne, incarnée dans le Pays de la *Sagouine* – « l'île pastellisée » (CL 60), « l'île désormais est un monument cartonné » (CL 61) –, à son extériorité : « les exilés repartent dans leurs métropoles savourer la ristourne de la nostalgie » (CL 116). Ce Pays de la *Sagouine* est pour Chiasson le quartier général (en Acadie) de la définition folklorique de l'identité acadienne : « Imaginez tout le Québec se reconnaissant dans le Village de Séraphin, imaginez toute la France réduite au Village d'Astérix et vous aurez une idée de la folklorite aigüe qui risque de nous emporter⁴⁴³ ».

Cette objection de Chiasson aux discours traditionnels et aux mythes littéraires qui les supportent se solde toutefois par l'échec, puisque, selon son propre diagnostic, les artistes de sa

⁴⁴⁰ Chiasson insiste ici sur la date de publication de la pièce, qui renforce l'extériorité de l'œuvre. Outre le fait que peu de gens reprochent à Maillet sa fidélité à son éditeur québécois (où elle a commencé à publier une quinzaine d'années avant la création d'une maison d'édition en Acadie), la stratégie est un peu de mauvaise foi puisqu'en théâtre, c'est habituellement la date de la première production qui fait autorité. Or, les monologues de *La Sagouine* ont d'abord été écrits pour la radio (de Radio-Canada Atlantique) et la première représentation théâtrale a eu lieu à Moncton en 1971. Côté publication, la première édition paraît chez Leméac en 1971, suivie d'une deuxième en 1974. D. Lonergan, *Acadie 72. Naissance de la modernité acadienne*, p. 37 et J. De Finney, « *La Sagouine. Pièce pour une femme seule* », p. 242-243.

⁴⁴¹ H. Chiasson, « Oublier *Évangéline* », p. 152-153.

⁴⁴² R. Viau, *Antonine Maillet : 50 ans d'écriture*, p. 113.

⁴⁴³ H. Chiasson, « Triptyque », s.p.

génération, suivant Maillet, n'ont pas réussi à remplacer l'image folklorique persistante de l'Acadie par une vision plus moderne : « Notre culture s'est affirmée en marge du folklore et du passé, mais aujourd'hui il me semble qu'elle n'est pas arrivée à produire un mythe comparable à celui que nous avons mis en doute, le mythe que nous avons contesté⁴⁴⁴ ». Le réquisitoire contre le « folklore » – et, pour Chiasson, ce qui ne fait que « renforcer les mythes et les clichés qui nous ont identifiés depuis toujours⁴⁴⁵ » relève du folklore – demeure donc le thème le plus persistant de ses essais. Son problème avec le folklore ne se situe par ailleurs pas qu'au niveau du discours ; il lui reproche aussi de ne pas proposer de nouvelles formes esthétiques : « Culturellement nous savons tous que le modèle folklorique est invivable puisque la tradition sur laquelle il s'appuie ne permet plus de générer de nouvelles formes et ne permet plus d'avoir accès à l'essence de notre réalité actuelle⁴⁴⁶ ».

Au fil des ans, Chiasson change de cible, c'est-à-dire qu'il vise toujours le discours extérieur folklorisant sur l'Acadie, mais il prend cette fois à partie d'autres artistes exilés à Montréal, les entraînant dans le débat entre une *Acadie territoriale*, qui « existe toujours par une reconnaissance des lieux approximatifs où elle se trouvait autrefois, par la concentration de ses habitants sur ce territoire et par la volonté collective de se donner un projet soit celui d'affirmer son identité⁴⁴⁷ », et une *Acadie diasporale*, qui véhiculerait « l'idée que l'Acadie n'a pas de frontières et qu'en fait là où il y a un Acadien se trouve l'Acadie⁴⁴⁸ ». L'enjeu, latent pendant toute la décennie 1980, éclate au grand jour dans un numéro de la revue *Ven'd'Est* de 1989, qui divise son dossier en deux articles principaux, « Ah ! la vie d'artiste... en Acadie ! » et « Les artistes à Montréal », et donc divise les artistes acadiens en deux groupes. La querelle se poursuit jusqu'à atteindre son paroxysme au Congrès mondial acadien de 1994, avant de s'estomper peu à peu. Dans ce débat, Chiasson est plus virulent que jamais, car cette fois ses reproches s'adressent à ses contemporains, qui auraient pu, comme lui, choisir de rester en Acadie, d'y être modernes et d'y contribuer au projet national par leurs œuvres et par leur discours⁴⁴⁹.

⁴⁴⁴ H. Chiasson, « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », p. 74.

⁴⁴⁵ H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 87.

⁴⁴⁶ H. Chiasson, « Les arts en Acadie : une vue de l'intérieur », s.p.

⁴⁴⁷ H. Chiasson, « À propos de la déportation », s.p.

⁴⁴⁸ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », p. 12.

⁴⁴⁹ Dans un discours de 2006, Chiasson fera allusion à une entente tacite conclue entre les camps opposés, qui aura permis une certaine détente au niveau personnel, alors même que l'enjeu demeure non résolu : « I know people, some

Dans le chapitre « Les Acadiens à Montréal » de *Brunante*, Chiasson met en scène un voyage à Montréal et la discussion avec une amie qui y habite qui lui pose la « question stéréotypée⁴⁵⁰ » par excellence : « Qu'est-ce qui se passe de bon à Moncton ? » (BR 52). Sous le mode de la variation sur le thème, Chiasson fournit quelques réponses, mettant toutes en évidence, de diverses façons, l'exclusion subie par l'Acadie au Québec. La dernière réponse touche à l'inconséquence de son projet poétique lorsque déplacé dans l'espace central. Raoul Boudreau la décrit comme étant une « énum[ération] des banalités, ce qui correspond aux attentes de celle qui la pose. Une telle question suppose en effet que rien d'intéressant ne peut se passer à Moncton⁴⁵¹ ». La liste de faits divers – comprenant notamment « Maurice a vendu sa Tercel. Catherine a quitté son emploi. Marc s'est acheté une maison » (BR 54) – ouvre la voie au projet esthétique des inventaires poétiques de Chiasson, qui sublimeront le banal, l'inconséquent et, en définitive, le laissé-pour-compte. Ce faisant, l'essayiste marque la coupure avec son interlocutrice (c'est-à-dire aussi entre l'Acadie et l'Acadie du Québec, entre l'Acadie et le Québec), qui ne pourra comprendre la portée doublement esthétique et politique du projet, puisque pour elle « rien n'est comparable à la fébrilité urbaine dans laquelle il fait bon se complaire » (BR 54).

Au niveau du discours, l'essayiste présente les artistes acadiens exilés à Montréal comme participant (peut-être même plus cruellement) de l'exclusion de la périphérie par le centre. Pour Chiasson, ils contrecarrent ainsi tout un projet de société :

on a commencé à générer une conscience de l'Acadie plus moderne par rapport à la conscience folklorique de la génération précédente, mais cette conscience moderne s'est toujours butée à un discours en provenance du Québec. C'est comme s'il y avait une partie des gens d'ici qui avait fait alliance avec le Québec pour nous enlever la parole⁴⁵².

C'est pour rendre compte de ce que le premier réquisitoire de Chiasson se fait envers ses compatriotes exilés au centre et non envers le centre lui-même que nous n'avons pas, jusqu'ici, abordé directement les contraintes contextuelles issues de la relation centre québécois-périphérie acadienne, mais il va de soi que cette logique joue tout à fait dans la relégation de la périphérie au

of them are my close friends, and we have had intense discussions on the subject but we usually end on a draw. For their part, I have to recognize that everyone is free and has but one life. And for my part, they now agree that it would be much appreciated if they would not pronounce themselves on matters that we live everyday and that they can now only experience from a distance ». H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

⁴⁵⁰ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans *Brunante* d'Herménégilde Chiasson », s.p.

⁴⁵¹ R. Boudreau, *ibid.*, s.p.

⁴⁵² « Table ronde sur l'identité et la création culturelles en Acadie », p. 208.

« retard » esthétique et à l'« anachronisme⁴⁵³ » littéraire. La sévérité de Chiasson envers les artistes acadiens exilés à Montréal vient du fait qu'ils sont, pour lui, complices de la stratégie centrale de folklorisation des périphéries : « Cette Acadie de l'exil a principalement trouvé refuge au Québec qui, il faut bien le reconnaître, gère la francophonie canadienne mais en fonction de visées politiques qui, indépendantistes ou fédéralistes, voient aux intérêts du Québec⁴⁵⁴ ». L'exigence de Chiasson est principalement tournée vers les Acadiens eux-mêmes, à qui il attribue la responsabilité finale de définir l'identité acadienne, plutôt que vers le Québec à qui il ne peut reprocher de veiller à sa propre situation : « il se trouve que le Québec a autre chose à vivre. Culturellement parlant, la société québécoise s'affiche déjà comme une société distincte qui nous exclut⁴⁵⁵ ».

Le reproche le plus persistant que fait Chiasson au Québec touche le « décentrement [par rapport à l'Acadie] en ce qui a trait à la fabrication de notre image médiatique ». Critiquant à répétition Radio-Canada, cible de prédilection (l'Office national du film en sera une autre) parmi tous les organismes subventionnés par le gouvernement fédéral, destinés à l'ensemble des francophones du Canada mais contrôlés par le Québec (voire Montréal), Chiasson indique qu'« [u]n Acadien, par exemple, ne peut être vu que sur un quai, s'exprimer dans une parlure pittoresque, réparer des filets et si possible, quoique ce n'est pas une exigence, fumer la pipe. On veut tous sa dose d'exotisme⁴⁵⁶ ». La seule solution possible, rendant compte de la rupture définitive entre l'Acadie et le Québec, serait « de rapatrier et de se réapproprier notre vision, pour faire en sorte que nous puissions nous voir dans un miroir qui nous renvoie une image sur laquelle nous avons un certain contrôle⁴⁵⁷ ». Justement, c'est à cela qu'il a consacré toute sa carrière – d'essayiste autant que d'« artiste de province⁴⁵⁸ ».

⁴⁵³ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 145, 144.

⁴⁵⁴ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », p. 17.

⁴⁵⁵ H. Chiasson, « Les solitudes parallèles », p. 88.

⁴⁵⁶ H. Chiasson, « Comment traverser le tain de notre miroir... », s.p. Chiasson met et scène et tourne en dérision cette recherche de l'exotisme acadien par les journalistes québécois de Radio-Canada dans sa pièce de théâtre *Laurie ou la vie de galerie* (publiée en 2002).

⁴⁵⁷ H. Chiasson, « Comment traverser le tain de notre miroir... », s.p.

⁴⁵⁸ R. Boudreau, « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », p. 63.

1.2. L'art acadien en Acadie : la modernité du discours

La décision fondamentale (et fondatrice de l'œuvre) de Chiasson, de rester en Acadie, va entraîner une conséquence importante sur sa production artistique, par son déplacement de l'histoire de l'art vers l'histoire de la collectivité, ce qui ne se fait pas sans regret : « Ailleurs, je n'aurais plus qu'à vivre en me concentrant sur l'essentiel, c'est-à-dire sur ma production artistique, en oubliant le reste⁴⁵⁹ ». L'implication immédiate de cette décision est justement que sa pratique artistique doive, en Acadie, se préoccuper du « reste », c'est-à-dire que « [s]on activité artistique et culturelle [...] va alors se rapprocher du politique⁴⁶⁰ ». La tenue d'un discours identitaire, la construction d'institutions sur le territoire et la recherche esthétique (partagée en quatre disciplines : les arts visuels, la poésie, le théâtre et le cinéma) deviennent les trois volets équipollents de sa carrière artistique. Au niveau discursif, outre son opposition constante au discours folklorique, qu'il présente à la fois comme dominant et omniprésent en Acadie, il s'agit pour l'essayiste de tenir un discours qui soit représentatif de ses deux allégeances opposées, qu'il refuse de compromettre : la modernité artistique et la communauté acadienne. À la contrainte discursive imposée s'ajoute donc la contrainte discursive choisie, mais tout aussi déterminante.

Au point de départ de sa carrière artistique, cependant, Chiasson n'envisageait pas de telle concession à sa pratique artistique. Son unique allégeance était indiscutablement à la modernité artistique : « L'art comme liberté, comme vérité, comme dogme. Ne plus avoir d'attaches, ne plus entendre ces voix, ne plus revoir ces visages, ne plus avoir à transiger avec l'espace d'une Acadie virtuelle revêtait pour moi les attraits d'une libération⁴⁶¹ ». Sa formation universitaire en arts visuels le mène de l'Université de Moncton à l'Université Mount Allison (Sackville, N.-B.), puis à la State University of New York et enfin à la Sorbonne, d'où il obtient un doctorat en esthétique en 1983⁴⁶², de sorte que nous pouvons affirmer, à la suite de Raoul Boudreau, que « l'univers familial de Chiasson est celui de l'art⁴⁶³ ». D'ailleurs, son tout premier essai n'est pas, comme la plupart des autres, un bilan de la situation de l'Acadie ou une réaction à l'actualité politique ou

⁴⁵⁹ H. Chiasson, « Triptyque », s.p.

⁴⁶⁰ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 41.

⁴⁶¹ H. Chiasson, « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », p. 74.

⁴⁶² B. Doyon-Gosselin, « Le grand Hermé », p. 8.

⁴⁶³ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans *Brunante* d'Herménégilde Chiasson », à paraître.

sociale en Acadie, mais bien un texte sur Claude Roussel, artiste visuel acadien et fondateur du Département d'arts visuels à l'Université de Moncton⁴⁶⁴.

Au préalable, rien ne prédisposait donc Chiasson à l'engagement culturel de sa pratique artistique. L'alignement de son travail sur celui de la modernité artistique aurait même pu être une façon suffisante d'affirmer sa culture minoritaire, manifestant par l'exemple que les références les plus intellectuelles ou avant-gardistes de la modernité artistique sont les mêmes, que l'on habite le centre ou les périphéries : « you can live in Grand Barachois and still have access to Proust, Joyce, Musil or Kafka⁴⁶⁵ ». Ce patrimoine étant universel et accessible à tous, les arts acadiens n'ont pas nécessairement à accuser de retard :

L'Acadie durant longtemps a tiré son identité d'une tradition riche dans laquelle s'est enfermée l'âme d'un peuple dominé par des siècles d'errance et de résistance passive. Or, avec l'accès à diverses formes de capital (politique, financier, culturel) nous avons accédé au discours moderne. Il en est résulté, chez ma génération tout au moins, une sorte de revirement, une démarcation culturelle pour signaler au monde entier que nous aussi nous étions au courant des repères qui nous permettaient de rejoindre le siècle. Milan Kundera, Joseph Beuys, Jean-Luc Godard ou Bob Wilson devenaient des références plus pertinentes que la poutine râpée, l'accent de Bouctouche, les tapis hookés ou le bateau fantôme⁴⁶⁶.

Chiasson présente son dédain pour le folklore, l'expression artistique dominante en Acadie lorsqu'il commence à y faire œuvre, comme relevant de l'esprit de la modernité artistique : « cette volonté de faire table rase est également un trait de culture qui nous relie à la tradition française qui nous a donné, au siècle passé, tant de *ismes* et d'écoles correspondantes⁴⁶⁷ ». Enfin, il note que les arts visuels, plus que toutes les autres disciplines artistiques, relèvent au XX^e siècle d'une modernité réflexive et affirmative : « Les arts visuels ont une tradition fantasque de militantisme esthétique symbolisée par l'*avant-garde*, terme qui en Acadie sera perçu comme aliénant pour les tenants d'une tradition qui fait alors l'unanimité ou presque comme stratégie d'affirmation culturelle⁴⁶⁸ ».

⁴⁶⁴ A. M. Robichaud, « Herménégilde Chiasson, essayiste », p. 343.

⁴⁶⁵ H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

⁴⁶⁶ H. Chiasson, « La symbiose des formes artistiques », s.p.

⁴⁶⁷ H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

⁴⁶⁸ H. Chiasson, « Traversée », p. 81-82.

Passant ainsi de son expérience à celle de la collectivité, Chiasson stipule sans détour que « [c]’est par les arts visuels que la modernité est entrée sur la scène artistique acadienne⁴⁶⁹ ». Cette arrivée de la modernité artistique se serait faite au Département d’arts visuels, mené par Claude Roussel, à la fin de la décennie 1960. Pour Chiasson, la jeune Université de Moncton est alors le théâtre d’une opposition entre la tradition et la modernité, opposition qui suivrait les lignes disciplinaires de la littérature (alors enseignée par Antonine Maillet) et des arts visuels (alors enseignés par Claude Roussel)⁴⁷⁰. Sans nier l’intérêt de l’enseignement de Maillet, Chiasson s’inscrit dans la continuité des enseignements de Roussel. On a vu aussi que son éloignement éventuel des préceptes de la modernité artistique, pour rejoindre la communauté acadienne, ne s’est pas soldé par un rapprochement de la perspective jugée traditionnelle de Maillet ; le passage des générations d’écriture s’est bel et bien fait, en Acadie des années 1970, sur le mode de la confrontation de l’Ancien et du Moderne. La référence de Chiasson demeure donc la modernité artistique, peu important les redéfinitions qu’il en propose.

Dans un essai de 1992, intitulé « D’ici là... sauf peut-être des fragments », il identifie les divers « lieux » de son écriture. D’un côté, *ici* est l’espace de la décontextualisation culturelle, de l’univers de l’art : « Ce lieu ce pourrait être une tablette aux pages quadrillées en dehors de laquelle il n’y aurait que des intempéries et des questions qui ne cessent de s’agglutiner au bord des pages. La tentation est grande ici de s’enfoncer dans la forme ». De l’autre côté, *là*, on trouve le hors-page, le hors-art qui prend l’allure d’un contexte non choisi mais malgré tout inévitable, incontournable : « Parlons d’un là probable, régional, identifiable, repérable et relativement cartographiable. Le territoire d’Acadie. [...] On pourrait dire que c’est le lieu probable et approximatif de mon écriture⁴⁷¹ ». Outre l’espace de la feuille et l’espace géographique, la redéfinition de la modernité que propose Chiasson passe par plusieurs réconciliations : « [m]odernité et Acadie, avenir et passé, art et folklore⁴⁷² », mais aussi *forme* et *discours*. Il s’agit, comme l’explique l’essayiste, de « faire en sorte que ma production soit moins une réflexion sur la forme, telle qu’il est loisible de la faire dans une galerie d’art, que l’affirmation d’un discours qui

⁴⁶⁹ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l’Acadie moderne », p. 15.

⁴⁷⁰ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 42.

⁴⁷¹ H. Chiasson, « D’ici là... sauf peut-être des fragments », s.p.

⁴⁷² H. Chiasson, « Oublier Évangéline », p. 159.

s'établit à travers une démarche visant à le rendre plus accessible⁴⁷³ », de « [f]aire en sorte que notre présence soit aussi visible sous son angle contemporain, sans toujours avoir à souligner au crayon gras les particularités qui renverraient notre discours dans le registre de l'étrange ou du divertissement⁴⁷⁴ ». Lorsque confronté au discours folklorique, Chiasson propose ainsi, non pas un repli sur la recherche esthétique, mais l'élaboration d'un « discours moderne » – c'est-à-dire, on le comprend, un discours sur l'Acadie actuelle, sur les expériences actuelles des Acadiens – qui pourrait rivaliser *sur le même terrain* avec le discours folklorique. Or, sa poésie-inventaire, on le verra, permet aussi de proposer des formes nouvelles, originales, qui se démarquent des formes conventionnelles, usées, de l'art folklorique. Dans ses essais (peut-être parce qu'il s'agit aussi d'un discours), Chiasson affirme plus facilement la volonté de renouveler le discours identitaire que la volonté d'imposer des formes nouvelles. Il va même, dans un texte, jusqu'à renier la modernité artistique, et ses recherches formelles, du début de sa carrière artistique : « in those days, I was totally devoted to a modernity for which I now have very dubious thoughts⁴⁷⁵ ».

Contrairement à la hiérarchie que propose sa poésie, Chiasson va donc plus souvent affirmer le besoin d'un renouvellement de discours que de recherche de nouvelles formes : « Être artiste en Acadie nécessite présentement un choix entre renforcer [la] perception folklorique rentable ou assumer une dimension plus contemporaine de témoin⁴⁷⁶ ». On touche à la responsabilité sociale de l'artiste, d'abord spectateur et archiviste d'une époque, d'une communauté, porté qu'il est à « assumer les devoirs d'une certaine mémoire, de devenir, souvent malgré soi, le scribe d'une collectivité, d'une époque ou d'une vie⁴⁷⁷ ». L'artiste est donc créateur de discours, puisque de toute façon, « [d]ans le mot art, il y a l'embryon du mot articuler, la notion d'articulation⁴⁷⁸ ». Ensuite, les artistes en milieu minoritaire ont la tâche d'être, selon l'expression de l'essayiste, des « éveilleurs de conscience⁴⁷⁹ », c'est-à-dire de provoquer et d'alimenter la communauté, ce qui est, en quelque sorte, son domaine d'action. En fait, le mouvement est réciproque, puisque Chiasson situe l'apparition des arts minoritaires, du moins

⁴⁷³ H. Chiasson, « La symbiose des formes artistiques », s.p.

⁴⁷⁴ H. Chiasson, « Triptyque », s.p.

⁴⁷⁵ H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

⁴⁷⁶ H. Chiasson, « Oublier Évangéline », p. 160.

⁴⁷⁷ H. Chiasson, « Visions de Gérald », p. 16.

⁴⁷⁸ H. Chiasson, « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », p. 321-322.

⁴⁷⁹ H. Chiasson, « D'ici là... sauf peut-être des fragments », s.p.

dans leur itération contemporaine (et dans une sorte de rappel de la proximité entre *langue*, *littérature* et *État* dans les littératures émergentes qu'étudie Pascale Casanova⁴⁸⁰), comme étant concomitante d'un réveil social collectif : « La littérature acadienne apparaît donc au moment où se réalise une prise de conscience qui se traduit par la première révolte vécue et proclamée sur la place publique⁴⁸¹ ». En somme, il s'agit – par la littérature comme dans la société – d'« [a]ugmenter la conscience : sinon, à quoi servirait notre présence ? C'est le but le plus noble de l'art, qu'il se fasse en milieu minoritaire ou ailleurs⁴⁸² ».

Sauf que l'éveil social, politique et littéraire des Acadiens, à la fin des années 1960 et au cours de la décennie 1970, a été temporaire pour Chiasson : « [l]e rendez-vous avec la modernité venait d'être manqué⁴⁸³ ». À l'autocritique générationnelle de cet échec – que sa poésie compensera par ailleurs en le posant comme le seul auteur de la conscience qui demeure –, ses essais ajoutent un jugement défavorable sur les propositions esthétiques de la nouvelle génération, qui commence à écrire dans les années 1990. Il lui reproche de ne pas reprendre le flambeau du combat collectif, de s'en tenir à une modernité formelle sans épouser sa conception de la modernité discursive, la décrivant comme « une génération qui se complait désormais dans la forme et qui a peut-être oublié qu'un jour nous avons crié⁴⁸⁴ ». Autrement dit, il lui reproche de ne pas le suivre dans son investissement social de la modernité artistique, et donc de « rendre les armes pour du sucre⁴⁸⁵ » et de « faire absence de l'espace public pour se porter vers l'espace intérieur⁴⁸⁶ ».

La « forme » dont il parle est le chiac, associé à cette nouvelle génération de poètes à émerger en Acadie⁴⁸⁷. Peu de gens songeraient à faire cette association, le vernaculaire étant une

⁴⁸⁰ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 56-64.

⁴⁸¹ H. Chiasson, « Traversées », p. 79.

⁴⁸² H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 91.

⁴⁸³ H. Chiasson, « Traversées », p. 81.

⁴⁸⁴ H. Chiasson, « Les arts et Acadie : une vue de l'intérieur », s.p.

⁴⁸⁵ H. Chiasson, « Traversées », p. 86.

⁴⁸⁶ H. Chiasson, « L'Acadie pays sans frontières », s.p. Notre analyse des nouvelles écritures diffère de celle de Chiasson en plusieurs points. Elles nous semblent certes s'éloigner de l'affirmation nationale acadienne, mais pour mieux investir, revendiquer et s'appropriier l'espace de Moncton – son espace urbain, avec toutes les thématiques associés (violence, drogues, sexualité, bohème et autres marginalités sociales, etc.) et son espace institutionnel, puisqu'elles se contentent des possibilités littéraires du réseau monctonien. Voir P. Cormier, « Les jeunes poètes à "l'école Aberdeen"... ».

⁴⁸⁷ Cependant, autant la présence du chiac dans les écrits de ce groupe de poètes que le nombre d'entre eux à l'employer sont hypertrophiés. En fait, les deux auteurs acadiens utilisant le plus le chiac sont les romanciers France Daigle et Jean Babineau, tous deux contemporains de Chiasson.

manifestation culturelle de la région de Moncton. Cependant, pour Chiasson, les caractéristiques linguistiques du chiac, bien qu'elles soient des particularismes régionaux, distraient le locuteur de ce qui compte vraiment, le propos. Dans un numéro de la revue *Éloizes*, « Les langues déliées. L'écrivain acadien et la langue » (2002), Chiasson compare l'écriture en chiac avec la sienne, en français plus international : « Je me suis appliqué à ne pas zoner mon écriture autrement que dans son propos. Je parle de l'Acadie, en Acadie et depuis l'Acadie. Il me semble que ce dont je parle est déjà assez marginal sans avoir à le marginaliser encore plus en le colorant au point où l'on en perdrait le sujet⁴⁸⁸ ». Dès le titre de cette intervention, « Écrire pour dire », Chiasson affirme son intérêt pour le discours. Le titre du texte de Gérard Leblanc, ardent défenseur non seulement des jeunes poètes, mais de l'écriture en chiac, est une réponse à peine voilée, et fort éloquente, au point de vue de Chiasson : « Écrire comme on l'entend, ou langues déliées, ou quand même, come on, c'est-y si pire que ça la way qu'on écrit alentour d'icitte ? ». Chiasson va jusqu'à associer le chiac, pourtant une langue urbaine et contemporaine, à une résurgence du folklore, l'associant à la langue d'Antonine Maillet :

Il faut voir qu'à l'extérieur, avec ses particularismes, le chiac est en voie de remplacer la langue vernaculaire, telle qu'on la retrouve chez Maillet par exemple [...]. L'importance de l'accent, de la créolisation, de la langue ou du sujet renvoyé au rang de prétexte risquent ici de porter un coup sévère à une littérature⁴⁸⁹.

Chiasson ne reconnaît donc pas dans le chiac le genre de réconciliation entre la forme artistique et le référent culturel qu'il propose de chercher dans ses essais et ses recueils. Cette position peut sembler curieuse à qui a lu sa préface à la réédition de 1994 d'*Acadie Rock* de Guy Arsenault, où il reconnaît au vernaculaire à la fois une pertinence artistique et une valeur authentique : « Guy Arsenault vit dans une ville anglaise où le tiers des Acadiens sont sans visage. À Moncton, il n'y a pas un seul nom de rue en français, les commerces annoncent en anglais, on prend votre commande et votre argent en anglais. Et vous voudriez qu'Arsenault écrive tout ça dans le français châtié de l'Académie. Voyons donc...⁴⁹⁰ ». Sous couvert de critiquer leur même fraternisation avec le vernaculaire, il reproche en fait aux poètes des années 1990 leur désintérêt pour le discours ouvertement identitaire, collectif ou nationaliste⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ H. Chiasson, « Écrire pour dire », p. 21.

⁴⁸⁹ H. Chiasson, « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », s.p.

⁴⁹⁰ H. Chiasson, « Préface. Relire Guy Arsenault », p. 8.

⁴⁹¹ R. Boudreau, « L'écrivain et les honneurs... », p. 191.

Cette position participe bien entendu de la légitimation de son propre discours, de sa propre pratique artistique, et aussi de la mythologie personnelle de l'exemplarité de sa démarche artistique qu'il construit d'un essai à l'autre, d'un recueil à l'autre. Il se retrouve alors seul à faire tout le travail, à être à la fois témoin et gardien de conscience, en attente d'un hypothétique avenir où le discours conséquent reprendrait le dessus sur la forme vide, puisqu'« il est à prévoir [...], si l'on en croit l'idée que l'histoire progresse en spirale, qu'il y aura bientôt un retour à l'idée d'une consolidation des frontières qui revisitera le concept de l'acadianité et de ses implications territoriales⁴⁹² ».

* * *

Dans sa littérature d'idées, Chiasson rend compte d'un autre de ses écarts par rapport à la modernité, soit la volonté d'établir un rapport plus étroit, plus immédiat avec le public acadien :

Notre exigence en est une d'allégeance à un public qui ne peut plus s'investir dans nos productions. Il est devenu schizoïde et nous n'arrivons à le rallier. Soit qu'on lui propose une version édulcorée, folklorisée dans laquelle il ne peut plus s'investir au niveau du temps, soit qu'on lui parle de modernité, de postmodernité ou de *trans-avant-garde* et alors il ne se situe plus par rapport à l'espace⁴⁹³.

La seule stratégie possible en l'occurrence est de joindre *l'ici de l'Acadie* et le *maintenant du présent artistique*. Chez Chiasson, cela est vécu comme une nécessité beaucoup plus fondamentale que les propositions hybrides de l'art actuel ; le rapport avec la culture minoritaire injecte du sens dans les coquetteries postmodernes.

Il s'agit aussi de contester le rapport centre-périphérie qui refuse à l'art minoritaire sa contemporanéité, et qui refuse tout autant à l'Acadie son agentivité. France Daigle, avec d'autres écrivains acadiens comme Gérald Leblanc, procède au recentrement institutionnel de la littérature acadienne en Acadie (à Moncton). Chiasson, pour sa part, travaille au recentrement du discours social, en vertu de sa perspective engagée de l'artiste en milieu minoritaire. Pour Raoul Boudreau, les deux positions sont également fécondes :

Pour Chiasson, la conscience tragique de la dépossession dont il est victime en raison de l'hégémonie exercée par le Québec est un puissant aiguillon à l'écriture. Pour Leblanc et

⁴⁹² H. Chiasson, « L'Acadie pays sans frontières », s.p.

⁴⁹³ H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 87. Chiasson souligne.

Daigle, la création de Moncton comme centre culturel autosuffisant sert de motivation. On pourra trouver chez les uns et les autres bien des exemples de libertés prises par rapport à la réalité. Mais là n'est pas la question et nous n'avons pas à choisir entre ces deux attitudes : nous pouvons en revanche constater à quel point l'œuvre littéraire, en s'appuyant sur la réalité, la transforme par l'imaginaire et finit par la faire évoluer⁴⁹⁴.

Il est vrai que le succès de toute position discursive doit être jugé à l'aune du succès artistique. Il est justement fondamental à Chiasson que son « recentrement » du discours identitaire acadien (c'est-à-dire sa stratégie de faire de l'Acadie un centre capable de produire un discours) s'accompagne d'une recherche de nouvelles formes esthétiques, uniques et pertinentes à leurs contextes acadien et contemporain :

Aujourd'hui il me semble que le seul discours plausible, en ce qui a trait à l'Acadie du moins, en est un où l'individu fait foi de son vécu non pas avec l'intensité fulgurante du lyrisme débordant d'un pays à venir mais avec la redécouverte de ces petites certitudes, une sorte de reprise patiente mais consistante d'une poésie de la fragmentation, de l'attente et du dérisoire sur laquelle nous pouvons nous accorder pour reformuler un nouveau discours⁴⁹⁵.

Pour Chiasson, il faut donc commencer par inventer de nouvelles formes poétiques qui soient à la fois modernes et acadiennes, une difficile mais nécessaire conciliation, appuyée et explicitée par son discours sur sa pratique artistique. S'y ajoute une seconde conciliation, entre sa pratique artistique visuelle, qu'il situe immédiatement dans l'histoire intellectuelle de la modernité artistique, et sa pratique littéraire, qui entretient beaucoup plus évidemment un rapport communautaire : « C'est par la littérature que l'Acadie s'est imposée à moi, qu'elle s'est manifestée comme un lieu d'émotions, de misère et de contradictions. Tout ce que j'avais appris ne m'était d'aucune utilité. Il fallait tout inventer⁴⁹⁶ ». Dans un premier temps, l'apport des arts visuels acadiens, à la jonction de l'artisanat et du modernisme, montre la voie à suivre. C'est ce que nous proposons maintenant d'examiner.

⁴⁹⁴ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans les essais d'Herménégilde Chiasson », p. 18-19.

⁴⁹⁵ H. Chiasson, Trajectoire et nostalgie », p. 52.

⁴⁹⁶ H. Chiasson, « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », p. 74.

CHAPITRE 2

La poésie-objet

[I] me semble que l'origine de ma pratique, celle qui me permet de faire le point, provient de ma longue formation, je dis souvent de ma trop longue formation, en arts visuels. Tout le reste m'est arrivé par accident⁴⁹⁷.

De la même façon que le discours moderniste, prépondérant dans les arts visuels du XX^e siècle, informe le discours sur l'art de Chiasson, sa pratique des arts visuels informe sa pratique littéraire ; de l'aveu même de l'artiste, « ces divers médiums ont commencé à s'amalgamer, à se fusionner dans une perception qui donne désormais des solutions et des produits hybrides⁴⁹⁸ ». De son côté, Raoul Boudreau observe que « l'auteur a transporté en poésie le goût de l'expérimentation hérité de la pratique des arts visuels⁴⁹⁹ ». Pour témoigner du rapport entre les pratiques artistiques de Chiasson, nous préférons le concept d'*intermédialité* à ceux apparentés d'*interdiscursivité* et d'*intertextualité*⁵⁰⁰, puisqu'il permet davantage de s'intéresser aux phénomènes pointus de la coprésence de différents médiums artistiques au sein d'une même œuvre, ainsi que de l'influence des techniques de création d'un art sur un autre. On passe du discours sur l'art à « la *textualité* [et] à la *matérialité*⁵⁰¹ » de l'œuvre d'art. La perspective de l'intermédialité permet donc de penser la trace concrète d'une discipline artistique étrangère dans l'œuvre d'art, « [l]a question de la matérialité constitu[ant] – de manière explicite ou implicite – un présupposé de toutes les approches intermédiaiques se basant sur les interactions entre différentes “matérialités” médiatiques⁵⁰² ».

⁴⁹⁷ H. Chiasson, « La symbiose des formes artistiques », s. p.

⁴⁹⁸ H. Chiasson, *ibid.*, s. p.

⁴⁹⁹ R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie de Chiasson ? », p. 267.

⁵⁰⁰ Pour une discussion des différences entre ces trois concepts, voir L. Hébert et L. Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*.

⁵⁰¹ J. Müller, « Vers l'intermédialité... », p. 101. Müller souligne.

⁵⁰² J. Müller, *ibid.*, p. 101.

Notre réflexion sur la contrainte formelle porte justement sur son caractère matériel et figuratif, reconnaissant qu'elle a ainsi quelque chose de l'objet d'art, par sa tendance à l'*illustration* plutôt que l'*explication* :

Alors que le livre médiatise une connaissance de type discursif ou conceptuel, l'œuvre d'art au contraire signifie sur le mode symbolique. Déictique par nature, « elle désigne, ne définit pas ; il y a toujours en elle un résidu de contingence, qui ne peut être que pointé du doigt. Sémiologiquement, l'image entraîne toujours plus loin que le signifié, vers la pure matérialité du référent »⁵⁰³.

Notre corpus se distingue toutefois par l'élaboration de formes qui ne soient pas qu'autoréférentielles, mais également culturelles. S'intéressant aux « installation[s] textuelle[s] » de Chiasson, à la croisée de l'art visuel et de la poésie, Thierry Bissonnette explique justement que le contexte – institutionnel, mais social également – de l'œuvre participe de son herméneutique : « Pour le praticien de l'installation, le contexte spatiotemporel et les circonstances interprétatives font généralement partie de l'œuvre proposée [...]. Fabriquer une installation implique une perspective sur le lieu de l'œuvre⁵⁰⁴ ».

Il ne s'agit pas de rendre compte ici de l'ensemble des pratiques « intermédiatiques » de Chiasson, plutôt d'examiner celles qui influencent la construction ou les structures de ses œuvres littéraires, et contribuent conséquemment à définir son utilisation de la contrainte formelle. L'intermédialité des recueils de Chiasson n'est pas tant une *contrainte* qu'une *constante* de l'œuvre. Son intérêt pour l'étude de la contrainte réside dans ce que l'aspect formel de l'œuvre est tout à fait aligné au contexte culturel acadien et débouche sur l'élaboration de véritables contraintes textuelles. Il sera question en particulier des recueils-inventaires de Chiasson dont le « prétexte » de l'écriture est aussi un « pré-texte » observable, c'est-à-dire ayant *une présence matérielle dans le livre*, renvoyant par ailleurs à *la matérialité du livre*. Dans *Existences*, les titres de poème sont des mots isolés, apparemment choisis au hasard dans le dictionnaire et distribués en six séries de huit mots, en ordre alphabétique. La neutralité préalable de cet ordre arbitraire, le choix typographique de mettre le mot entièrement en majuscules, ainsi que le fait que les mots des titres soient suivis d'une lettre individuelle donnée comme dédicace à la fois minimale et anonyme – par exemple, « DÉCALAGE (à J.) » (E 30) –, concourent à détacher les mots de leur

⁵⁰³ L. Dällenbach, *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, p. 75-76. Il cite R. Barthes, « Comment parler à Dieu », p. 46.

⁵⁰⁴ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 30, 29.

signifié, à en faire des signifiants renvoyant à leur propre matérialité. Pour sa part, *miniatures* : *essai autobiographique* fait figurer 60 photographies d'objets, « de ces objets que j'avais épinglés sur un mur de bois dans une maison que j'ai autrefois habitée » (M 4^e de couverture), sur les pages de gauche du recueil, avec un texte correspondant sur les pages de droite. Enfin, dans *Répertoire*, l'objet pré-texte n'est plus illustré, mais nommé (et parfois minimalement décrit) au premier vers de chacune des cinq cents strophes du recueil : « une vrille neuve pour faire des trous dans le plâtre » (R 9), « une bouteille d'eau minérale en plastique » (R 11), « un escalier en béton » (R 29), « l'encre bleue d'un stylo à bille » (R 67), etc.

Dans les trois cas, le texte poétique peut renvoyer ou non au mot, à la photographie ou à la chose : « [l']écrit peut parfois être en relation avec l'image comme il peut totalement l'ignorer⁵⁰⁵ », précise Chiasson au sujet de *miniatures*. La présence initiale de ces objets, tirés de leur contexte et placés en pré-texte de l'écriture poétique, renforce leur aspect formel ; or, une certaine extériorité, ou référentialité, est toujours en jeu. Ainsi, *miniatures* se définit comme un « essai autobiographique » dans son sous-titre. Les objets photographiés ont été collectionnés par le poète au fil des ans, et ont conséquemment une fonction reliquaire de témoins de son existence. Du reste, au travers de menus objets anonymes, on retrouve certains objets directement liés à un aspect ou un autre de l'identité du poète, notamment des rappels de son rôle de poète national, ayant participé à toutes les étapes déterminantes de l'évolution des arts acadiens – par exemple, un billet d'invitation au premier lancement de la maison d'édition Perce-Neige (M 48), les logos du groupe de musique 1755 (M 28) et de la troupe de théâtre l'Escaouette (M 86) –, mais aussi des expressions de son identité individuelle : la reproduction de son certificat de naissance (M 70) ou d'une lettre qui lui est adressée (M 107), une photocopie de sa main (M 74), etc. La poésie de Chiasson joue donc manifestement sur les deux tableaux de la contrainte autotélique et de la contrainte culturelle.

2.1. Le livre comme objet d'art

Avant d'être *intermédiatique*, l'œuvre poétique de Chiasson est *multimédiatique*, c'est-à-dire que plusieurs de ses recueils font place à l'art visuel, par l'inclusion de dessins ou de

⁵⁰⁵ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 49.

photographies. L'observation de ce phénomène permet de relever une évolution de l'œuvre, puisque le procédé est systématique jusqu'à *Conversations*, et à peu près inexistant ensuite, les recueils récents de Chiasson n'incluant pas d'art visuel – sauf *Actions*, qui contient quelques photographies. C'est que la contrainte textuelle, dans sa matérialité ou sa figurativité, a remplacé l'objet d'art, ce qui veut aussi dire qu'elle fait office d'œuvre d'art ; elle rejoint alors « l'intermédialité formelle ou transmédiale, soit la recherche néoformaliste de procédés formels⁵⁰⁶ ». L'examen des modalités d'inscription de l'art visuel dans les œuvres permettra conséquemment de comprendre la fonction figurative des contraintes textuelles développées par Chiasson.

Pour ne prendre d'abord que ses œuvres des années 1990, observons que des sections entières du recueil *Vous* comportent des séries visuelles distinctes : dans la section « découpage » figurent des gribouillis tracés à l'ordinateur, dans la section « répétitions » figurent des dessins de nus féminins esquissés à grands traits et dans la section « projection arrière » sont intercalées dans le texte des photographies floues, autant d'« [a]vatars d'un photo-roman mythique⁵⁰⁷ ». Dans *Existences*, des traits dessinent des cadres entourant des visages, un de ces portraits séparant chaque section de poèmes. De son côté, le traitement visuel de *Vermeer (toutes les photos du film)* est si poussé qu'on peut dire que l'œuvre présente une « hiérarchie qui donne préséance au visuel », comme l'affirme Raoul Boudreau :

D'ailleurs le titre en renvoyant à la fois à la peinture, à la photographie et au cinéma inscrit d'emblée la volonté de faire une œuvre composite et une mise en abyme à plusieurs degrés. Ici, toutes les doubles pages du livre sont chacune occupées entièrement par une seule photo. Le texte apparaît en surimpression sur la page de droite⁵⁰⁸.

Comme on sait, *miniatures : essai autobiographique* oppose pour sa part, à chaque double page, une photographie occupant toute la page de gauche et un texte en prose occupant toute la page de droite. Enfin, le recueil *Climats*, dans la section « Été. Reportages », entrecoupe les poèmes avec des photos de textures de roches.⁵⁰⁹

L'intermédialité des recueils de poésie de Chiasson ne se limite cependant pas à l'inclusion de photographies ou de dessins. Une foule de techniques ou de procédés, relevant de l'art ou du

⁵⁰⁶ J. Müller, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire... », p. 107. Il se base sur les travaux de J. Schröter.

⁵⁰⁷ R. Boudreau, « Herménégilde Chiasson, poète », p. 91.

⁵⁰⁸ R. Boudreau, *ibid.*, p. 91, 91-92.

⁵⁰⁹ Des pages de chacun de ces recueils sont reproduites à l'annexe E.

métier, sont également directement représentés dans l'écriture, notamment dans le recueil *Existences*, qui en fait le véritable sujet de ses textes : la sérigraphie (E 11), le cinéma (E 12, E 13, E 17, E 28), l'imprimerie (E 14), la photographie (E 20, E 31), la gravure (E 32), la dactylographie (E 34), etc. Certains jouent même sur les deux tableaux de l'art et du métier. Ainsi, l'art de la photographie est évoqué, mais ses techniques de développement également : « Avec les mains il remplaçait le révélateur par le fixateur » (E 20). Même son de cloche pour le cinéma, que l'on voit en production – « Action ! L'acteur retient son souffle » (E 17) – mais que l'on consomme aussi, quoique dans ce cas on s'intéresse encore davantage à l'image et à la matière qu'au contenu : « La voiture-sport traverse le champ d'un film en noir et blanc des années 60 » (E 39). En somme, le recueil met en valeur *l'art comme métier*, selon une conception artisanale de l'œuvre littéraire où on doit « faire des livres » (E 7) plutôt que les écrire, et où il est, de plus, important d'« en faire de véritables petits documents esthétiques » (E 7). Dans le recueil *Actions*, toute une série de gestes inventoriés évoque même le processus de fabrication et d'assemblage du livre : « Un homme montre les pages en désordre d'un petit livre qu'il a l'intention d'imprimer » (A 75) ; « Un homme dispose sur une grande table les pages d'un ouvrage qu'il s'affaire à rassembler » (A 77) ; « Un homme, dans une remise, passe en revue divers papiers en cherchant du bout des doigts la texture qu'il désire » (A 97) ; etc.

Par sa mise en scène d'une interaction entre texte et image, ainsi que par sa revendication d'une certaine forme de « bricolage⁵¹⁰ » esthétique (ou de ce qu'on a appelé son « approche vadrouilleuse⁵¹¹ ») dans la confection du livre, l'œuvre littéraire de Chiasson correspond bien aux caractéristiques principales du « livre d'artiste » : l'intermédialité et la fabrication artisanale⁵¹². À ces critères formels, François Paré ajoute un critère institutionnel, soit d'« échapper aux avatars de la fabrication commerciale et du marché de consommation⁵¹³ ». Le livre d'artiste serait ainsi, en quelque sorte, une production naturelle (bien que non exclusive) des petites littératures :

En effet, il est évident que la diffusion extrêmement réduite des œuvres littéraires, là où n'existe aucun réseau complexe de distribution et de conservation des livres – comme c'est le cas partout au Canada francophone minoritaire –, pose la question de l'émergence du livre d'artiste comme manifestation d'une résistance à tout ce qui, dans le système de

⁵¹⁰ H. Chiasson, « La symbiose des formes artistiques », s. p.

⁵¹¹ C. Townsend-Gault, « "Il n'y a pas de limites" », p. 23.

⁵¹² S. Bernier, « À la croisée des champs artistique et littéraire... », p. 528.

⁵¹³ F. Paré, « Gilles Lacombe et le livre d'artiste... », p. 129.

production des objets de consommation et dans le discours social, tend à évacuer implicitement les différences, y compris les différences linguistiques et culturelles⁵¹⁴.

Le caractère artisanal de la création en milieu minoritaire est ainsi une conséquence de son déficit de moyens : « Tout ici est improvisé » (BR 19), expliquera encore Chiasson. À cet égard, sa pensée a évolué au fil des ans. Si, au début de sa carrière artistique, il s'intéressait davantage à la modernité artistique – « il était important pour moi de pousser à son maximum cette dimension de l'art contemporain, savoir quel était l'aboutissement de l'avant-garde qui fonctionnait jusque-là comme une série de ismes⁵¹⁵ » –, il en vient à épouser l'idée d'une esthétique qui soit plus adaptée à son contexte d'émergence, puisqu'« il était absurde de ramener des modèles qui provenaient des pages de Artforum ou de Flash Art. [...] Je me suis dit que je devais abandonner l'art compliqué et intellectuel que je faisais pour un travail qui fusionnerait tradition et modernité⁵¹⁶ ».

Pour l'artiste, une des façons de résoudre cette tension, qui se situe en définitive entre « un art identifié à la culture dont il se veut l'émanation, le représentant et le témoin » et « un art international [...] qui se manifestait par des propositions intellectuelles dont l'avant-garde est le fer de lance⁵¹⁷ », est donc de récupérer l'artisanat, qui définit alors l'expression artistique en Acadie, et d'en faire des propositions esthétiques modernes. Chiasson en vient même à revendiquer l'artisanat en le posant comme affirmation esthétique de la périphérie contre les définitions centrales de l'art :

Nous qui provenons des espaces coloniaux en attente des nouvelles de la métropole demeurons inquiets et hargneux dans le rapport de forces qui nous désarme et nous limite. Nous pourrions toujours brandir nos craies de cire contre la solidité des chefs-d'œuvre. L'arbitraire peut nous donner une belle contenance mais nous devons tôt ou tard manœuvrer dans les eaux troubles où s'agite l'intimité sereine de l'enfance face au terrorisme des idéologies (BR 65-66).

Est exprimé ici l'effet des contraintes institutionnelles pesant sur l'art minoritaire, qui ne peut que leur opposer détermination et acharnement pour que les œuvres, « miniatures » et artisanales, soient au moins à la mesure symbolique de la solidité des structures centrales :

⁵¹⁴ F. Paré, « Gilles Lacombe et le livre d'artiste... », p. 130.

⁵¹⁵ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 44.

⁵¹⁶ H. Chiasson, *ibid.*, p. 44-45.

⁵¹⁷ H. Chiasson, « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », p. 72.

387

une tour eiffel en cure-dents
une ferveur immonde dans une cathédrale à faire peur
la brise du soir une balle perdue et ça y est
le recommencement constant des fragilités
ici aussi le bois s'applique à imiter le métal
(R 105)

Son écriture se nourrissant de ces tensions, il n'est pas surprenant outre mesure que Chiasson souhaite instituer en tradition (si ce n'est que dans son œuvre) cette pratique du livre d'artiste, depuis que la littérature acadienne se soit constituée, dans les années 1970, sur cette intermédialité et cette fabrication artisanale de l'œuvre littéraire, et qu'il ait lui-même activement contribué au phénomène. En 1972, il n'existait pas encore de maison d'édition en Acadie, ce qui rendait « l'objet-livre » au pire inexistant, au mieux importé. Avec deux collègues artistes, Chiasson auto-édite alors *L'antilivre*, « un objet multidimensionnel ou une boîte à surprise culturelle⁵¹⁸ », c'est-à-dire une boîte de carton rassemblant du foin, un mode d'emploi ainsi que des illustrations, des poèmes et des photographies non reliés ; Chiasson est l'illustrateur du projet, Gilles Savoie en est le photographe et Jacques Savoie l'écrivain. Près de trente ans plus tard, le recueil *Actions* fera allusion à cette réalisation intermédiaire et artisanale avec nostalgie : « Une femme s'informe de la valeur sentimentale d'un livre constitué d'une liasse de feuilles et de photos rassemblées sans ordre précis dans une boîte de carton » (A 104).

À peine quelques mois après la « publication » de *L'antilivre*, une première maison d'édition voit le jour en Acadie et son premier recueil de poésie est publié, *Cri de terre* de Raymond Guy LeBlanc. Chiasson est sollicité pour en illustrer la page de couverture et faire les dessins de l'intérieur de l'œuvre. Deux ans plus tard, son propre recueil, *Mourir à Scoudouc*, est lui-même un livre d'artiste à la « tonalité visuelle⁵¹⁹ » très affirmée, faite de photographies et de jeux typographiques ; une « tonalité tactile » est même attribuée au livre, par le choix du papier. En somme, ce recueil « n'est pas seulement un texte, c'est aussi un objet⁵²⁰ ». Pour sa part, *Acadie Rock* de Guy Arsenault, paru en 1973, est artisanal jusque dans sa production. Dans son autofiction et roman à clé, Gérald Leblanc rappelle que le recueil a été assemblé à la main :

⁵¹⁸ P.-A. Arcand, « L'Anti-livre : une boîte à surprise », p. 60.

⁵¹⁹ J. Gallant, « Conversations », p. 184.

⁵²⁰ P. Kawczak, « *Mourir à Scoudouc*, Rapport sur l'état de mes illusions d'Herménégilde Chiasson... », p. 23.

Le directeur des Éditions du Pays [les Éditions d'Acadie] m'informe qu'il y aura une séance de brochage du livre de Gilles [Guy Arsenault] à la Faculté des arts. Pour minimiser les coûts et faire « contre-culturel », le livre sera broché à la mitaine. Pourquoi pas ? Un groupe d'amis se retrouvent dans la fumée d'usage autour d'une longue table. Ils ramassent les feuilles en faisant le tour de la table jusqu'à ce qu'une section soit complète et qu'enfin un livre entier soit assemblé⁵²¹.

Ce passage rend compte des deux logiques du livre d'artiste minoritaire : le manque de moyens et l'inscription dans les courants artistiques internationaux. Enfin, à la toute fin de ce roman, Gérald Leblanc se remémore son émerveillement à la réception des copies de son premier livre, *Comme un otage du quotidien*, paru aux Éditions Perce-Neige en 1981, et dont la page de couverture a également été illustrée par Chiasson. Il est évident que le livre comme *objet* est, à ce moment d'institutionnalisation de la littérature acadienne, tout aussi important que son contenu.

Entre la forme de l'objet-livre et son contenu apparaît un intermédiaire essentiel, le *bricoleur* (poète et artiste), ou plutôt sa *main*. En effet, le livre d'artiste

se caractérise [...] par une surdétermination du rôle de la main, attirant l'attention sur le geste même d'écrire et de composer le livre. S'opposant à la production industrielle des objets culturels, cet ouvrage doit être dans tous les sens du mot le produit d'un travail *manuel*. Car la main ne se contente pas ici de reproduire l'alphabet du langage écrit : elle dessine, compose, calligraphie, illustre, fabrique, coud, peint et relie⁵²².

La « main », agissant ici de façon mécanique, est aussi affirmation de la subjectivité du poète, une manifestation (jusque dans les empreintes digitales) de son identité. Dans *miniatures*, la main photocopiée de Chiasson devient même un « objet » du livre : « Sa main elle aussi finira par jaunir pour se fondre dans la texture du papier » (M 75).

À travers ses livres d'artiste, à travers aussi ses recueils-inventaires et l'aspect visuel de ses contraintes textuelles, Chiasson perpétue cette valeur sacrée du livre et de la « main » qui la crée, « au cas où vous auriez besoin de ma gaucherie, de mes bricolages, de mes mains mal assurées et d'hésitations qui me vont à merveille » (C 48). Les techniques artisanales des métiers manuels ont cependant cédé le pas à l'informatique : « Le fait d'écrire dans un logiciel de mise en pages, me permet de voir non seulement le texte dans sa dimension formelle accomplie mais également le livre à mesure qu'il se construit. Je peux donc travailler à la fois comme artiste visuel et comme

⁵²¹ G. Leblanc, *Moncton Mantra*, p. 49.

⁵²² F. Paré, « Gilles Lacombe et le livre d'artiste... », p. 230-231.

écrivain sur des projets de publication qui m'apparaissent alors de manière concrète⁵²³ ». La forme de la page blanche, en particulier, est problématisée par le traitement informatique de l'écriture.

2.2. La page blanche et la contrainte figurative

Dans l'un des récits autobiographiques de *Brunante* jouant le plus volontiers du registre de l'autodérision⁵²⁴, Chiasson témoigne de sa découverte de la peinture. Grandissant dans ce qu'il appellera plus tard « le désert culturel des années pré-Robichaud⁵²⁵ », le jeune Chiasson promet un tableau à sa mère, en échange d'un ensemble de tubes de peinture. L'importance rétrospective qu'il accorde à cette commande met en évidence le dénuement artistique du milieu acadien, les seuls matériaux à la disposition de l'apprenti artiste étant « le verso d'une annonce de Pepsi-Cola laissée par la compagnie distributrice au magasin général » (BR 25) et « de la peinture pour maison » (BR 26). Malgré tout, Chiasson refuse d'y voir un handicap de l'art minoritaire. On sait déjà que, pour lui, la pratique artistique artisanale s'impose comme pertinente et cohérente en Acadie, et que « de ce fait les lacunes sont devenues des qualités⁵²⁶ » ; de la même façon que la technique, le support artistique doit être au diapason du milieu. Ainsi, dit-il,

On peut représenter l'Acadie avec ses petites cabanes recouvertes de papier goudronné tenu par des lattes de bois et dire : voilà, c'est nous, c'est une image qui nous ressemble ; et rester en surface à jamais pâmé devant cette vérité. Moi je crois qu'il faut peindre sur le papier goudronné parce que cette texture [...] connote la misère, l'indigence d'une collectivité qui n'a jamais connu le papier *pur torchon*, *Arches*, *BFK Rives*, etc., des œuvres d'art⁵²⁷.

Pour Umberto Eco, le choix du support et du matériel ainsi que le choix du style (on pourrait même ajouter le choix de la discipline) relèvent d'un réseau de contraintes que s'impose l'artiste :

⁵²³ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 51.

⁵²⁴ *Brunante* contient deux types de textes : des récits intimes sur la genèse de la vocation artistique de l'auteur acadien et des textes sur les références artistiques occidentales. Pour Raoul Boudreau, Chiasson mise sur le contraste entre les deux univers pour faire la démonstration de son exemplarité ; ainsi, « l'Acadie est décrite comme un désert culturel, pendant les années d'enfance et d'adolescence de l'auteur, ce qui augmente d'autant le mérite de celui qui a pu y devenir écrivain ». R. Boudreau, « Paratopie et scène d'énonciation... », p. 240.

⁵²⁵ H. Chiasson, « Triptyque », s. p. L'Acadien Louis J. Robichaud a été premier ministre du Nouveau-Brunswick de 1960 à 1970 ; il a instauré une série de mesures de rattrapage des régions pauvres de la province dans le cadre de son programme « Chances égales pour tous », dont la population acadienne a beaucoup bénéficié. C'est sous Robichaud que l'Université de Moncton a été fondée, qui est au centre de tout le dynamisme culturel acadien de cette période.

⁵²⁶ H. Chiasson, « Les arts en Acadie : une vue de l'intérieur », s. p.

⁵²⁷ H. Chiasson et P. R. Pelletier, *Pour une culture de l'injure*, p. 77.

Les contraintes sont fondamentales dans toute entreprise artistique. Un peintre qui décide d'utiliser les huiles plutôt que la tempera, une toile plutôt qu'un mur, un compositeur qui opte pour une tonalité donnée, un poète qui choisit d'écrire en couplets rimés, ou en hendécasyllabes plutôt qu'en alexandrins, tous établissent un système de contraintes. De même que les artistes d'avant-garde, qui semblent éviter les contraintes, mais en réalité en construisent d'autres, qui passent inaperçues⁵²⁸.

Cette définition apparemment très large de la contrainte relève cependant uniquement de *la contrainte librement choisie* de l'artiste. En Acadie, on sait que certaines contraintes sont imposées à l'artiste – à commencer, de façon très concrète, par le choix du support dans le souvenir d'enfance de Chiasson. La page blanche de l'œuvre poétique est alors autant un symbole du « désert culturel » acadien qu'un espace de travail investi par la poésie, puisque « [l]es blancs sont nécessaires au poème. Non comme marges seulement, mais l'entrée du blanc de la page à l'intérieur du corps du texte⁵²⁹ ».

Les contraintes textuelles de Chiasson font donc de la page blanche un espace où construire des formes dont la valeur immédiate est visuelle. Ainsi, les recueils *Existences* et *miniatures* proposent tous deux des blocs de texte justifié qui sont des mises en abyme structurelles de la page : carrée pour le premier, de format portrait pour le second. Dans cet agencement, la marge n'est pas neutre, devenant le « cadre » d'un « tableau textuel ». Pour ce qui est de *Répertoire*, l'extrait suivant illustre bien la forme que prend la contrainte dont il est par ailleurs question dans le texte :

27
un livre dont les pages se décollaient
où sont-elles maintenant les nuits où l'on riait si fort
chacun survit dans un monde à rabais
le vin même ne nous convient plus
l'étalage éhonté des contraintes
(R 15)

Dans ce recueil constitué d'une suite numérotée de quintets centrés sur la page, les formes sont informatives et préalables à l'écriture, c'est-à-dire que le poète a tracé les contours de chaque poème à l'ordinateur, posant 500 figures uniques avant de les remplir de texte⁵³⁰. La contrainte formelle dans la poésie de Chiasson est donc d'abord *figurative* plutôt que *linguistique*, en

⁵²⁸ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 32-33.

⁵²⁹ H. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 304.

⁵³⁰ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 51.

particulier dans ces trois recueils-inventaires⁵³¹. Par une même sorte de stratégie qui voit dans la page blanche un espace et dans les mots et les vers des éléments figuratifs, qu'il s'agit d'agencer pour faire surgir la forme et l'image, le recueil *Parcours* contrôle visuellement la croissance et la décroissance de ses vers (voir annexe F).

Comme espace d'où émergent ces figures, la page blanche en vient à prendre chez Chiasson une importance mythique tout aussi grande que celle du livre. Pensons également aux feuilles éparses de *L'antilibre*, qui renvoyaient à l'éphémère et à la fragilité du discours à un moment où il était impossible de publier (d'assembler, de relier) un livre en Acadie. Seuls les écrits restent, qu'ils soient sur la page ou dans le livre. La contrainte formelle, ou le souci de la structure, apparaît lorsqu'on aspire à un plus grand enracinement de l'écriture : « il devenait urgent de se donner des règles d'une rigidité à toute épreuve » (C 104). Cette sortie hors de la liberté artisanale n'est pas sans risque, celui de l'échec. Dans *Existences*, retenons du titre du poème « MAINMISE (à M.) » que le travail – artisanal – de la *main* doit déboucher sur la maîtrise d'une forme régulière pour réellement signifier. Or, le poème évoque plutôt l'insuccès, la feuille volante, le poème rejeté, étant bouchonnée en une « boule de papier » dont la forme – justement informe ! – incarne l'échec :

Devant lui, à quelques centimètres à peine, une boule de papier. À travers les plis quelques lettres et des lignes noires relatives aux dimensions de la feuille et au-dessous une ombre toute en nuances. Plusieurs ombres se chevauchent dans les crevasses blanches. La forme est irrégulière. Elle ne dit rien qui puisse faire avancer quoi que ce soit. Quelqu'un l'a bouchonnée par hasard. Abandonnée. Fruit de l'impatience et de l'emportement. Résultat sans conséquence d'une nuit d'insomnie. Elle trône au milieu d'un immense espace sans intérêt autre que d'être encore intacte, propre, précise au milieu de choses importantes et usuelles. Son sort d'objet n'est pas encore défini. Périra-t-elle par le feu ? Rejoindra-t-elle la moisissure des dépotoirs ? Va-t-elle se retrouver dans un contenant imperméable où tout se déforme pour s'imbiber d'un magma commun ? Ça ne sert à rien de corriger ses fautes. Il ferme les yeux. Il se détourne (E 59).

À l'inverse, la feuille de papier transformée en objet d'art adopte la forme réussie de l'origami (R 75), pouvant évoquer à la fois toute la complexité de cette forme culturelle perfectionnée sur

⁵³¹ À l'inverse, dans les trois autres recueils-inventaires de Chiasson – *Conversations*, *Actions* et *Béatitudes*, étudiés au chapitre 3, « La poésie-liste » –, la contrainte formelle est plus linguistique que figurative. Dans *Conversations* et dans *Actions*, les fragments surgissent toujours du blanc de la page, mais cette fois leur forme est répétitive (et non unique comme dans *Répertoire*), ce qui les inscrit plus manifestement dans la linéarité d'une liste. Par ailleurs, chaque fragment est introduit par un pronom (« Lui » ou « Elle ») pour *Conversations* ou un dénominateur (« un homme » ou « une femme ») pour *Actions*. Pour sa part, *Béatitudes* est constitué d'une longue phrase au flot ininterrompu.

des siècles, mais aussi la fragilité de toute expression artistique, « une structure si fragile si inutile au fond » (R 75).

La « forme culturelle » appropriée à l'Acadie serait peut-être la page laissée blanche, si l'on se fie à l'équivalence que Chiasson établit itérativement entre la page blanche, la neige, l'hiver et le « désert culturel » que représente pour lui l'Acadie : « l'hiver blanc et vertigineux de ma page » (CL 27). Le poète évoque à répétition l'image d'« un hiver sans fin » (C 110). Le froid, la neige, l'hiver éternels sont donnés comme le résultat d'une démission collective. Ce n'est pas que dans sa poésie que Chiasson fait ce lien métaphorique. Dans la docufiction *Toutes les photos finissent par se ressembler* (1985), dont il est le réalisateur, le scénariste et le narrateur, il s'arrête aux résultats des élections provinciales de 1978, où le Parti acadien (qui en est à ses deuxièmes – et dernières – élections) n'a pas réussi à faire élire de candidat. Pour Chiasson, cet événement sonne le glas de la période nationaliste acadienne : « On aurait dit que tout à coup, le nationalisme s'était figé dans la défaite de tous les candidats. Ce soir-là, en octobre 78, il a neigé pour la première fois. L'hiver qui a suivi, il a beaucoup neigé⁵³² ». Dans un texte de *Climats* intitulé « La légende du permafrost », le poète blâme la précarité de l'Acadie sur l'instinct de survie détraqué de ses habitants : « Trois cent mille personnes se sont trompées de route, sont parties vers le désert au lieu de suivre leurs bêtes vers la montagne ; sont parties vers le permafrost au lieu de descendre vers l'équateur » (CL 118). Enfin, « certains disent que la neige nous a enterrés vivants » (V 130), peut-on encore lire dans un autre recueil. Ce « monde cryogéné » (V 77) a des conséquences sur l'écrivain ; la contrainte ne vient pas que de la pauvreté matérielle (et culturelle) de l'Acadie, mais beaucoup plus d'un acquiescement collectif à son sort, ce qui généralise l'« engourdissement qui donne des crampes dans les doigts quand on se met en frais de prendre des notes sur l'essentiel et l'immuable » (BR 81).

La question est bien de savoir comment instituer un discours dans cette « blancheur du silence⁵³³ ». Pour Raoul Boudreau, « [l]a poésie d'Herménégilde Chiasson est éminemment réflexive dans le sens où le drame central qui s'y joue porte sur l'impuissance de la parole et la difficulté de se dire. La voix qui nous parle émerge momentanément du silence pour s'y

⁵³² H. Chiasson, *Toutes les photos finissent par se ressembler*, [36:33]

⁵³³ H. Chiasson, « Trente identités sur un nombre illimité », p. 272.

engouffrer aussitôt⁵³⁴ ». Partant de la même perspective que le poète, qui attribue la menace de la disparition à une complaisance collective au moins autant qu'à des facteurs externes à la communauté, François Paré parle du *clignotement* constant, et consenti, des cultures minoritaires, une « insoluble dialectique de l'apparaître et du disparaître. Dans son infinité temporelle, elle faisait voir la fragilité presque morbide de l'expérience communautaire⁵³⁵ ». Chez Chiasson, le clignotement ne s'exprime pas, sur une base individuelle, par la nécessité de l'apparaître et la tentation du disparaître, mais dans la difficulté, malgré toute sa volonté, d'instituer un discours continu dans le contexte de la culture minoritaire :

Dans le discours que nous émettons, selon Claude Beausoleil, il y a toujours une sorte de phrase mantrique qui revient comme un leitmotiv pour ponctuer et concrétiser l'énoncé inconscient de notre désir. Je me suis rendu compte, en ce qui me concerne, que ce fragment répétitif était constitué par les mots « je veux dire »⁵³⁶.

Paradoxalement, la forme contrainte, surgissant du désert blanc de la page, a comme premier effet de *faire voir* (plutôt que *dire*) cet « énoncé inconscient », c'est-à-dire de *faire voir* (plutôt que *dire*) l'émergence improbable ou impossible du discours continu dans le contexte acadien, qui est, d'une part, celui du désert culturel et, d'autre part, celui de la désertion collective. Pour Raoul Boudreau, le contexte acadien limite – entre autres – la possibilité de l'artiste d'écrire, de « raconter la genèse de sa vocation », une étape importante dans l'autolégitimation de bien des écrivains : « *Brunante* engage ce pari, mais il y renonce aussi par la brièveté de son ouvrage, le caractère hétéroclite des textes et leur assemblage d'apparence contingente, comme si dans le contexte du désert culturel acadien, on ne peut que faire semblant, sans aller au bout de ses ambitions⁵³⁷ ». Au-delà du discours individuel et artistique de l'écrivain, c'est la continuité du discours collectif, *national*, qui est en jeu. La poésie de Chiasson, dans ses microstructures textuelles, est une *poésie de l'amorce* destinée à reproduire à l'infini le moment de prise de parole, et presque aussitôt sa retombée dans le silence, « reprenant les incessantes ruptures où le sens s'abolit toujours » (E 13). Si le rôle de la contrainte est d'évoquer, visuellement, la nécessité de l'éternelle reprise de l'émergence du discours de l'hiver tout aussi éternel, la poésie peut exprimer le problème directement, notamment dans ces formules auto-descriptives :

⁵³⁴ R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », p. 273.

⁵³⁵ F. Paré, *Théories de la fragilité*, p. 20.

⁵³⁶ H. Chiasson et A. Lacelle. « Portraits d'auteurs : Andrée Lacelle et Herménégilde Chiasson », p. 172.

⁵³⁷ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans *Brunante* d'Herménégilde Chiasson », s. p.

294. Lui Quelques mots parcimonieusement distribués sur le désir latent et renouvelé d'un départ annoncé et remis, annoncé et remis, annoncé et remis (C 41).
217. Lui Bâsir et ressourdre, deux mouvements d'un peuple à la rage blasée et sourde (C 31).

Sont représentés ici les pôles du clignotement, la disparition et l'apparition, ainsi que les éléments de rupture et de continuité du discours, le mot *bâsir* signifiant « [a]ller, partir, disparaître, souvent de manière subite », et le mot *ressourdre* (ou *ressoudre*) signifiant « [s]e manifester, sortir, surgir, arriver (en parlant de qqn, de qqch) ; réapparaître, revenir⁵³⁸ ». Le recours à ces régionalismes rend compte du fait que le problème est bel et bien culturel, c'est-à-dire *acadien* ; les jeux de correspondance sonore *bâsir-blasée* et *ressourdre-sourde* renforcent la perception du poète que la collectivité, au pire, a abandonné le combat ou, au mieux, le continue de façon souterraine.

Outre cette fonction illustrative de la rupture du discours, la contrainte formelle de Chiasson, conçue comme figure, participe peu à l'établissement d'un discours continu. En effet, ces fragments de texte, entourés de blanc typographique et envisagés comme images, mettent en scène « la visibilité du silence⁵³⁹ », car pour lui le blanc signifie le silence, même en arts visuels : « Le blanc (sans jeu de mot intentionnel) de la page, qui en peinture constitue l'indice du silence⁵⁴⁰ ». Les formes de la poésie de Chiasson sont donc closes, autotéliques comme l'est une œuvre d'art visuel, se saisissant d'emblée (en un coup d'œil) dans sa totalité : « [L]es arts visuels [...] permettent [...] une vision globale et rapide⁵⁴¹ », explique-t-il. De son côté, Umberto Eco reconnaît qu'« on a du mal à dire en quoi un tableau peut montrer des choses tout en suggérant un “*et caetera*”⁵⁴²», une continuité qui en dépasserait le cadre. Par ailleurs, même dans leur contenu, les formes figuratives de Chiasson sont autosuffisantes. Ainsi, chaque strophe de *Répertoire* est une méditation fermée, chaque page de droite de *miniatures* est un commentaire complet sur la photo de la page de gauche et *Existences*, aux dires de son auteur, « peut se lire un peu comme une série de synopsis, de contes, de nouvelles elliptiques pour des scénarios que je me

⁵³⁸ Y. Cormier, *Le dictionnaire du français acadien*, p. 85, 336.

⁵³⁹ F. Paré, « Herménégilde Chiasson et l'ange bleu de Delft », p. 17.

⁵⁴⁰ H. Chiasson, « Visions de Gérald », p. 15.

⁵⁴¹ H. Chiasson, « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », p. 15.

⁵⁴² U. Eco, *Vertige de la liste*, p. 7.

promets de tourner un jour⁵⁴³ ». Si chaque page peut évoquer en quelques lignes le récit complet de « longs-métrages », c'est grâce à une autre intermédialité de l'écriture de Chiasson, en l'occurrence son utilisation de la technique cinématographique de l'*ellipse* :

je me suis mis à exploiter les ruptures et le montage. Je me suis ensuite demandé si ce changement ne provenait pas de mon travail dans le cinéma qui est probablement le seul art à procéder par ruptures et à glorifier l'ellipse. J'ai exploité cette technique au théâtre, au cinéma bien sûr, en arts visuels et surtout en écriture⁵⁴⁴.

Instituant des sauts (temporels) dans la narration, qui nécessitent un montage (visuel) par la suite, l'ellipse est associée par Chiasson à la modernité et à son esthétique de la rupture, cette fois rythmique : « La modernité, le monde moderne est un lieu d'innombrables ruptures. C'est ce que Kundera a compris par une utilisation complexe et périlleuse de l'ellipse » (BR 13). En somme, les tableaux carrés d'*Existences*, les portraits textuels de *miniatures*, les méditations poétiques formatées de *Répertoire* agissent comme autant d'unités autosuffisantes de signification, relevant de la rupture plutôt que de la continuité.

Mais bien sûr la rupture, paradoxalement reprise de page en page – les « innombrables ruptures » (BR 13) ! –, en vient à s'inscrire dans la continuité du livre. L'objet d'art est certes une forme finie, « un monde fermé⁵⁴⁵ », mais chez Chiasson *les mises en abyme structurelles*, les effets de miroir, ainsi que *la répétition*, ou *la collection*, le multiplient pour le faire accéder à l'infini, à l'illimité, inscrivant en définitive la contrainte figurative dans une sorte de continuité. Pour ce qui est des mises en abyme, on sait déjà que, dans *Existences* et dans *miniatures*, la forme du fragment reprend celle de la page, du livre. De plus, les dessins intercalés dans *Existences* sont des cadres de forme carrée entourant un visage masculin – rappelant d'ailleurs les « autoportraits » de *miniatures : essai autobiographique* –, reprenant la forme du texte, de la page, du livre. Les tableaux ne renvoient déjà plus alors qu'à eux-mêmes, mais les possibilités de créer des liens externes se multiplient encore davantage lorsqu'on tient compte, en plus de la forme, du contenu des recueils. Par exemple, dans *Existences*, il est question, comme on l'a vu, de toutes sortes de techniques, qui renvoient les unes aux autres, ainsi qu'à la fabrication du livre même. Ainsi, on évoque « la couverture du livre » (E 18), « le livre » (E 18), « une table de livres » (E 49) et « une boîte de livres » (E 49), mais on fait aussi référence explicite au « cadre », parlant de la technique

⁵⁴³ H. Chiasson, « Trente identités sur un nombre illimité », p. 268.

⁵⁴⁴ H. Chiasson, *ibid.*, p. 268.

⁵⁴⁵ U. Eco, *Vertige de la liste*, p. 12.

cinématographique du *cadrage*, une autre technique de placement visuel des éléments : « le tout est si mal cadré » (E 12), « un gros plan qui nous arrive à l'improviste et encore plus mal cadré » (E 12).

Ainsi, les figures contraintes des trois recueils font partie d'un ensemble dont l'unité serait thématique et dont les parties relèveraient de la même classe d'objets prétextes : les mots pour *Existences*, les images pour *miniatures* et les choses pour *Répertoire*. Les formes y sont aussi reprises de page en page – « [u]ne nouvelle vie à tous les jours » (M 21) –, de sorte que s'établit aussi un horizon d'attente de page en page, c'est-à-dire une forme de continuité. Relevant alors d'une autre contrainte, celle de la liste, de la série, de l'énumération ou de la collection, bref de *l'inventaire*, les fragments s'inscrivent dans un ensemble plus grand. Enfin, ils renvoient aussi à l'extériorité du contexte acadien, en vertu du *topos de l'indicibilité* associé à la liste ou l'énumération, selon lequel, « [f]ace à quelque chose d'immense, ou d'inconnu, dont on sait encore peu de choses ou dont on ne saura jamais rien, l'auteur nous dit qu'il n'est pas capable de dire, et par conséquent, il propose une énumération conçue comme spécimen, exemple, allusion, laissant au lecteur le soin d'imaginer le reste⁵⁴⁶ ». Ce « quelque chose d'immense », qu'il s'agit de *montrer* plutôt que de *dire*, ce n'est pas chez Chiasson quelque chose de réel, mais bien un *projet*, celui de peupler le « désert culturel » acadien de mots, d'images, de choses, d'histoires, de commentaires, de descriptions, autant de taches d'encre « contre le blanc de l'hiver pour y faire apparaître, à contre-jour dans la neige éclatante, la silhouette d'un buisson » (M 9).

2.3. Les objets de la poésie : artéfacts culturels, artéfacts artistiques

Les mots d'*Existences*, les photographies de *miniatures*, les paroles de *Conversations*, les gestes d'*Actions*, les choses de *Répertoire*, les gens de *Béatitudes* : autant de classes d'« objets » figurant dans les recueils-inventaires de Chiasson. Le projet du poète est de procéder à « la réfection des gestes banals et invisibles » (R 97), et leur inclusion dans la contrainte textuelle de l'inventaire en est la première étape ; d'emblée, selon Thierry Bissonnette, « l'inventaire engage un regard global grâce auquel les parties dépassent leur banalité d'origine » pour accéder à l'art, puisque l'énumération d'objets « sous forme de liste et leur assemblage sous forme de livre [vient]

⁵⁴⁶ U. Eco, *ibid.*, p. 49.

leur conférer une plus-value esthétique⁵⁴⁷ ». Par son déplacement en poésie, l'*objet* acquiert le statut d'*artéfact* – qui est chez Chiasson à la fois d'ordre culturel et d'ordre artistique, puisque ses choix formels sont dictés par la volonté de s'inscrire dans le lieu d'origine comme dans l'histoire de l'art.

Ainsi, il est significatif que l'auteur écrive cette poésie-inventaire, doublée d'une poésie du quotidien, en Acadie à partir des années 1990. En effet, après l'effervescence indifféremment politique et littéraire des années 1970, les années 1980 sont, pour Chiasson, une « période creuse⁵⁴⁸ » de la littérature acadienne, caractérisée par un désintéressement des préoccupations nationales, un éloignement qu'il associe justement à un intérêt de la littérature pour le quotidien : « Il me semble qu'il s'est perdu quelque chose dans cette traversée de la littérature acadienne qui va du nationalisme au quotidien, quelque chose comme une ferveur, un désir de faire porter les mots ; écrire semble être devenu, ici comme ailleurs, un simple jeu⁵⁴⁹ ». À la fin des années 1970, la poésie du quotidien lui semblait pourtant offrir une possibilité de renouvellement du discours littéraire. Ainsi, après les élections provinciales de 1978, où le Parti acadien ne fait élire aucun candidat, et la Convention nationale acadienne d'Edmundston en 1979 qui continue de proposer un programme irréaliste⁵⁵⁰, Chiasson se désillusionne de la rhétorique nationaliste : « En revenant de la Convention, avec Gérald Leblanc, je n'avais plus la tête à écrire quoi que ce soit pour les prochains cent ans. Mais pendant ce temps, lui écrivait un autre texte : une nouvelle manière de se rêver, de reprendre sa vie dans le registre du quotidien⁵⁵¹ ».

Voilà ce qui, aux dires de Marcel Olscamp, explique son « long silence littéraire de dix ans, bientôt suivi par ce refuge dans la poésie objectale, concentrée autour du réel le plus prosaïque⁵⁵² ». Préparant en quelque sorte son retour à l'écriture au début des années 1990⁵⁵³,

⁵⁴⁷ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 33.

⁵⁴⁸ H. Chiasson, « Traversée », p. 82.

⁵⁴⁹ H. Chiasson, *ibid.*, p. 87.

⁵⁵⁰ L'Acadie a tenu une quinzaine de « Conventions nationales » depuis celle de Memramcook en 1881, qui marque une date importante de la Renaissance acadienne du XIX^e siècle, puisque l'Acadie s'y distingue du « Canada français » (qui a tenu sa deuxième convention nationale à Québec en 1880), notamment en adoptant le 15 août (l'Assomption) comme fête nationale, plutôt que le 24 juin (la Saint-Jean-Baptiste) comme les Canadiens-français. La Convention acadienne d'Edmundston en 1979 – où les délégués se prononcent en faveur de la division du Nouveau-Brunswick pour créer une province acadienne – est la dernière, jusqu'à ce que l'Acadie du Nouveau-Brunswick renoue avec la tradition en 2004.

⁵⁵¹ H. Chiasson, *Toutes les photos finissent par se ressembler*, [40:50].

⁵⁵² M. Olscamp, « Herménégilde Chiasson. Le choc salutaire du politique », p. 193.

Chiasson se demande comment concilier les formes modernes à l'expérience acadienne : « Que serait une littérature pleinement consciente de son passé mais s'affirmant par des dispositifs et des moyens modernes ? Ce qui ne veut pas dire que nous allons monter un site web pour faire l'éloge de la poutine râpée⁵⁵⁴ ». Il trouve sa solution à cette énigme, qui est aussi celle de l'ensemble de la littérature acadienne dans cette décennie, dans la création d'une nouvelle forme – la poésie-inventaire – alliée à cette nouvelle esthétique du quotidien, qu'il n'envisage cependant pas dans son intimité, puisqu'il s'agit toujours de témoigner de l'expérience acadienne, mais sous un autre angle : « Au lieu de voir le monde dans son ensemble j'ai tendance de plus en plus à la voir dans ses manifestations infimes et miniatures⁵⁵⁵ ».

La poésie du quotidien de Chiasson n'est cependant pas celle de Leblanc. Si les deux ont le même point de départ, soit un milieu « où l'art et la culture sont aux antipodes des préoccupations quotidiennes⁵⁵⁶ », si les deux relèvent conséquemment d'une même recherche d'« extension maximale du "poétisable"⁵⁵⁷ », pour Leblanc il s'agit de cartographier le présent dans le but de projeter (de façon performative) l'Acadie dans l'avenir, selon le « [s]ortilège de l'écriture qui prétend créer une réalité en l'imaginant⁵⁵⁸ ». Ce faisant, il anticipe sur un avenir heureux, où l'Acadie (et surtout Moncton) serait *habitable*⁵⁵⁹ et *habitée* ; pour Raoul Boudreau et Mylène White, « l'œuvre de Leblanc illustre encore une fois le formidable pouvoir créateur de l'écriture qui peut remédier à l'absence géopolitique acadienne. C'est par l'élaboration d'une œuvre littéraire que Leblanc rend habitable le territoire dérobé, c'est l'écriture qui inscrit Moncton au centre du monde et qui le fait exister comme ancrage identitaire⁵⁶⁰ ». À l'inverse, Chiasson avoue lui-même chercher à « produire des traités sur l'immanence et la non-perméabilité des choses⁵⁶¹ ». Conformément à sa perception de la fragilité acadienne, il anticipe ainsi sur un avenir malheureux, où l'Acadie serait disparue ; il ne faut, après tout, qu'« à peine trois minutes pour se taire à jamais » (M 33). Si l'œuvre de Leblanc est d'emblée placée sous le signe du quotidien –

⁵⁵³ Rappelons que Chiasson n'a publié qu'un recueil de poésie dans la décennie 1980, contre cinq dans la décennie 1990, années au cours desquelles l'artiste multidisciplinaire s'affiche de plus en plus comme écrivain.

⁵⁵⁴ H. Chiasson, « Traversées », p. 92.

⁵⁵⁵ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 52.

⁵⁵⁶ R. Boudreau, « Les rapports Acadie/Québec dans *Brunante* d'Herménégilde Chiasson », s.p.

⁵⁵⁷ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 30.

⁵⁵⁸ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 », p. 87.

⁵⁵⁹ *Les matins habitables* (1991) est justement le titre de l'un de ses recueils.

⁵⁶⁰ R. Boudreau et M. White, « Gérald Leblanc : écrivain cartographe », p. 54.

⁵⁶¹ H. Chiasson et P. R. Pelletier, *Pour une culture de l'injure*, p. 16.

rappelons que son premier recueil, publié en 1981, s'intitule *Comme un otage du quotidien* –, celle de Chiasson, depuis son premier recueil *Mourir à Scoudouc*, s'inscrit d'abord et avant tout dans ces dernières « trois minutes » de l'Acadie.

Les « objets » de la poésie-inventaire prennent alors – et délibérément – une valeur reliquaire, de « récifs de son époque » (CL 59) et, en tant que tels, leur place est dans un musée. Ce sont des témoins ou des preuves, quoique archéologiques, de l'existence de la communauté acadienne, et l'objectif le plus noble de l'artiste acadien est justement d'en faire la collection, pour fins de mémorisation :

L'art en milieu minoritaire [...] se manifeste surtout sous la forme de chronique, d'illustration ou d'archives. Il faut documenter le vécu de la collectivité, s'assurer qu'elle survivra dans les artefacts. Il y a quelque chose d'égyptien dans cette démarche. Quelque chose de naïf aussi, un art qui se manifeste dans le témoignage⁵⁶².

La référence cryptique à l'Égypte se comprend dans un autre texte de Chiasson, où il dit se

souv[enir] de l'accumulation et surtout de la vérité des objets déposés sur la tombe de Kerouac, à Lowell, ou celle de Jim Morrison au cimetière du Père-Lachaise à Paris, une sorte de répertoire hétéroclite qui n'est pas sans rappeler le *Livre des morts* égyptien où l'on prévoyait quantité d'objets dont le défunt aurait besoin pour se rendre à destination⁵⁶³.

Le devoir de l'artiste est de rassembler de tels objets, témoins de la collectivité avant sa disparition, d'en faire des artefacts culturels qui dureront après sa disparition.

Le mot d'ordre de la poésie de Chiasson est donc : « Que ce livre en soit la chronique » (CL 80). C'est qu'il ne reste plus que le poète pour témoigner de l'existence du pays, pour en collectionner et en conserver les fragments dans son œuvre, un projet qu'il sait à la fois interminable et insensé :

Une maison pleine d'objets qui poussent contre les murs. Et à la longue on finit par devenir le conservateur anonyme d'un musée absurde en sachant bien, malgré un désir soutenu et un effort sincère, que la maison ne ressemblera jamais aux espaces propres et impeccables des catalogues de musée (M 47).

De son propre aveu, le poète ne peut en définitive proposer qu'« un catalogue froissé » (C 71). Chiasson signe et consigne ainsi son échec, comme la boule de papier chiffonnée de *miniatures*. Dans le recueil *Climats*, structuré par les saisons et se terminant sur l'hiver et ses légendes, l'échec du poète est particulièrement ressenti :

⁵⁶² H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 86.

⁵⁶³ H. Chiasson, « Visions de Gérald », p. 10.

Gardez mes phrases mal entreprises et mes échecs monumentaux. [...]

Gardez ceci comme un oracle, car désormais notre mémoire est à l'abri de toutes les intempéries, finement découpée en rondelles de silicone. [...]

Gardez ceci dans la voûte inébranlable où vous gardez vos secrets (CL 25).

On voit que le paradoxe de l'œuvre est de signer sa réussite en signant son échec, puisque le projet d'écriture, l'« activité incessante » du poète est justement « [s]on désir d'inventorier [s]a réalité jusqu'à l'aliénation » (BR 53). Sa propre œuvre prend ainsi sa juste place dans le musée : « Tout de même il restera toujours ce morceau de papier » (CL 121). Ainsi les œuvres de Chiasson rendent-elles compte de « la nécessité de témoigner et de laisser des traces⁵⁶⁴ ». De ce fait, la poésie de Chiasson devient objet de sa poésie.

S'inscrivant ainsi dans la logique de la création artistique en Acadie, la détermination du poète à collectionner à l'envi les objets banals, au point d'en faire une véritable poétique de l'« objet trouvé⁵⁶⁵ » s'inscrit également dans la logique de la succession des avant-gardes modernistes – en littérature tout autant qu'en arts visuels –, dont une partie du projet intellectuel visait la démocratisation esthétique, ou l'« annulation de la différence [de l'art] avec le monde ordinaire⁵⁶⁶ ». Le bilan de ce projet est certes mitigé, mais pour un auteur issu d'un milieu étranger à la chose culturelle, cette perspective est indiscutablement séduisante.

Sous le signe de l'archive, le poète consigne donc, en sa poésie, des *artéfacts culturels* de l'Acadie « pour que la mémoire de ces gestes nous reste au sens où nous sommes le folklore de l'avenir⁵⁶⁷ », ce folklore qui, « selon les structuralistes et les sémiologues, [...] constitue le répertoire archéologique de l'humanité⁵⁶⁸ ». Or, on connaît l'aversion du poète pour le folklore ; que celui-ci soit à présent défini de l'intérieur ne suffit pas à faire de cette entreprise ethnographique un véritable projet esthétique. Pour ne pas produire *que* de l'éventuel folklore, Chiasson fait des objets collectionnés des *artéfacts artistiques* également.

Dans ses manifestations les plus prosaïques, les inventaires d'objets de Chiasson s'affichent sous la forme d'anaphore énumérative. Dans cet exemple de *Béatitudes* en particulier, la figure de style se poursuit sur quatre pages :

⁵⁶⁴ R. Boudreau, « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », p. 67.

⁵⁶⁵ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 29.

⁵⁶⁶ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 76.

⁵⁶⁷ H. Chiasson et A. Lacelle, « Portraits d'auteurs... », p. 164.

⁵⁶⁸ H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 90.

celles qui organisent des rencontres,
celles qui voient au confort des autres,
celles qui s'informent de vous,
celles qui transcrivent des adresses,
celles qui prennent des photos,
celles qui ressassent des souvenirs, (B 86)

Derrière ce « lyrisme bancal⁵⁶⁹ » se manifeste un « acharnement du discours à y creuser une ferveur, à magnifier le prosaïque⁵⁷⁰ ». Le rôle du poète est de voir autre chose que de l'ordinaire ou de l'insignifiant dans une telle liste, permettant à ses éléments d'effectuer le passage de simple objet à artéfact artistique, dans lequel l'intervention humaine – ici, le regard du poète et l'inclusion dans la poésie – injecte du sens :

ceux qui marchent lentement, absorbant le paysage, regardant avec curiosité les choses les plus banales, redécouvrant la vie dans ses inépuisables inventions, son sens inné de la continuité, et qui rendent grâce pour cette splendeur, qu'ils trouvent dans les lieux les plus simples, les moments les plus banals, (B 85).

Chiasson distingue alors deux tonalités à son écriture, avant et après l'intervention de l'observateur-collectionneur-poète, avant et après la littérisation de l'objet. La première, plus objective, s'intéresse à l'évocation directe des « objets essentiels » (E 30), des « petits objets [...] petites machines [...] petites performances » (E 44). Pour la seconde, plus subjective, ces objets sont plutôt prétextes à la méditation poétique :

Il y a un registre plus lyrique qui se fonde sur la musicalité et essentiellement sur le je comme protagoniste du texte. Dans un autre rapport il existe un rapport [sic] de prose exacte qui m'a été inspiré par une suite de poèmes de Robbe-Grillet que j'avais lus dans une revue. J'aimais cette manière très descriptive et presque anodine de préciser des détails qui sont de l'ordre de l'incidence. Je m'en suis inspiré pour certains livres qui fonctionnent un peu comme des traités, des inventaires ou des parodies de certains discours scientifiques⁵⁷¹.

Ce qui importe, c'est que la valeur ajoutée à l'objet lui est accordée par le poète : « Comme l'ont bien démontré Francis Ponge, puis les tenants d'une poétique du quotidien, l'objet le plus prosaïque est susceptible de donner lieu à un poème grâce à une énonciation souveraine affirmant le rôle central de la subjectivité dans le processus de création de valeur⁵⁷² ».

⁵⁶⁹ P. Nepveu, « Préface », p. 10.

⁵⁷⁰ P. Nepveu, *ibid.*, p. 8.

⁵⁷¹ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 51.

⁵⁷² T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 30.

La perspective de Chiasson sur la création, qu'« au lieu de réaliser la poésie, il faudrait plutôt penser à poétiser le réel⁵⁷³ », s'approche de la définition institutionnelle de l'art, selon laquelle l'artefact devient œuvre d'art par *opération institutionnelle*. Ainsi, « ce n'est pas l'artiste qui désigne comme art ce qu'il présente, mais l'institution. Le travail de l'artiste n'est pas de dire "Ceci est de l'art", mais de le *faire dire* par les spécialistes, de faire traiter "ceci" comme de l'art par les instances autorisées⁵⁷⁴ ». L'institution, qui va du producteur au consommateur, procède en fait par autolégitimation circulaire, stipulant qu'est de l'art ce qu'elle considère comme de l'art :

L'idée fondamentale de l'approche institutionnelle de l'art est que pour expliquer ce qui fait qu'un objet donné est ou non une œuvre d'art, il faut s'intéresser non seulement aux propriétés intrinsèques de cet objet, mais aussi, et surtout, à la place qu'il occupe au sein du contexte institutionnel fourni par ce que l'on peut appeler « le monde de l'art »⁵⁷⁵.

La critique principale que l'on fait à cette perspective est qu'elle définit l'art selon un principe (ici, l'institution) qui lui est extérieur, plutôt que par des critères strictement esthétiques, mais cela correspond bien à la problématique de l'art minoritaire, où les contraintes contextuelles (notamment institutionnelles) limitent la réception. La théorie institutionnelle peut ainsi se servir de l'art pour illustrer le rôle des institutions dans la définition de l'art, mais aussi pour expliquer l'effet de l'éloignement périphérique sur la réception des œuvres et des propositions esthétiques.

L'un des plus persistants modélisateurs de cette définition, George Dickie, explique comment un objet peut devenir *artefact artistique* par opération institutionnelle :

Un morceau de bois flotté, dans le contexte du monde de l'art, [...] peut être ramassé et exposé de la même manière qu'est exposée une peinture ou une sculpture. On l'utilise alors comme un médium artistique et il devient de ce fait partie d'un objet plus complexe : le bois-flotté-utilisé-comme-médium-artistique. Cet objet complexe serait un artefact faisant partie d'un système du monde de l'art⁵⁷⁶.

La définition institutionnelle de l'art met ici en évidence *l'arbitraire de l'inclusion institutionnelle*. L'exemple type sont les *readymades* de Marcel Duchamp : « le readymade n'est jamais un objet repris tel quel au monde ordinaire, mais un objet transformé par de non négligeables opérations, qui permettront de l'intégrer à la catégorie des œuvres d'art⁵⁷⁷ ». L'artefact ne devient œuvre d'art que lorsqu'un artiste reconnu comme tel décide (arbitrairement) de le signer et de le présenter en

⁵⁷³ H. Chiasson et P. R. Pelleter, *Pour une culture de l'injure*, p. 77.

⁵⁷⁴ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 57.

⁵⁷⁵ P. Saint-Germier, « [Présentation à « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art »] », p. 211.

⁵⁷⁶ G. Dickie, « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », p. 219.

⁵⁷⁷ N. Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 27-28.

galerie d'art. Ainsi en est-il du fameux « urinoir » de Duchamp, qui doit passer à travers un certain nombre d'opérations avant de perdre sa quotidienneté (ou sa référentialité) pour devenir œuvre artistique :

premièrement, son déplacement dans un contexte artistique (le Salon des Indépendants de 1917 où Duchamp essaya en vain de l'exposer) ; deuxièmement, sa dé-fonctionnalisation (l'objet devait être placé horizontalement) ; troisièmement, une signature (« R. Mutt », visiblement inscrit sur le côté) ; quatrièmement, une date (« 1917 ») ; cinquièmement, un titre (*Fountain*) ; une sixième condition, facultative mais fort utile, est la photo, en l'occurrence celle de Stieglitz publiée un mois plus tard dans sa revue *The Blind Man*, et sans laquelle l'objet ni le scandale ne seraient passés à la postérité⁵⁷⁸.

Or, ce type d'opération est exactement ce que cherche à faire Chiasson dans ses recueils-inventaires. Il se réclame même directement de la définition institutionnelle de l'art lorsqu'il collectionne, dans *Répertoire*, les objets utilitaires les plus ouvertement banals, comme « une pince à papier en métal » (R 88), « un biscuit au gingembre en forme de cœur » (R 97) ou « une cassette de dictaphone » (R 105), à côté de cet objet hautement symbolique de l'histoire de l'art qu'est l'artéfact de Duchamp. L'urinoir est tout à fait à sa place dans ce cabinet de curiosités :

219
un urinoir signé
la vie brève des chefs-d'œuvre
leur survie dans les circonvolutions de la mémoire
leurs apparitions sur le marché
tout ça pour dire
(R 63)

L'urinoir apparaît aussi dans *Brunante*, dans lequel Chiasson explicite le projet esthétique de Duchamp, dans une formule qui pourrait tout aussi bien s'appliquer au sien : « L'inframince comme source. Des cultures de poussière sur une vitre, des uniformes en fil de plomb, de l'air de Paris en bouteille, des dessins à faire tourner sur des tourne-disques, une tonsure en étoile, des objets élevés par la signature au rang d'œuvres d'art » (BR 72). Cette présence de Duchamp dans l'œuvre de Chiasson permet à ce dernier de légitimer sa prétention au statut d'écrivain, en prenant comme modèle l'un des artistes les plus déterminants du XX^e siècle, tout en expliquant son projet d'écriture.

Ainsi, c'est la même opération qu'effectue Chiasson : prendre des objets banals, *a priori* non esthétiques, et les poétiser par leur inclusion dans l'œuvre littéraire, c'est-à-dire par la

⁵⁷⁸ N. Heinich, *ibid.*, p. 28.

décision du poète d'en faire matière à poésie. Leur proximité avec l'artéfact de Duchamp, déjà reconnu comme œuvre d'art, indique par ailleurs la voie à suivre pour leur dé-fonctionnalisation et leur littérisation. En fait, l'opération institutionnelle devrait être d'autant plus facile à faire qu'elle vient près d'un siècle après Duchamp – qui a produit et fait reconnaître « des œuvres séminales, génératrices » (BR 72) – et dans le contexte de l'art contemporain, caractérisé par son institutionnalisation rapide des propositions esthétiques⁵⁷⁹. Si la stratégie ne fonctionne pas, ou moins bien que pour Duchamp, c'est que Chiasson met en évidence non seulement le retard esthétique acadien, mais *l'arbitraire de l'exclusion institutionnelle*, après que Duchamp eut mis en évidence *l'arbitraire de l'inclusion institutionnelle*. La démocratisation esthétique souhaitée par les avant-gardes modernes a donc aussi échoué au niveau des rapports entre institutions centrales et périphériques. Contrairement à Leblanc, dont le projet esthétique est de faire de Moncton une capitale artistique, que le monde le veuille ou non, Chiasson rend ainsi manifeste, dans les ramifications de sa poésie-inventaire, que « le lieu dont provient son discours en détermine la diffusion et la reconnaissance⁵⁸⁰ ».

* * *

Il ne peut y avoir de doute que l'écriture est secondaire à l'art visuel pour Chiasson. Les arts visuels sont pour lui associés à une expression naturelle, libre et spontanée, alors que l'écriture est culturelle et d'emblée une forme de contrainte, puisqu'il faut, avant de la pratiquer, faire « l'acquisition des rudiments du code alphabétique » (BR 16). Cette perspective donne rétrospectivement un coefficient d'originalité au jeune enfant qu'il était et qui, dans une anecdote de *Brunante*, résiste à apprendre à écrire :

Je me souviens qu'elle s'était appliquée à tracer à la mine de plomb toute une série de lignes pour diviser en deux les lignes imprimées en bleu sur les pages de mon cahier tout neuf, de sorte que la base et le haut des lettres soient contraints à l'intérieur d'une structure rigide. Le dessin que j'entrepris recouvrait ces lignes, créant une sorte de palimpseste, une allégorie défigurant le grand système de transmission de la pensée occidentale (BR 17).

⁵⁷⁹ Voir N. Heinich, *ibid.*

⁵⁸⁰ R. Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 », p. 86.

Un palimpseste figuratif retrouvé dans la linéarité linguistique : voilà une bonne définition de la contrainte textuelle que Chiasson s'impose dans ses recueils-inventaires. Si les arts visuels lui rappellent la liberté de l'enfance analphabète (voire de la culture analphabète), il s'agit aussi de l'art qui pour lui, l'ayant étudié, est le plus associé à la tradition intellectuelle de la modernité ; cette tension recouvre celle de l'œuvre du poète, entre les exigences formelles de la modernité et le souci de poétiser son milieu (in)culturel.

Dans la poésie contrainte de Chiasson, il existe une autre tension, entre le fragment « fondé sur l'inachèvement, le refus de la prétention à l'exhaustivité⁵⁸¹ », c'est-à-dire le fragment comme élément dans un ensemble, et le fragment comme totalité autotélique. L'aspect matériel de la contrainte donne des formes poétiques finies, car l'objet d'art est fini, ne débordant pas de ses limites physiques, comme le tableau ne se poursuit pas au-delà du cadre, comme le poème ne se poursuit pas au-delà des limites de la page. Pour Jean-François Chassay, l'*inventaire* « offre du fragment un autre motif, celui de la liste, de l'énumération⁵⁸² » ; le fragment est dès lors élément discontinu pris dans une continuité en principe infinie. Nous allons maintenant nous intéresser aux formes poétiques de l'infini chez Chiasson, en particulier l'esthétique de la liste poétique dans les recueils-inventaires que sont *Conversations*, *Actions* et *Béatitudes*.

⁵⁸¹ J.-F. Chassay, « Fragment », p. 249.

⁵⁸² J.-F. Chassay, *ibid.*, p. 250.

CHAPITRE 3

La poésie-liste

Avec ses inventaires de mots, d'images, de paroles, de gestes, de choses et de personnes, Chiasson se trouve en bonne compagnie, puisque « l'histoire de la littérature pullule de collections obsessionnelles d'objets⁵⁸³ ». Annuaire, bilans, catalogues, énumérations, inventaires, recensions, répertoires, sommes : autant de termes apparentés pour décrire ce « dispositif littéraire⁵⁸⁴ » de la *liste poétique* étudié par Umberto Eco dans son *Vertige de la liste* et dans le chapitre « Mes listes » de ses *Confessions d'un jeune romancier*. Il y retrace un palmarès (autre synonyme !) d'auteurs de toutes les époques, de tous les horizons, qui ont écrit de telles listes, depuis Homère (dont le « catalogue des vaisseaux » serait le premier usage littéraire de la liste⁵⁸⁵) jusqu'à Georges Perec (sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, 1975) et Jorge Luis Borges (dont la « bibliothèque de Babel » servirait même à « produire une liste infinie d'éléments⁵⁸⁶ »), en passant notamment par Rabelais, Dante et Joyce. Il y a aussi les formes consacrées par l'histoire littéraire, comme les litanies catholiques ou les figures de style de la rhétorique classique (*enumeratio*, *congerie*, *incrementum*, etc.). Pour faire de l'ordre dans les divers usages et représentations de la liste, Eco en situe principalement l'action à un niveau intermédiaire entre la stricte figure de style ou de rhétorique, dont l'effet est local, et la totalité du livre, car rares sont les œuvres relevant exclusivement de la liste (il y en a bien sûr, par exemple le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert). Chez Chiasson, la liste engage pourtant toute l'œuvre et est la contrainte textuelle principale de ses recueils-inventaires ; elle se déploie dans un cadre formel rigide et est étroitement liée aux contraintes contextuelles de l'auteur minoritaire, s'agissant d'entretenir – certes à sa façon, c'est-à-dire par intervention formelle, ainsi qu'avec pessimisme envers l'avenir – le pacte d'utilité sociale conclu avec la communauté, ce qui explique que sa défense de la collectivité passe par l'inventaire, c'est-à-dire une mise en mémoire poétique du vécu acadien.

⁵⁸³ U. Eco, *Vertige de la liste*, p. 67.

⁵⁸⁴ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 158.

⁵⁸⁵ U. Eco, *ibid.*, p. 158. Le passage est au chant II de l'*Illiade*.

⁵⁸⁶ U. Eco, *Vertige de la liste*, p. 363. Eco souligne

Les propriétés principales de la liste poétique d'Eco sont, d'une part, sa linéarité suggestive d'infini, puisqu'une liste poétique (contrairement à la « liste pratique » comme la liste d'épicerie ou l'annuaire téléphonique⁵⁸⁷) n'a pas de raison de s'arrêter. D'autre part, les listes poétiques seraient désordonnées, se situant préalablement à la maîtrise du monde par la connaissance et la classification ; en ce sens, la liste est déhiérarchisée. Pour Eco donc, « [l]e seul vrai dessein d'une bonne liste est de transmettre l'idée de l'infini et le vertige de l'*et cetera*⁵⁸⁸ ». Poussant plus loin la réflexion, il suggère deux explications à cette ouverture de la liste : « (1) l'écrivain est conscient que la quantité d'éléments est trop immense pour être enregistrée ; (2) l'écrivain prend plaisir – parfois un plaisir simplement auditif – à une énumération sans fin⁵⁸⁹ ».

Le *topos de l'indicible* évoqué au premier point rejoint la seconde propriété de la liste, soit son existence préalable à une maîtrise du monde. Par exemple,

Homère recourait à la liste parce qu'il lui manquait les mots, la langue et la bouche [pour organiser et décrire son monde], et le *topos* de l'indicible a dominé pendant des siècles la poésie de la liste. En revanche, les listes de Joyce et de Borges montrent à l'évidence que l'auteur n'énumère plus parce qu'il ne saurait pas comment dire autrement, mais bien parce qu'il veut dire par excédent, par *hybris* et gourmandise de la parole⁵⁹⁰.

On retrouve donc le *topos de l'indicibilité* de la liste ailleurs dans l'histoire, notamment dans

ce qui, au XVII^e et XVIII^e siècles, précéda nos musées de sciences naturelles : ce qu'on appelait les *Wunderkammern*, ou « cabinets de curiosités », où certains essayaient d'amasser des collections systématiques de tous les objets qui méritaient d'être connus, alors que d'autres collectionnaient les choses qui leur semblaient extraordinaires ou inconnues, des objets bizarres et étonnants⁵⁹¹.

Manifestement, la liste, ici, de tout ce qui est extraordinaire et inconnu (c'est-à-dire *inclassable* dans le modèle de pensée de l'époque) précède de peu les efforts taxinomiques (de définition des choses par essence plutôt que par énumération de propriétés) de la période de développement des sciences naturelles aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Dans d'autres circonstances, ou à d'autres époques, la liste peut aussi offrir une *résistance* à un effort de classification ; ainsi, « il est vrai qu'un des premiers maîtres de la liste galopante est Rabelais, et que, s'il a recours à de telles listes, c'est justement pour subvertir l'ordre rigide des

⁵⁸⁷ Sur la liste pratique, voir U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 140-143.

⁵⁸⁸ U. Eco, *ibid.*, p. 149.

⁵⁸⁹ U. Eco, *ibid.*, p. 141.

⁵⁹⁰ U. Eco, *Vertige de la liste*, p. 327.

⁵⁹¹ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 181.

Summae académiques médiévales⁵⁹² ». Même en période contemporaine, un « écrivain de la liste » comme Perec se réjouit des énumérations dont le désordre est revendiqué, car

Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires ; la première est de TOUT recenser, la seconde d'oublier tout de même quelque chose ; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte ; entre l'exhaustif et l'inachevé, l'énumération me semble ainsi être, avant toute pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (« la vie ») resterait pour nous sans repères⁵⁹³.

Le rapport de la liste, même celle qui est délibérément sans queue ni tête, à la contrainte textuelle prend un caractère d'évidence quand Jacques Roudaut en fait une « forme calculée », indiquant par là qu'on peut toujours identifier à la liste poétique une certaine logique organisationnelle :

[L]a plus simple énumération a une force agrégative. L'on sait le rôle essentiel que jouent le catalogue chez Rabelais, Balzac, Zola, le dictionnaire chez Flaubert, l'encyclopédie chez Butor. [...] Les énumérations obéissent à des lois d'organisation : quantitatives (le Coran), phonétiques (Rabelais), alphabétiques (le Psautier ; *Mobile* de Butor), chronologiques (Hugo : *La légende des siècles*)⁵⁹⁴.

Les inventaires de Chiasson relèvent à la fois de la *forme calculée* de Roudaut et de la *liste poétique* d'Eco, par leurs aspects formel et sémantique. Du côté formel, la reprise d'une microstructure textuelle dans tout le livre est ce qui fait de la liste une véritable contrainte textuelle. Ainsi, le poète de *Conversations* propose d'abord une liste numérique, puisqu'un chiffre (suivi d'un pronom, « Elle » ou « Lui ») introduit les quelques phrases de prose poétique qui constituent les entrées de la liste. Dans *Actions*, c'est un substantif seul – « un homme » ou « une femme » (et, plus rarement, « un enfant » ou « une enfant ») – qui débute les phrases répertoriées. Enfin, le recueil *Béatitudes* est aussi construit sur une variation du principe de l'anaphore, chaque vers de sa longue phrase commençant par « ceux » ou « celles ». Du côté sémantique, chaque recueil propose une liste d'unités d'une classe d'éléments précise : des paroles pour *Conversations*, des gestes pour *Actions*, des personnes pour *Béatitudes*. Comme nous le savons maintenant, voilà autant de bilans de la réalité acadienne, que le poète consigne à la mémoire avant la disparition prévue de sa collectivité. Ces bilans sont certes partiels, chaque recueil étant consacré à une catégorie d'« objets » en particulier, de sorte que Chiasson propose aussi, par l'ensemble de son œuvre, une « liste » de classes d'objets à observer (et à conserver).

⁵⁹² U. Eco, *ibid.*, p. 200.

⁵⁹³ G. Perec, *Penser/Classer*, p. 167. Perec souligne.

⁵⁹⁴ J. Roudaut, « La littérature et les nombres », p. 36.

L'aspect linéaire, illimité, de la liste rejoint l'imaginaire de la *route*, qui occupe une place privilégiée chez l'auteur. Au sujet du cinéma de Chiasson, Alain Masson dira d'ailleurs qu'il réalise des « films de route », comme on parle de *road novels*⁵⁹⁵ ; or, « [l]es films de route, on le sait, sont des films sans dénouement préconçu⁵⁹⁶ ». Si Chiasson prend certes plaisir à la liste, comme les auteurs dont rend compte Eco, c'est toutefois un plaisir malsain, torturé (et bel et bien obsessionnel), l'esthétique associée à la route chez le poète acadien étant en définitive sombre, puisqu'elle « se définit comme la condition d'une quête sans objet, d'une connaissance condamnée à ne rien trouver, bref d'un éveil destiné à vaciller dans un monde indifférencié, et dans l'indifférence générale⁵⁹⁷ ».

Les deux propriétés de la liste proposées par Eco – l'infini et le désordre – deviennent chez Chiasson des propositions de solution aux problèmes intérieurs et extérieurs de l'Acadie. De l'intérieur, la communauté est menacée de disparition. Il s'agit alors bel et bien de *suggérer*, voire d'*anticiper*, l'infini, l'« inépuisabilité » de la réalité acadienne qu'il documente. C'est une preuve d'existence que de trouver toujours quelque chose d'autre à énumérer, un élément à ajouter à la liste, ou alors, quelque nouvelle classe d'objet dont faire la recension. Tant que le poète ne met pas le point final à sa liste, n'arrête pas de faire des listes, il maintient en vie sa communauté. De l'extérieur, l'Acadie est invisible, ou alors seulement visible dans son exotisme. D'un côté, son invisibilité lui vient d'une dévalorisation arbitraire par le système de classement dominant, qui fait d'elle une périphérie et qui fait des périphéries des endroits de moindre importance. Dans ce contexte, les « cabinets de curiosité », les collections de banalités de Chiasson, visent d'abord à contester cet ordre établi, en démontant les hiérarchies par l'intégration, et la sublimation (dans une logique de renversement des hiérarchies), du banal dans l'œuvre d'art. De l'autre côté, la position du poète est en l'occurrence aussi celle de l'ethnographe ; cependant, il recherche surtout ce qui rapproche les Acadiens des autres, une ethnographie du dénominateur commun, non pas ce qui l'en éloigne, une ethnographie de la singularité qu'il conteste ailleurs dans ses œuvres, par exemple dans ce passage de sa pièce de théâtre *Laurie ou la vie de galerie* chez le personnage de la

⁵⁹⁵ La référence au *road novel* n'est pas fortuite, puisque le genre est fortement associé à Jack Kerouac, dont Chiasson (comme bien des écrivains acadiens) est un fervent admirateur. Il a même réalisé une docufiction sur l'auteur : *Le Grand Jack* (1987).

⁵⁹⁶ A. Masson, « Un cinéaste de rencontre », p. 143.

⁵⁹⁷ A. Masson, *ibid.*, p. 142.

journaliste québécoise débarquée en Acadie : « Je fais un reportage pour le national sur les traditions acadiennes et nous cherchons des gens qui ont un accent. Ça n'a pas vraiment d'importance ce que vous allez dire, ce qu'on veut entendre c'est votre accent. Alors vous, là, vraiment vous avez un accent superbe⁵⁹⁸ ».

À la suite de l'explication des propriétés de la liste poétique d'Eco, et des particularités, à leur égard, de la poésie de Chiasson, on peut à présent identifier les éléments de définition de sa poésie-inventaire : la forme contrainte et la liste des banalités. On reconnaît ces deux aspects déjà dans le choix des citations mises en exergue aux recueils, qui explicitent l'attention à la forme et l'attention aux banalités du quotidien de la poésie de Chiasson. D'un côté, la citation de Marcel Proust en exergue de *Conversations* – « ce que racontaient les gens m'échappaient, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire mais la manière dont ils le disaient » (C 7) – et celle de Yolande Villemaire en exergue d'*Actions* – « j'écris un livre-machine / pour transmuter notre réalité » (A 7) – mettent toutes les deux l'accent sur l'aspect plus formel de la poésie-inventaire. Un passage de *Conversations* vient du reste appuyer à merveille l'idée de Villemaire : « Il se consacre à la fabrication de machines de plus en plus complexes, de plus en plus élégantes » (C 150). Ailleurs dans l'œuvre, le poète nuance l'attention à la forme par sa revendication explicite d'un discours, reprenant la même concession que fait l'essayiste : « Il pensa que la matière n'était peut-être pas le meilleur support pour permettre l'affirmation émotive de l'art. Il était près, du moins il en avait l'intuition, d'avoir trouvé un nouveau réseau de conscience » (E 31) ; « J'écoute de mes oreilles incrédules l'idée absurde que tout est dans la manière » (C 73).

De l'autre côté, le registre des banalités est à l'honneur dans une seconde citation de Proust – « j'essayais de trouver la beauté là où je ne m'étais jamais figuré qu'elle fut, dans les choses les plus usuelles » (R 7) – et dans une citation de Christian Bobin : « À quoi tient une vie, la mienne, toute vie, n'importe laquelle. À des riens, elle tient. À des choses de trois fois rien. Et cette chose à quoi elle sert. D'abord à rien » (R 7). Derrière la continuité de la liste de ces « riens », les ruptures de l'énumération des éléments individuels mettent de l'avant l'idée de recommencement, de répétition non seulement dans la forme, mais dans le propos, par une thématization de la répétition : « Tous les jours refaire l'estimation des dégâts de la veille, se

⁵⁹⁸ H. Chiasson, *Laurie ou la vie de galerie*, p. 56.

convaincre qu'il y a encore à refaire sur ce qui la veille n'était encore qu'un faible indice de la racine du mal » (M 21) ; « La même chose ou presque sauf la première ou la dernière fois. Faire reculer l'immuable s'imposait comme le plus absurde des projets » (M 33). Voilà aussi une autre façon de rendre compte de l'alignement de la voix individuelle du poète sur la voix collective de sa communauté, puisque « nous avons des projets, nous n'avions que ça, rien d'autre, une interminable suite de projets » (C 21). Les listes poétiques de Chiasson seront nécessaires tant que ne s'ancrera pas pour de bon un projet de société, et le sort de l'artiste se met au diapason de celui de la communauté :

Il se mit à prendre des photos. Toujours les mêmes images. Il y avait du film dans l'appareil. Toujours les mêmes images. D'immenses paysages où le ciel occupe toute la place, un filet, un semblant de paysage au bas. Il lui fallait ce semblant d'ancrage. Au fond il aurait aimé que toute l'image soit occupée par la lumière du ciel. Mais alors il n'y aurait plus eu de volonté de durer. Voilà. Durer (E 31).

On voit ici le besoin d'ancrage de l'expression artistique, à la fois dans la forme textuelle (le cadrage de la photographie) que dans le contexte social (le paysage), signalant le caractère à la fois *nécessaire* et *accepté*, si pas choisi, de la contrainte. En définitive, voilà pourquoi Chiasson s'abandonne au « vertige de la liste », dans une fusion/confusion du début et de la fin :

évidemment je garde le meilleur pour la fin
la suite suivra le début du commencement
la continuité ne nous fait peur en aucun cas
la foi absolue dans l'indéfectible poursuite
la crainte jugulée d'écouter le prolongement (P 36).

Nous nous penchons à présent de plus près sur les propositions de la poésie-inventaire de Chiasson, dans les listes numériques et pronominales que sont *Conversations* et *Actions*, ainsi que dans la liste esthétique de *Béatitudes*.

3.1. Les listes numériques et pronominales : *Conversations* et *Actions*

Chiasson est donc si manifestement préoccupé par la possibilité de la disparition de l'Acadie qu'il répète, dans son écriture, les mêmes microstructures pour les inscrire dans la continuité et l'infini supposés de la liste poétique, et qu'il énumère tous les éléments les plus banals de la réalité acadienne, sans volonté de l'épuiser ou d'en faire le compte rendu exhaustif, mais au contraire pour, d'une part, donner l'illusion du caractère inépuisable de la réalité

acadienne ainsi que, d'autre part, l'immortaliser – ce qui est une autre façon de l'inscrire dans le temps, dans « l'au-delà », advenant l'échec de son projet esthétique et du projet social de la communauté. Dans cet esprit de recherche presque désespérée de continuité, il est curieux de constater que, dès la genèse de *Conversations* et d'*Actions*, Chiasson s'est lui-même donné, arbitrairement, une limite de 1000 entrées : « Ainsi *Conversations* est le résultat d'une sorte de contrat pour écrire le compte rendu en une seule phrase de 1000 conversations⁵⁹⁹ » ; « Dans le même ordre de pensée d'autres livres ont vu le jour dont *Actions* qui est lui aussi une compilation de 1000 actions très simples⁶⁰⁰ ». On peut dire de même pour *Répertoire*, avec 500 répétitions de la forme, ainsi que pour *Existences* (48 répétitions) et pour *miniatures* (60 répétitions). Ce peut être une façon de s'imposer une limite qu'il sait pouvoir atteindre facilement, et ainsi désassocier la fin du recueil de la fin de l'Acadie ; que le poète atteigne son pari ne signifie dès lors pas que son énumération soit exhaustive, que la réalité acadienne soit épuisée. Par ailleurs, les listes numériques de *Conversations* et d'*Actions* relèvent quand même d'une certaine ouverture, puisque, comme l'explique Chiasson, « dans une sorte de renoncement zen de ne pas finir et de ne pas gagner, j'en ai écrit 999⁶⁰¹ ». Arrêtant ainsi volontairement son inventaire, laissant de surcroît la millième entrée de *Conversations* vide, le poète renforce l'idée que la limite du recueil est choisie et que le sort du livre – devenir un objet figé après sa publication – n'engage en rien le sort de la communauté. De toute façon, un recueil-inventaire en appelle un autre et on ne sait pas si et quand le poète va cesser d'en écrire...

À cette détermination numérique de *Conversations* et d'*Actions* succède l'indétermination pronomiale de *Conversations* (où se côtoient « Elle » et « Lui »), de *Béatitudes* (« ceux » et « celles »), et substantive d'*Actions* (« un homme » et « une femme »). Cette indétermination recouvre trois thématiques : l'exclusion, le dialogue et l'anonymat. D'abord, il est évident que l'arbitraire du genre est problématisé dans les recueils-inventaires de Chiasson, étant donné la présence visuelle du pronom dans *Conversations* (le pronom y est séparé du texte qu'il présente, comme une didascalie de théâtre), du substantif dans *Actions* (dont le sujet des phrases, placé au début, saute aux yeux sur la page, par la répétition et en raison du fait que les phrases sont en général très courtes) et du pronom à nouveau dans *Béatitudes* (qui fonctionne comme une

⁵⁹⁹ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 50.

⁶⁰⁰ H. Chiasson, *ibid.*, p. 51.

⁶⁰¹ H. Chiasson, *ibid.*, p. 50.

anaphore, « ceux » et « celles » alternant en début de vers)⁶⁰². Cependant, François Paré remet en question la réalité de l'exclusion générique, notant pour *Conversations* que « la numérotation et l'interchangeabilité apparente des fragments jettent un doute sur la pertinence réelle des personnages masculins et féminins⁶⁰³ ». Dans *Béatitudes*, c'est en fonction d'une division pronominale par genre que des groupes de personnes sont admises au paradis : « *celles* qui débordent de tendresse et d'illusions » (B 15, nous soulignons), mais « *ceux* qui se trouvent sous des lumières trop fortes et dont la splendeur rayonne dans une nuit démesurée » (B 15, nous soulignons). Ainsi, à chaque vers, le poète n'assure en fait le salut que de la moitié de l'humanité ; on pourrait dire que c'est déjà significatif, mais aussi, il mentionne tellement de catégories de personnes, et avec un tel niveau d'abstraction, que l'on se demande si tout le monde ne trouve pas en définitive son compte. Au premier niveau, le recueil est un plaidoyer pour la démocratisation de l'accessibilité au paradis, et la mise en évidence de l'arbitraire du genre, qui se manifeste en « ceux » et en « celles », est à la fois évocation, contestation et immédiatement compensation de cette exclusion – qui ne sert ici du reste que d'exemple, pouvant renvoyer à tous les autres types d'exclusions arbitraires, comme entre les riches et les pauvres, et bien sûr entre le centre et les périphéries. Par ailleurs, les pronoms sont toujours en position initiale du vers ou de la phrase : on commence par l'exclusion, pour passer à l'absolution en position finale du vers, ou en chute de la page, puisque c'est presque systématiquement au bas de la page que se retrouvent les formules d'envois au paradis : « ceux-là assurément sont en route pour le ciel, » (B 9), « ceux-là aussi verront le ciel, » (B 10), « ceux-là, à eux aussi, le ciel demeure une promesse, / le ciel leur revient, » (B 11), pour ne nommer que les derniers vers des trois premières pages du recueil.

Pour ce qui est de l'indétermination du dialogue proposé dans les recueils-inventaires, motivé par l'altérité minimale que représente le pronom féminin et le pronom masculin, les trois recueils-inventaires dont il est question ici – *Conversations*, *Actions* et *Béatitudes* – entretiennent

⁶⁰² Dans la traduction anglaise de *Béatitudes* (qui est parue simultanément à l'original), le genre est universalisé puisque les correspondants à « ceux » et « celles » sont « they » et « those ». La traductrice a cependant parfois rendu explicite le genre plus loin dans le texte : « dans *Béatitudes*, où je voyais des traces de genre plus importants (en particulier je me souviens d'allusions à la maternité et à l'exploitation des femmes) je faisais en sorte de souligner le sexe des “they” non pas au début de la “phrase” mais plus tard en utilisant “men” ou “women’s” ou parfois “her” si je pouvais employer le singulier ». J.-A. Elder, message privé.

⁶⁰³ F. Paré, « Identités symbiotiques et dialogisme chez Herménégilde Chiasson et Andrée Lacelle », p. 102.

manifestement, au moins, ce que Thierry Bissonnette appelle un « espace relationnel intense⁶⁰⁴ ». Ainsi, « Elle » et « Lui », « une femme » et « un homme », « celles » et « ceux » sont conviés au dialogue. Ce n'est toutefois pas un dialogue comme on le conçoit habituellement puisque, comme l'indique Pierre Nepveu au sujet de *Conversations*, « c'est bien une avalanche de phrases proférées, de répliques déclamées sur un grand théâtre invisible qui nous frappe de plein fouet⁶⁰⁵ ». Il n'y a pas de dialogue, ou de « conversation » comme telle, les interlocuteurs énonçant leurs propos en quelque sorte dans le vide (de la page blanche). Même individuellement, aucun discours, comme l'indique Paré, « aucun récit ne semble émerger. Au contraire, le dialogue – s'il en est un – en fait voir les failles. Par ses structures nominales et ses phrases énumératives, souvent laissées en suspens, *Conversations* marque plutôt la fin du récit exemplaire de l'Acadie ou du moins de sa cohérence⁶⁰⁶ ». Cela est cependant conforme à la perspective de Chiasson, qui est justement de ne pas reconnaître de « récit », de discours ou de projet de société à l'Acadie contemporaine, et le mieux qu'il puisse faire en l'occurrence est de montrer qu'il y a toujours une continuité de la prise de parole en Acadie, comme une sorte de « continuum verbal à deux ou plusieurs voix⁶⁰⁷ » qui transparaît dans *Conversations* malgré les ruptures provoquées par la poésie de l'amorce qui se reprend à chaque entrée numérotée de la liste. Pour Thierry Bissonnette, le seul véritable dialogue possible se fait alors avec le lecteur qui constitue avec l'auteur une communauté d'intérêt ravivée dans les recueils-inventaires offrant « un parcours de lecture discontinu qui n'affectera pas l'intégrité de l'œuvre. On peut en effet déambuler à rebours ou dans le désordre parmi les fragments non numérotés [d'Actions], l'essentiel étant de les faire se rencontrer, de conférer un ordre à ce foisonnement décentré⁶⁰⁸ ». Dans cette perspective, la mise en récit, ou alors l'organisation, découverte ou création du sens appartient au lecteur, véritable interlocuteur de la « conversation ».

Or, ces recueils sont aussi des « livre[s] miroir⁶⁰⁹ ». Il y a certes une distance, minimalement de genre, entre « Elle » et « Lui » de *Conversations*, entre « un homme » et « une femme » d'Actions, ainsi qu'entre « ceux » et « celles » de *Béatitudes*. Cependant, il s'agit d'une

⁶⁰⁴ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 34.

⁶⁰⁵ P. Nepveu, « Préface », p. 5.

⁶⁰⁶ F. Paré, « Identités symbiotiques et dialogisme chez Herménégilde Chiasson et Andrée Lacelle », p. 102.

⁶⁰⁷ P. Nepveu, « Préface », p. 10.

⁶⁰⁸ T. Bissonnette, « Converser à Scoudouc ou ailleurs... », p. 33.

⁶⁰⁹ T. Bissonnette, *ibid.*, p. 33.

distance de façade car, par un effet de miroir qui donne l'illusion de dédoublement, il se peut que le poète lui-même soit le seul interlocuteur du poète. Du reste, le *miroir* est un motif qui revient sans cesse dans l'œuvre de Chiasson, dans le corps du texte – « Dans le miroir de la salle de bains, la femme refait son maquillage » (E 17) –, mais aussi dans les multiples mises en abyme structurelles d'*Existences* (où ce qui est repris est, en définitive, un cadre carré avec le portrait d'un visage masculin) ou dans le rapport entre l'image de la page de gauche et le texte de la page de droite dans *miniatures*. En particulier, notons ce passage de *Répertoire* qui explique comment le jeu des pronoms de l'écriture de Chiasson renvoie en définitive au poète lui-même : « les mots s'exhibant dans la pulpe rugueuse / je me vois reflété dans leurs pronoms qui chantent » (R 12). Ainsi, l'anonymat du pronom dans l'œuvre de Chiasson sert à camoufler la présence multipliée du poète, présence unique qui renforce l'idée qu'il est seul à assurer la mémoire communautaire en Acadie.

De l'artiste « éveilleur de conscience⁶¹⁰ » dont Chiasson parle dans ses discours, il passe dans ses recueils-inventaire à « gardien de la conscience moderne », d'abord parce qu'il se fait archiviste la réalité acadienne, mais aussi en vertu de son exemplarité, puisque « [l]e rendez-vous avec la modernité [a été] manqué » et qu'il est, dans sa perspective, le seul à s'en réclamer encore. Ainsi, dans une rare auto-représentation, il s'imagine à la fois seul et meurtri, à la fois dans la neige (le désert culturel acadien) et dans la pénombre (le crépuscule de la conscience moderne acadienne) : « vous m'avez montré une image d'un homme estropié qui marchait dans la neige et qui regardait dans une fenêtre, dans la pénombre où il n'y avait personne. et vous m'avez dit que cet homme c'était moi » (V 79). Le poète n'aura de cesse d'exposer son sacrifice au grand jour, allant jusqu'à laisser entendre qu'entre toutes ses listes, il pourrait aussi faire l'énumération de ses blessures subies dans la défense de sa communauté, envers et contre elle-même : « Il avait des cicatrices profondes qui révélaient tout un catalogue de blessures, mais il s'était appliqué à les oublier pour recommencer et ne jamais désespérer qu'à tous périr on finit par enrayer la bêtise collective » (CL 75). La tâche est parfois désespérée – « Qui vous parlera de la neige quand je ne serai plus là pour la voir ? Je sais ce que je dis. C'est vous qui faites semblant de ne pas vous en apercevoir » (CL 112) – mais renforce encore une fois le rôle de la liste poétique dans le projet esthétique du poète : « aujourd'hui je vous parle de mon monde cryogéné, de notre univers de

⁶¹⁰ H. Chiasson, « D'ici là... sauf peut-être des fragments », s.p.

poussière dont je suis devenu pour toujours l'archiviste et dont chaque fragment me donnera à jamais le vertige » (V 77). L'artiste est ainsi, aussi, une « conscience unique et irremplaçable⁶¹¹ ».

L'anonymat du pronom est donc remplacé par la présence de l'artiste exemplaire. Il ne sera pas le seul à peupler l'univers de ses écrits. Certes, la poésie-inventaire de Chiasson cultive l'anonymat pronominal⁶¹², mais ses essais et les récits autobiographiques de *Brunante* évoquent tout un palmarès d'artistes. Le recueil *Vermeer (toutes les photos du film)* fait manifestement du nom propre d'un artiste son titre et son sujet. Chiasson y pose l'artiste flamand comme idéal artistique, comme modèle : « Je me rends compte à quel point mon destin pourrait être celui de Vermeer. Un artiste perdu dans une ville de province. Delft » (VE 49). Raoul Boudreau explique comment

Le portrait esquissé de Vermeer correspond d'assez près à l'idéal qui a été dégagé des essais de Chiasson. Il réunit l'honnêteté de celui qui travaille dans l'ombre mû par la nécessité de laisser des évidences ou des traces, de témoigner d'un destin collectif. L'image de cet artisan génial, complètement méconnu en son temps et reconnu par hasard des siècles plus tard, revient à quelques reprises sous la plume de Chiasson et elle évoque assez bien l'invisibilité et l'anonymat de l'artiste de province de même que son renoncement au succès⁶¹³.

Pour Alain Masson, il s'agit pour le poète de faire le deuil du succès artistique en vue de se contenter de l'anonymat de l'artiste périphérique : « Car le nom d'inventeurs modernes revient dans les mêmes pages [de *Vermeer (toutes les photos du film)*] : Twombly, Beuys, Rauschenberg, Wittgenstein, Pasolini, Duchamp. La haute litanie ! “Vermeer en avait fait son deuil”. Chiasson tente d'en faire autant⁶¹⁴ ». C'est ainsi que, même dans les récits autobiographiques de *Brunante*, les évocations d'artistes, sous forme de liste, convoquent habituellement des artistes dits « universels », renvoyant les artistes périphériques à leur invisibilité : « Kundera était un cadeau au même titre que Pina Bausch, que Bob Wilson, que Robert Frank, que Jasper Johns, Cy Twombly, Antoni Tàpies ou Josef Beuys, que Wim Wenders ou Martin Scorsese » (BR 12).

Cette sorte de « liste d'artiste » de Chiasson diffère radicalement de celles proposées par d'autres auteurs acadiens. Ainsi, la liste que propose France Daigle dans *Un fin passage* est uniquement composée d'artistes acadiens, s'agissant pour l'auteure de peindre un portrait

⁶¹¹ H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 91.

⁶¹² Si ce n'est certaines allusions, comme les références à Marcel Duchamp dont il a déjà été question.

⁶¹³ R. Boudreau, « Vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », p. 70.

⁶¹⁴ A. Masson, « Un cinéaste de rencontre », p. 134.

artistique (et francophone) de Moncton, tout en relevant et légitimant, par la même occasion, leur intervention sur la ville :

- Y’a beaucoup d’artistes. Du monde qui fait des peintures, je veux dire.
[...]
- 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 Charrette...
- Dyane Léger... Pis comment c’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.
- Gilles LeBlanc est pas mal bon aussi (FP 101-103).

Chez Gérald Leblanc, l’évocation de noms propres est un procédé très utilisé. Comme pour France Daigle, il s’agit de donner un visage acadien à Moncton, mais il va plus loin en procédant à une opération de juxtaposition d’artistes tout à la fois acadiens, québécois, américains et d’ailleurs et même d’autres époques, aboutissant à un palmarès bigarré qui annule, contrairement à ce que fait Chiasson (du moins au niveau des artistes) les distinctions temporelles, géographiques et institutionnelles :

je vois Patti Smith courir dans les rues de New York
les veines remplies de Jackson Pollock
Yolande Villemaire en face d’un poste d’essence d’Edward Hopper la nuit
Dyane Léger dans la chambre d’Émile Nelligan
Denise Desautels répétant des mantras de Laurie Anderson
France Daigle cherchant des accords de guitare à Richibouctou Blues
Jean-Paul Daoust en taxi pour Babylone
Raymond LeBlanc traçant la cartographie du mois de juillet 1982
Claude Beausoleil en verres fumés dans une sérigraphie d’Andy Warhol
Herménégilde Chiasson traversant Scoudouc à une vitesse folle⁶¹⁵.

⁶¹⁵ Gérald Leblanc, *L’Extrême frontière. Poèmes 1972-1988*, p. 73.

3.2. La liste poétique au second degré : *Béatitudes*

On dit du nombre 1000, envisagé par Chiasson comme horizon (jamais atteint) dans *Conversations* et *Actions*, qu'il « possède une signification paradisiaque, [qu'il représente] l'immortalité du bonheur⁶¹⁶ » ; ces deux recueils-inventaires restent donc au sein de la réalité terrestre. On peut voir dans le choix du nombre une forme de millénarisme, renforçant le caractère d'exemplarité (quasi messianique) du poète. D'ailleurs, les deux recueils sont parus au tournant du millénaire. Contrairement à *Conversations* et à *Actions*, Chiasson n'a pas prévu, au préalable, de limite à *Béatitudes*, qu'il décrit comme « une seule phrase élaborant une liste de gens qui, par des actions simples et humbles vont se mériter le paradis. Le livre qui commence par une minuscule se termine par une virgule, un peu comme le flot de la vie qui ne s'arrête jamais⁶¹⁷ ». Cette conception linéaire du temps est tout à fait chrétienne, la mort étant conçue non pas comme une finalité, mais comme une étape (une pause, une « virgule ») vers l'atteinte de l'au-delà et de la vie éternelle, ce qui est, aussi, une autre façon pour le poète d'immortaliser l'Acadie⁶¹⁸.

Béatitudes est une liste intertextuelle, ou une liste au second degré, car directement calquée sur la forme d'une autre liste, les « Béatitudes » de l'Évangile selon saint Matthieu dans le Nouveau Testament. Chiasson puise ici à la source la plus universelle de son patrimoine. Voici l'intégralité de cette liste :

Heureux ceux qui se savent pauvres en eux-mêmes,
car le Royaume des cieux est à eux !
Heureux ceux qui pleurent,
car Dieu les consolera !
Heureux ceux qui sont doux,
car ils recevront la terre que Dieu a promise !
Heureux ceux qui ont faim et soif
de vivre comme Dieu le demande,
car Dieu exaucera leur désir !
Heureux ceux qui ont de la compassion pour autrui,
car Dieu aura de la compassion pour eux !

⁶¹⁶ J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, p. 634.

⁶¹⁷ H. Chiasson, « Trajectoire et nostalgie », p. 51.

⁶¹⁸ On pourrait tout aussi bien envisager le temps dans *Béatitudes* de façon circulaire, le recueil se mangeant la queue et l'accès au paradis chrétien ressemblant au retour au jardin d'Éden. À l'échelle acadienne, cela représenterait un retour à l'Acadie d'avant la Déportation, c'est-à-dire à une Acadie véritablement territoriale, qui est l'essence du projet social et politique de Chiasson.

Heureux ceux qui ont le cœur pur,
car ils verront Dieu !
Heureux ceux qui créent la paix autour d'eux,
car Dieu les appellera ses fils !
Heureux ceux qu'on persécute
parce qu'ils agissent comme Dieu le demande,
car le Royaume des cieux est à eux⁶¹⁹ !

Si l'on compare cette liste biblique à un passage de la liste poétique de Chiasson, on constate leur proximité formelle, si ce n'est que les pronoms (et donc les élus) sont mis au premier plan chez Chiasson, alors qu'à l'inverse toute référence à la divinité est retranchée, l'action de rédemption devenant passive :

ceux qui croient que le moment est arrivé de prendre leur mal en patience,
souriant dans le cortège pénible de la bêtise et offrant réparation pour l'ampleur de leur
erreur pourtant si pardonnable,
ceux qui pleurent sans consolation aucune, confondant l'amour et la colère de leur
amertume dans le chagrin de leurs vêtements trempés de larmes,
ceux qui avancent, pliant dans le vent qui les aveugle,
ceux-là assurément sont en route pour le ciel, (B 9)

La rédemption de « ceux » et « celles » a beau être passive, elle est bel et bien affirmée par le poète qui, à défaut d'exercer une fonction *démiurgique* (de création du monde), exerce une fonction *messianique* (d'évaluation et d'attribution de l'absolution).

D'un bout à l'autre de la période en question dans cette recherche, le poète est devenu plus généreux, car dans sa première œuvre de la décennie 1990, *Vous*, c'est à lui seul qu'il réserve l'accès au paradis, et non à la collectivité, personnifiée dans la femme à qui le sujet s'adresse au « vous ». La chose est cependant présentée comme un refus, ou un oubli, de la femme de le suivre : « le métro s'arrête à la station Eldorado / je vais descendre / je descends / je suis descendu / l'image est dans mon dos / vous allez continuer seule / contre-champ de l'anonymat / habituée et habitable » (V 38) ; « le métro s'est arrêté à la station Eldorado / je suis descendu / et vous / à quelle station vouliez-vous descendre déjà » (V 40). Dans *Béatitudes* le poète a le rôle inverse, puisqu'il s'installe une distance entre « ceux » et « celles » qu'il catapulte au paradis et lui-même qui ne s'inclut pas explicitement dans le palmarès des élus. Mais le recueil reconnecte le poète avec ses contemporains, dans un « nous » solidaire – une solidarité entre « ceux » et « celles » sans doute, mais aussi avec le « je » du poète – qui apparaît dans les toutes dernières pages du recueil,

⁶¹⁹ Évangile selon saint Matthieu (5, 3-12). *La Bible expliquée*, p. NT 9.

puisque « nul ne se sauve seul, cette vieille invective qui ne s'applique peut-être qu'à nous qui fuyons la damnation sur la terre comme au ciel » (B 131).

Béatitudes est le recueil-inventaire où Chiasson cultive le plus manifestement le plaisir de la liste pour la liste, qui se fait beaucoup grâce au rythme incantatoire (autre renvoi aux formes liturgiques bibliques) de sa « phrase ». Pour Eco « [c]e qui importe, c'est qu'on soit saisi par le son hypnotique de la liste. C'est comme pour les litanies des saints : ce qui importe n'est pas quels noms sont cités ou omis, mais le fait qu'ils soient rythmiquement énoncés durant un laps de temps suffisamment prolongé⁶²⁰ ». La définition que fait Chiasson du mot « béatitudes » interpelle justement, avant tout, cette dimension rythmique :

J'invente d'autres béatitudes dans l'esprit de Kerouac qui voyait dans le mot *beat* de la génération qu'il avait nommée une allusion aux béatitudes. Sans doute y a-t-il là aussi une racine perdue du mot beauté mais mes connaissances étymologiques ne me permettent pas d'affirmer avec assurance pareille hypothèse⁶²¹. J'extrapole, je fantasme et sans doute, dans un ailleurs lointain, je préconise un lien secret entre ces deux mots et dans mon désir ils finissent par se retrouver et je suis content qu'une telle fusion ait pu se faire grâce à moi⁶²².

Outre le rythme, Chiasson associe manifestement son recueil à la « beauté ». Dans *Pour une culture de l'injure* (1999), un livre de correspondance épistolaire entre Herménégilde Chiasson et Pierre Raphaël Pelletier (un artiste franco-ontarien), Chiasson en fait le sujet de leur réflexion :

Du politique à l'esthétique. Je sais, Pierre, que l'on nous a souvent rapprochés, à la fois par la multiplicité des visions et des moyens pour en traduire les diverses stratégies, mais aussi par la réflexion que nous posons sur notre milieu, le radicalisme et l'impatience dont nous faisons souvent preuve dans la recherche de solutions politiques qui lambinent et patinent. Que nous en soyons arrivés à une collaboration où notre propos ne soit pas l'action mais la beauté me semble à la fois un signe de maturité et de désinvolture que j'accueille comme un signe des temps et un énorme pied de nez à tous ceux qui prédisent notre mort dans les rapports statistiques dont nous n'avons que faire⁶²³.

La « maturité » dont il est question ici est celle de l'espace artistique des deux communautés, qui semblent à Chiasson être enfin réceptives à ce que deux artistes – aussi engagés socialement l'un que l'autre – tiennent un discours, non pas sur leur communauté, mais sur des questions d'esthétique. Seulement, l'échange glisse rapidement (tragiquement, inévitablement et peut-être

⁶²⁰ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 144.

⁶²¹ En fait, l'origine latine de « béatitudes » est *beatitudo*, soit « bonheur ».

⁶²² H. Chiasson et P. R. Pelletier, *Pour une culture de l'injure*, p. 31.

⁶²³ H. Chiasson et P. R. Pelletier, *ibid.*, p. 9.

involontairement) à la question de la définition de l'art en milieu minoritaire, Chiasson la situant encore dans la tension entre recherche esthétique et discours identitaire : « La beauté minoritaire, si l'on doit donner une dimension politique, poétique, à tout ceci, de quel bois se chauffe-t-elle ? C'est évidemment une beauté de la dépossession, de l'exclusion et de la vengeance qui s'invente de nouvelles injures. Il faudrait en faire tout un catalogue⁶²⁴ ». Il reste toujours cet aspect « minoritaire » de l'art pratiqué par Chiasson, le rapport de domination du centre envers les périphéries excluant ces dernières de la notion même de « beauté » :

271. Lui Nous n'étions pas du même monde, vous habitez le cercle de la beauté et moi, la périphérie de ceux qui regardent dans le vide cherchant vainement leurs mots à travers vos éclats de rire (C 38).

Une certaine ambiguïté du paradis transparaît alors dans *Béatitudes*. D'une part, le recueil fait certes la description de « ceux » et « celles » qui atteindront le paradis ; or, nous avons déjà signalé l'exclusion intrinsèque de l'usage pronominal en français. D'autre part, le recueil fait aussi une liste de descriptions-définitions du paradis ; or, le paradis a aussi son versant négatif, la « face cachée d'un paradis lumineux » (B 19).

Eco distingue les définitions des choses *par propriétés* des définitions *par essence*. Les définitions par propriétés seraient le domaine de la liste poétique, où tout est mis au même niveau. À l'inverse, la définition par essence, ou taxinomique, suppose la mise en place d'un système de classement, nécessairement hiérarchique. Ainsi,

[l]a définition par propriétés est celle qu'on utilise quand on ne possède pas de définition par essence ou que la définition par essence n'est pas satisfaisante. Donc elle est le propre soit d'une culture qu'il n'a pas encore réussi à constituer des hiérarchies de genres et d'espèces, soit d'une culture d'une grande maturité (et peut-être en crise) qui entend mettre en doute toutes les définitions précédentes⁶²⁵.

À ces deux possibilités, ajoutons à présent celle de la contestation des mécanismes de l'exclusion relevant du système hiérarchique entre les cultures.

⁶²⁴ H. Chiasson et P. R. Pelletier, *Pour une culture de l'injure*, p. 83.

⁶²⁵ U. Eco, *Vertige de la liste*, p. 218.

* * *

22. Lui Comment traduire des manies qui à la longue deviendront un style et pourquoi pas une vision tant qu'à y être ? (C 11)

Le métadiscours de Chiasson est omniprésent, non seulement dans ses essais mais dans ses œuvres poétiques également. Une préoccupation qui revient continuellement est l'espoir que les contraintes formelles qu'il développent mènent à une réelle esthétique : « Il a commencé à écrire péniblement se demandant si son obsession serait digne un jour de figurer dans les pages d'un livre » (M 103). Naturellement, cette esthétique proposée (et en attente de jugement) touche à la fois les aspects formels et discursifs : « la preuve noir sur blanc d'avoir bravé la nouveauté, d'avoir osé imposer un style, un propos et, qui sait, une manière de se comprendre autrement » (C 121) ; « le désir d'une vision emmêlée à la texture » (C 98). Pour s'imposer au centre, il doit lui-même dépasser l'arbitraire institutionnel, mais ce dépassement s'effectue toujours dans l'éventualité du conditionnel, le poète envisageant les contraintes contextuelles avec lucidité (tout en les contestant avec vigueur) : « Il voulait entreprendre de grandes œuvres et se mesurer à ceux qui ne voyaient dans son œuvre qu'un univers mineur et contestataire » (M 87) ; « Il pensait qu'en devenant un obscur scénariste du bout de la Terre il pourrait câbler son œuvre et être reconnu selon les critères obscurs de la grandeur » (M 93).

* * *

Artiste et personnage public, Chiasson est aussi personnage de roman. En effet, deux œuvres le mettent directement en scène : *Moncton mantra* (1997) de Gérald Leblanc et *Petites difficultés d'existence* (2002) de France Daigle. Le roman de Leblanc est une autofiction racontant la genèse de sa vocation d'écriture (le roman se clôt sur la publication de son premier recueil en 1981) et, parallèlement, la genèse de la littérature acadienne contemporaine, puisque les événements (littéraires et sociaux) de la décennie 1970 y sont mis en récit. Derrière les pseudonymes de ce roman à clé, on peut donc identifier plusieurs artistes acadiens ayant participé à la fondation de la littérature acadienne. Chiasson est bien entendu du nombre, mais comme figure parmi d'autres dans cette période d'effervescence collective. La vingtaine d'années qui sépare ces événements et leur mise en récit dans *Moncton mantra* ont cependant vus quelques auteurs se démarquer, et du nombre, Leblanc reconnaît en particulier Chiasson, à qui il dédicace son roman.

Quelques années plus tard, Daigle ironise quelque peu sur le rôle d'intellectuel du poète national :

- 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 (PDE 28).

Plus loin, « Hermé » (comme on l'appelle couramment dans le milieu) a même l'occasion de faire étalage de son érudition :

- Hmm. Ça fait penser à l'article que Georges-Albert Aurier avait écrit sur Van Gogh dans le premier numéro du *Mercure de France*, en 1890.
- Il parcourut rapidement le texte devant Pomme, qui restait debout là à l'attendre au milieu du couloir du centre Aberdeen. Pomme sentait que des milliers de connexions s'allumaient dans la tête d'Hermé quand il lisait et il aimait vraiment voir ça (PDE 151).

Derrière l'ironie de bonne guerre, on voit la reconnaissance de son statut de poète national, d'autant plus qu'il est le seul « vrai » personnage à se faire donner la parole dans les romans de Daigle.

La trajectoire de Chiasson l'a certes mené à devenir, après le moment collectif de la littérature acadienne, le « poète national » de l'Acadie, comme cela est particulièrement évident dans sa littérature d'idées. Puisqu'il se prête si bien, et si complètement, à ce rôle social de l'artiste, il est facile d'oublier que la formation de Chiasson est en arts visuels, et que dès le début de sa carrière littéraire, son allégeance est à la modernité artistique et sa recherche formelle, qu'il a abondamment étudiée. Son revirement n'est pas aussi complet que le laisse entendre cette apparente « conversion » au rôle de poète national, en raison du travail formel poussé qu'il exhibe dans ses œuvres. Cependant, Chiasson reconnaît que même les « formes vides », les formes « simulacre[s]⁶²⁶ », sont culturelles : « L'art le plus neutre finit toujours par encoder une dimension politique. Il manifeste toujours une part d'idées qui trouvent leur origine dans un vécu et dans une utilité⁶²⁷ ».

La forme (apparemment) neutre qui est ainsi remise en cause chez Chiasson est la page blanche, la forme parfaite de l'expression esthétique pure selon la conception institutionnelle de l'art moderne : rappelons le célèbre *Carré blanc sur fond blanc* (1918) de Kasimir Malevitch, contemporain de *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp. D'un côté, Chiasson, conscient de son effronterie d'« artiste de province » qui se projette dans l'histoire de l'art, fait preuve d'une révérence (paralysante !) pour la page blanche :

De quel droit pourrais-je affliger de mes doutes et de mes erreurs une feuille de papier constituant déjà, par sa blancheur, une œuvre d'art impeccable ? Je sais bien que d'autres le feront à ma place, probablement sur la feuille même que je suis en train de contempler, mais au moins je n'aurai pas à vivre avec le poids de cette prétention (BR 111).

D'un autre côté, il sait qu'en contexte acadien, la page laissée blanche est à la fois signe du vide culturel ambiant et spectre de la disparition collective. Le « blanc », en Acadie, est alors un combat : « Désormais c'est contre le blanc qu'il allait épingler sa vie » (M 43). Dans ce contexte, l'écriture contrainte de Chiasson est avant tout une entreprise de noircissement stratégique de la page, le poète écrivant pour meubler le « désert culturel » acadien, mais aussi pour écrire l'Acadie, c'est-à-dire aussi et d'abord la rendre *visible*, dans la forme même de ses recueils.

L'influence de l'art visuel sur la poésie de Chiasson est donc très forte, comme en témoigne aussi sa « poésie-objet », qui met en valeur la recherche esthétique par la valorisation de

⁶²⁶ H. Chiasson, « Les arts en Acadie : une vue de l'intérieur », s. p.

⁶²⁷ H. Chiasson, « Toutes les photos... », p. 85.

la matérialité du livre et, en particulier, de la page, sur laquelle le poète « dessine », par le bloc d'écriture, une figure – cadre entourant le « tableau » du texte dans *Existences*, *miniatures* et *Répertoire*, microstructure textuelle dans *Conversations*, *Actions* et *Béatitudes*. Cette affirmation de l'autotélisme de la forme se fait alors même que sa répétition, de page en page, l'inscrit dans une linéarité qui débouche sur la « poésie-liste », sur l'inventaire culturel.

La poésie-inventaire de Chiasson est une collection d'artéfacts culturels, cependant décontextualisés par leur mise en forme : les objets de *miniatures* (vestiges de la vie du poète), les mots d'*Existences* (dégagés du contexte d'énonciation et même du contexte du livre, le dictionnaire, dont ils sont tirés), les bouts de conversation, gestes, outils ou catégories de gens retirés de leur contexte dans *Conversations*, *Action* et *Béatitudes*. Ces éléments deviennent artéfacts artistiques lorsqu'ils sont décontextualisés et formalisés dans la contrainte textuelle de l'œuvre. La poésie-inventaire est ainsi une sorte d'*ethnographie*, qui relève cependant davantage d'une observation perecquienne de l'« infra-ordinaire⁶²⁸ », c'est-à-dire du quotidien banal comme moyen de rejoindre une expérience humaine universelle, que de la « monotonie du pittoresque », de l'excès de « couleurs sur les couleurs⁶²⁹ » qui caractérise selon Milan Kundera l'écriture des petites littératures. En effet, les éléments rassemblés par Chiasson, en particulier dans *Existences* et dans *miniatures*, mais aussi dans les autres recueils, ne sont pas *décontextualisés* ou *surcontextualisés*, mais peut-être simplement *contextualisés*. Le traitement formel est toujours au centre de l'œuvre, en l'occurrence la *liste* comme contrainte textuelle, où tous les éléments ont la même valeur, et qui peut remettre en question un système institutionnel (la contrainte contextuelle) par l'inscription visuelle de ses processus arbitraires d'exclusion. L'œuvre de Chiasson remet ainsi en question la définition institutionnelle de l'art, au nom d'une contestation de l'exclusion institutionnelle de l'art périphérique qui limite ses propres possibilités de reconnaissance, confirmant son statut d'artiste de province qui aspire à laisser sa marque tant sur sa communauté d'origine que dans l'histoire de l'art.

⁶²⁸ G. Perec, *L'infra-ordinaire*.

⁶²⁹ M. Kundera, *Les testaments trahis*, p. 43.

- CONCLUSION -

L'énumération et le classement

L'ÉNUMÉRATION ET LE CLASSEMENT

Le paradoxe de l'écriture contrainte est celui du *jeu* :

Activité libre, le jeu est le symbole de la liberté. Et pourtant, pour atteindre cette liberté, il faut suivre des règles précises, strictes qui, par définition, contrecarrent toute velléité de liberté. C'est pourtant à ce prix seulement qu'il est possible d'accéder à la parfaite liberté donnée par le jeu⁶³⁰.

Dans les petites littératures, où l'activité littéraire n'est pas autonome (n'est pas tout à fait « libre », justement), les écrivains contestent les « règles », sur la base qu'elles sont en fait imposées de l'extérieur du « jeu » littéraire (et ne permettent donc pas de « faire avancer le jeu ») : les dés sont pipés ! La mise en place d'un réseau de *contraintes textuelles*, règles internes et choisies, permet alors la rivalité avec le réseau de *contraintes contextuelles*, règles externes et subies. En littérature acadienne contemporaine, la première liberté revendiquée par les auteurs est cependant de choisir également la contrainte contextuelle – en l'occurrence l'impératif identitaire.

Les jeux formels sont poussés à un point tel, chez Daigle et chez Chiasson, que les systèmes romanesques de la première (voire son système de systèmes) débouchent sur un « vertige taxonomique⁶³¹ » et que les recueils-inventaires du second débouchent sur un « vertige de la liste⁶³² ». En effet, sans vouloir réduire l'œuvre d'un auteur à une seule de ces formes de l'écriture, il est néanmoins frappant de constater qu'autant Daigle se rapproche davantage d'une *esthétique du classement* dans ses romans, autant Chiasson développe une *esthétique de l'énumération* dans sa poésie, même si les deux esthétiques sont convoquées, dans une certaine mesure, par chacun des auteurs.

Il existe assurément, dans l'œuvre de Chiasson, une certaine tentation de classement (ou de reclassement), si ce n'est que par sa contestation de l'arbitraire de certaines hiérarchies systémiques préexistantes – entre centre et périphérie, entre homme et femme, etc. Toutefois, la répétition de la microstructure textuelle et la linéarité ouverte de ses « phrases » poétiques, ainsi que sa propension au bilan (à l'inventaire), le placent davantage, d'un point de vue esthétique, du

⁶³⁰ J.-F. Chassay, *Le jeu des coïncidences dans La vie mode d'emploi de Georges Perec*, p. 39-40.

⁶³¹ G. Perec, *Penser/Classer*, p. 162.

⁶³² U. Eco, *Vertige de la liste*.

côté de l'énumération. Son souci est d'inscrire l'Acadie dans la continuité, d'assurer l'avenir de la communauté acadienne par sa mémorialisation. La linéarité de la liste ouverte révèle alors chez le poète une hantise de la fin de sa communauté, transposée dans l'œuvre à l'anticipation et la résistance à la fin du livre. L'œuvre de Chiasson se nourrit de cette position esthétique volontairement instable, s'alimentant à même l'instabilité culturelle inéluctable, le poète se voulant l'observateur, depuis *Mourir à Scoudouc* jusqu'à ses plus récents recueils-inventaires, du processus de disparition collective qui alimente paradoxalement son écriture. Ainsi, l'œuvre qui affirme l'existence de sa communauté s'établit à même l'amenuisement qu'il perçoit et prévoit de cette communauté, comme le vase d'un sablier se transvide dans l'autre au fil du temps. Le paradoxe de Chiasson est donc de se faire le poète national de la perte de la nation, d'édifier une œuvre à même la fragilité de la communauté, ce qui est en définitive une façon de se donner, à lui-même et à son œuvre, le rôle de garant de la survie collective : « La hantise de la mort, le sentiment de la fragilité de l'univers sont aussi une manière de donner à l'écriture une plus-value et d'en affirmer l'absolue nécessité ; en effet, en permettant d'en consigner la chute, elle est le seul moyen de survivre à cet univers déchu⁶³³ ». Ainsi, l'œuvre de Chiasson se nourrit de la disparition collective mais, en s'écrivant, perpétue également la collectivité.

Chez Daigle, il est vrai que les listes abondent, notamment dans *1953. Chronique d'une naissance annoncée* (liste d'événements survenus en 1953) et dans *Pour sûr* (liste de listes, collection de collections). Toutefois, son souci d'organisation, de systématisation et d'établissement de liens entre les éléments – en somme, son « espoir silencieux de trouver à la fin une forme qui imposerait son ordre à un ensemble d'accidents aléatoires⁶³⁴ » –, ainsi que la construction tridimensionnelle de ses œuvres, la placent davantage, d'un point de vue esthétique, du côté du classement. Le projet démiurgique de Daigle vise l'élaboration – dans la fiction, mais se basant sur la représentation d'un dynamisme bien réel de la communauté acadienne – d'un « univers » acadien (monctonien) spécifique, qui serait social *dans* son œuvre (l'établissement des « lofts » comme point névralgique du réseau acadien), institutionnel *par* son œuvre (la construction de Moncton comme « capitale littéraire »). En l'occurrence, le souci de l'auteure est de fournir ordre et structure à ce qui est par nature informe et éclaté (« amorphe » et

⁶³³ R. Boudreau, « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », p. 78.

⁶³⁴ U. Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, p. 200.

« atopique⁶³⁵ », dirait François Paré). Par ailleurs, l'association combinatoire que propose Daigle, annulation de la distance entre deux éléments contingents par simple opération d'esprit (ou d'écriture), ressemble au nivellement hiérarchique que fait l'énumération ; comme l'écrivaine acadienne de *Pas pire* accède à la reconnaissance des instances centrales québécoise et française, la liste de langues du monde que contient *Pour sûr* pourrait très bien inclure le chiac au même titre que les autres. Si on reste, dans ces deux cas, dans l'univers des romans de Daigle, la stratégie relève cependant de la projection plus que de la fiction, s'appuyant sur le dynamisme réel de la communauté acadienne dans les années 1990, ainsi que sur l'effet réel, performatif et mesurable, qu'a eu l'œuvre de Daigle sur le milieu acadien.

Après ce retour sur le jeu des formes chez les auteurs à l'étude, retrouvons l'impératif identitaire. Dans une perspective individuelle, on compte, parmi les contraintes que Jean Lahougue reconnaît à tout écrivain, « [l']*enfermement identitaire*. Ou comment témoigner de mon identité (si tel est mon enjeu) sans m'inscrire dans l'identique ? sans écrire indéfiniment le même livre ?⁶³⁶ ». Dans une perspective collective, Lucie Hotte identifie de la même façon l'impasse de l'écriture identitaire des petites littératures : « Si chacun doit mettre sa plume au service de la communauté en racontant son histoire, son destin, sa situation économique, sociale ou politique, toutes les œuvres ne feront que se répéter⁶³⁷ ». La solution de l'écriture contrainte est de proposer de nouvelles façons d'encadrer le contenu identitaire. On sait par ailleurs que tout cadre agit sur le tableau : le met en valeur, mais en formalise aussi les limites. S'exprimant dans le contenu de l'œuvre, le discours est également « contenu » par la contrainte textuelle, de sorte que la fonction esthétique de l'écriture, interne à l'œuvre, prime sur toute imposition thématique de l'extérieur. Il s'agit là, en fin de compte, de la reconduction des règles externes en règles internes qui correspond assez bien au moment de rupture d'une littérature. Par le jeu de la contrainte, la littérature acadienne accéderait ainsi à une plus grande autonomie – mais une autonomie, ou une liberté, qui passe avant tout par l'acceptation de la règle imposée.

La perspective sur la contrainte touche d'autres auteurs acadiens que Daigle et Chiasson. Par exemple, la proposition esthétique de Gérald Leblanc se dégage de la contrainte formelle pour faire de la revendication d'une liberté totale de l'écriture un parti pris esthétique, en quelque sorte

⁶³⁵ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 22.

⁶³⁶ J. Lahougue, « Une stratégie des contraintes », p. 221.

⁶³⁷ L. Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie », p. 40.

l'envers d'une écriture de la contrainte. L'écriture en vers libre est, dans son cas, un choix esthétique volontaire, comme celui de s'inscrire dans la tradition des poètes *beats*. S'il n'ignore pas les contraintes contextuelles, Leblanc adopte le parti pris explicite d'en faire fi, avec l'irrévérence qui lui est caractéristique, et de ne revendiquer que le potentiel de liberté de son milieu : « L'avantage d'habiter un milieu modeste, hors des grands centres, est la liberté avec laquelle nous continuons de faire ce que bon nous semble, sans souci des modes, des tendances ou des diktats du marché⁶³⁸ ». La recherche de liberté à tout crin, de l'authenticité du souffle de la parole en poésie, est dans cette perspective une poursuite esthétique aussi obsessionnelle que celle des écritures contraintes, et Leblanc s'inscrit en définitive dans la même conjoncture que Daigle et Chiasson.

Chez Serge Patrice Thibodeau, on note autant que chez ces deux auteurs une obsession de la structure « parfaite ». Son recueil *Le quatuor de l'errance* suivi de *La traversée du désert* (1995) est construit à partir des chiffres « 3 » et « 7 », qui font également l'objet d'un culte numérologique dans l'ensemble de l'œuvre du poète. L'œuvre compte sept divisions, soit quatre chants (tous composés de 21 groupes de sept tercets), et entre ces chants sont intercalés un prologue, un interlude et un épilogue (tous composés de sept groupes de sept tercets). Cette savante architecture s'appuie sur des structures de la tradition littéraire moyen-orientale, mettant en évidence le défaut de tradition littéraire acadienne, Thibodeau recherchant les modèles et les formes les plus exotiques possibles. Une « traversée du désert » se fait alors de l'Acadie (désert culturel) à l'Akkadie (désert climatique), de la petite communauté de formation récente aux grandes civilisations immémoriales, à la recherche aussi de valeurs universelles selon une quête, tout à la fois mystique et humaniste, du sujet acadien nomade.

Voilà donc d'autres postures d'auteurs acadiens qui effectuent comme Daigle et Chiasson une certaine conciliation entre l'identité et l'esthétique, entre les contraintes contextuelles et les contraintes textuelles. L'objectif de cette étude était d'abord de montrer qu'en littérature acadienne contemporaine, la recherche esthétique n'était pas antagoniste au discours identitaire. On a bien vu qu'en recentrant le travail de l'écriture sur les structures formelles, les écritures contraintes de Daigle et de Chiasson libèrent un espace pour que s'inscrive le discours identitaire dans l'œuvre. L'action possible des contraintes textuelles sur les contraintes contextuelles, qu'il

⁶³⁸ G. Leblanc, « L'alambic acadien : identité et création littéraire en milieu minoritaire », p. 518.

s'agissait aussi d'identifier, est ainsi d'en gérer l'inscription dans l'œuvre littéraire, à défaut de pouvoir s'en débarrasser complètement, puisque l'écriture à partir d'une petite littérature sera toujours deux fois déterminée de l'extérieur, par la permanence du lien communautaire qui en limite les sujets possibles à aborder et la permanence du lien gravitationnel qui en limite la circulation et la reconnaissance.

Si la contrainte contextuelle la plus immédiate de l'écrivain acadien est l'impératif identitaire, la principale contrainte contextuelle collective de la littérature acadienne reste la difficulté de circulation et de diffusion. À l'interne, les conditions démographiques (l'Acadie compte quelques 300 000 habitants) font en sorte que « la faiblesse du lectorat⁶³⁹ » immédiat de la littérature acadienne est sa limite la plus tangible⁶⁴⁰. À l'externe, l'institution francophone régionale d'Amérique du Nord, avec le Québec au centre, limite la circulation des œuvres acadiennes, du fait de sa structure hiérarchique (quant à la circulation des œuvres dans l'institution francophone internationale, il ne faut pas y compter). À cet égard, Daigle et Chiasson sont les écrivains acadiens qui ont le mieux, depuis Antonine Maillet, cultivé la « bonne distance⁶⁴¹ » par rapport au centre (québécois pour eux, québécois *et* français pour Maillet).

L'autre contexte de la littérature acadienne contemporaine est la postmodernité, en particulier cette volonté si présente dans le monde contemporain de rapprocher les dualités apparemment (ou *auparavant*) contraires :

The functions of the author, declared dead by post-structuralist theory, resurface in post-modernism and in the post-modern text through the concept of ambivalence. The authority of the post-modernist text comes from this ambivalence, this ability to see all sides, to defer judgement and to refuse agency⁶⁴².

Cependant, il y a aussi malentendu, que François Paré explique par l'« usurpation⁶⁴³ » du discours sur les marges par la postmodernité ; pour cette dernière, si la marginalité est enfin digne d'intérêt, ce sont toutefois toutes les marginalités qui sont également dignes d'intérêt, ce qui paradoxalement la mène à « universaliser » l'expérience marginale. Mais les petites littératures

⁶³⁹ R. Boudreau, « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », p. 157.

⁶⁴⁰ James de Finney, David Lonergan et Carole Boucher, dans « L'institution littéraire acadienne : ouverture et pluralisation » et Raoul Boudreau, dans « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », ont également montré les défis particuliers de l'enseignement de la littérature acadienne dans les écoles.

⁶⁴¹ P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, p. 218.

⁶⁴² D. Brydon, « The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy », p. 192.

⁶⁴³ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 20.

tiennent à leur spécificité : « il faut bien dire que la mise en marge de l'écrivain n'a pas les mêmes résonances, la même "vérité" si l'on veut, dans les sociétés elles-mêmes victimes de la marginalisation⁶⁴⁴ ». La postmodernité développe, en somme, une perspective centrale sur les marges. Le procès de la postmodernité est le même dans les études postcoloniales :

Post-modernism and post-colonialism often seem to be concerned with the same phenomena, but they place them in different grids of interpretation. The name "post-modernism" suggests an aestheticising of the political while the name "post-colonialism" foregrounds the political as inevitably contaminating the aesthetic but remaining distinguishable from it⁶⁴⁵.

On réaffirme ainsi la nécessité d'un discours spécifique aux petites littératures. Qu'il soit celui des petites littératures, des littératures francophones, des littératures minoritaires ou des littératures postcoloniales, il tourne autour de deux modèles : *le modèle de l'émergence* – qui décrit les petites littératures selon leur autonomie sociale, c'est-à-dire selon leur niveau de dépendance ou d'indépendance envers le discours identitaire – et *le modèle gravitationnel, ou centre-périphérie* – qui s'intéresse plutôt à la place des petites littératures dans le système hiérarchique des relations entre les littératures. Notre étude s'est surtout intéressée au modèle de l'émergence, en dégagant l'idée de la permanence de la solidarité communautaire de l'écrivain acadien. Bien entendu, on rejoint aussi le modèle gravitationnel, puisque l'affirmation d'un pacte avec la nation équivaut à distinguer la littérature périphérique de la littérature centrale. Cependant, il existe un autre type de solidarité périphérique, qui s'établirait *entre* les petites littératures : « Ce qui sauvera les laissés pour compte, c'est la solidarité de leur geste ironique. *L'amitié*. Cette solidarité n'est pas identitaire : elle ne permet pas de récupérer l'espace et le temps dérobés. Mais les *petites* cultures sont métamorphiques. Il est possible d'être à la fois juif, hottentot, arabe, berbère, indien, zoulou et métis⁶⁴⁶ ». Lise Gauvin constate que cette forme d'affirmation de l'autonomie de la périphérie par rapport au centre, par l'établissement de liens latéraux entre littératures gravitant autour du centre, n'est pas près d'arriver dans la « littérature-monde en français » que nous évoquions en début de parcours : « Il y aura une véritable "littérature-monde en français" lorsque des liens

⁶⁴⁴ F. Paré, *ibid.*, p. 20.

⁶⁴⁵ D. Brydon, « The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy », p. 192.

⁶⁴⁶ F. Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, p. 74.

seront créés d'une littérature à une autre sans passer par quelque centre que ce soit. Cela reste à venir⁶⁴⁷ ».

Nous observons que les *littératures franco-canadiennes*, c'est-à-dire les littératures acadienne, franco-ontarienne et de l'Ouest francophone, sont peut-être en train de constituer un tel ensemble⁶⁴⁸. C'est, en tout cas, un nouvel axe de recherche que poursuivent des nouveaux chercheurs s'intéressant aux petites littératures, dont Ariane Brun del Re, Nicole Nolette et nous-même. Partant de la constatation de l'établissement d'une structure institutionnelle « horizontale » à travers le Canada (d'Est en Ouest ou d'Ouest en Est), parallèlement au réseau de liens « verticaux » ou « gravitationnels » qui existent toujours entre les littératures périphériques franco-canadiennes et la littérature centrale québécoise, nous posons un certain nombre de « différenciations solidaires » de ce nouvel espace littéraire. On voit ce que l'expression emprunte à Pascale Casanova – le terme « différenciation » pour évoquer l'idée qu'une littérature se définit par rapport à une autre – et à François Paré, les deux « solidarités » des petites littératures (envers leur communauté d'origine et entre elles). L'expression au complet évoque donc les rapports d'identification et de distanciation qui ont cours en littérature franco-canadienne, qui établit un tel rapport entre elles, envers leur communauté d'origine et avec le Québec. Pour ce qui est du nouveau rapport entre elles, on constate le partage des ressources institutionnelles qui institue *la* littérature franco-canadienne, tout en permettant leur reconstitution stratégique en plusieurs littératures franco-canadiennes. Le nouveau rapport avec la communauté d'origine est celui que l'on a étudié ici : tant la permanence du pacte avec la nation que le fait que l'impératif identitaire et l'impératif esthétique ne sont pas antagonistes dans les pratiques d'écritures contemporaines. Enfin, le nouveau rapport avec le centre québécois vient du fait que les deux premières différenciations solidaires modifient la relation centre-périphérie, d'une part par le renforcement des liens entre les périphéries (et donc la multiplication des possibilités de publication et de circulation des œuvres), d'autre part par le fait que l'on constate de plus en plus que la réception des artistes franco-canadiens au Québec ne passe plus nécessairement par une lecture ethnographique, mais tout autant esthétique.

⁶⁴⁷ L. Gauvin, « La francophonie littéraire, un espace encore à créer », p. 29.

⁶⁴⁸ Voir P. Cormier et A. Brun del Re, « Vers une littérature franco-canadienne ? Bases conceptuelles et institutionnelles d'un nouvel espace littéraire » (à paraître).

En ce sens, les œuvres de France Daigle et d'Herménégilde Chiasson, dont les écritures contraintes à partir des années 1990 montrent que des écrivains issus d'une petite littérature peuvent avoir une portée sociale tout en se situant du côté de la recherche formelle, et qui sont parmi les premiers écrivains acadiens à bénéficier véritablement de cette double lecture au Québec, ont préparé le terrain à la constitution de ce nouvel ensemble littéraire franco-canadien.

- BIBLIOGRAPHIE -

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

- Chiasson, Herménégilde. *Actions*, Montréal, Trait d'union, 2000, 138 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Béatitudes*, Sudbury, Prise de parole, 2007, 131 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Conversations*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 154 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Existences*, Trois-Rivières/Moncton, Écrits des Forges/Perce-Neige, 1991, 65 p.
- Chiasson, Herménégilde. *miniatures : essai autobiographique*, Moncton, Perce-Neige, 1995, 125 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Répertoire*, Trois-Rivières / Chaillé-sous-les-ormeaux (France), Écrits des Forges / Le dé bleu, 2003, 133 p.
- Daigle, France. 1953. *Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 165 p.
- Daigle, France. *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Outremont / Moncton, nbj / Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.
- Daigle, France. *La vraie vie*, Montréal / Moncton, l'Hexagone / Éditions d'Acadie, 1993, 71 p.
- Daigle, France. *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 169 p.
- Daigle, France. *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Boréal, 2002, 188 p.
- Daigle, France. *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, 746 p.
- Daigle, France. *Un fin passage*, Montréal, Boréal, 2001, 129 p.

2. Autres œuvres citées

- Babineau, Jean. *Bloupe*, Moncton, Perce-Neige, 1993, 198 p.
- Babineau, Jean. *Gîte*, Moncton, Perce-Neige, 1998, 124 p.
- Babineau, Jean. *Vortex*, Moncton, Perce-Neige, 2003, 227 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Brunante*, Montréal, XYZ, 2000, 129 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Climats*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, 129 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Émergences*, Ottawa, L'Interligne, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003, 113 p.

- Chiasson, Herménégilde. *Laurie ou la vie de galerie*, Tracadie-Sheila (N.-B.) / Sudbury, La Grande Marée / Prise de parole, 2002, 120 p.
- Chiasson, Herménégilde, réalisateur. *Le grand Jack*, Office national du film du Canada, 1987, 54 minutes 39 secondes.
- Chiasson, Herménégilde. *Mourir à Scoudouc*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1974, 63 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Parcours*, Moncton, Éditions d'Acadie, 2005, 80 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Rapport sur l'état de mes illusions*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1976, 67 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Solstices*, Sudbury, Prise de parole, 2009, 134 p.
- Chiasson, Herménégilde, réalisateur et scénariste. *Toutes les photos finissent par se ressembler*, Office national du film du Canada, 1985, 54 minutes 2 secondes, <https://www.onf.ca/film/toutes_les_photos_finissent_par_se_ressembler>.
- Chiasson, Herménégilde. *Vermeer (toutes les photos du film)*, Trois-Rivières/Moncton, Écrits des Forges/Perce-Neige, 1992, 101 p.
- Chiasson, Herménégilde. *Vous*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1991, 168 p.
- Chiasson, Herménégilde (illustrateur), Gilles Savoie (photographe) et Jacques Savoie (écrivain). *L'antilibre*, Moncton, Éditions de l'étoile magannée, 1972, s. p.
- Daigle, France. *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1984, 119 p.
- Daigle, France. *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1985, 107 p.
- Daigle, France. *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1983, 141 p.
- Daigle, France. *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont*, Montréal, nbj, 1985, 43 p.
- Foëx, Évelyne. *Quelques saisons avec elles*, Tracadie-Sheila (N.-B.), La Grande marée, 2004, 194 p.
- Landry, Ulysse. *La danse sauvage*, Moncton, Perce-Neige, 2000, 194 p.
- Landry, Ulysse. *Sacré montagne de fou*, Moncton, Perce-Neige, 1996, 238 p.
- LeBlanc, Daniel Omer. *Les ailes de soi*, Moncton, Perce-Neige, 2000, 100 p.
- LeBlanc, Daniel Omer. *Omégaville*, Moncton, Perce-Neige, 2003, 97 p.
- LeBlanc, Dano [Daniel Omer]. *Acadieman Comics*, n° 1, Moncton, Les Éditions Court-Circuit, avril 2007, s. p.
- LeBlanc, Dano. *Les aventures d'Acadieman : Ses origines. Les strips (2002-2009)*, Memramcook (N.-B.), Productions Mudworld, 2009, s. p.
- Leblanc, Gérald. *Comme un otage du quotidien*. Moncton, Perce-Neige, 1981, [32] p.

- Leblanc, Gérald. *Complaintes du continent. Poèmes 1988-1992*, Moncton/Trois-Rivières, Perce-Neige/Écrits des forges, 1993, 84 p.
- Leblanc, Gérald. *Éloge du chiac*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 120 p.
- Leblanc, Gérald. *Géographie de la nuit rouge*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1984, 45 p.
- Leblanc, Gérald. « Graffiti bleu », *Éloizes*, n° 9, printemps 1984, p. 77-78.
- Leblanc, Gérald. *Je n'en connais pas la fin*, Moncton, Perce-Neige, 1997, 100 p.
- Leblanc, Gérald. *L'Extrême frontière. Poèmes 1972-1988*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1988, 167 p.
- Leblanc, Gérald. *Moncton Mantra*, Moncton, Perce-Neige, 1997, 144 p.
- LeBlanc, Raymond Guy. *Cri de terre. Poèmes 1969-1971*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1972, 58 p.
- Maillet, Antonine. *Les crasseux*, Montréal, Leméac, 1973, 118 p.
- Rushdie, Salman. *Midnight's Children*. Toronto : Vintage Canada Edition, 1997 [1981], 462 p.
- Savoie, Jacques. *Raconte-moi Massabielle*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1979, 153 p.
- Savoie, Jacques. *Une histoire de cœur*, Montréal, Boréal, 1988, 228 p.
- Thériault, Marcel-Romain. *Le filet*, Sudbury, Prise de parole, 2009, 127 p.

3. Ouvrages et articles sur la littérature acadienne

- Ali-Khodja, Mourad et Marc Johnson. « Identité et création culturelles en Acadie : des artistes en quête de légitimité ? », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 2, 1994, p. 227-237.
- Arcand, Pierre-André. « L'Anti-livre : une boîte à surprise », *Vie des arts*, vol. 8, n° 71, 1973, p. 60-63.
- Bissonnette, Thierry. « Converser à Scoudouc ou ailleurs. Installations poétiques et espaces dialogiques », *Voix et Images*, n° 103, automne 2009, p. 29-36.
- Boehringer, Monika. « Le hasard fait bien les choses : entretien avec France Daigle », *Voix et Images*, n° 87, printemps 2004, p. 13-23.
- Boehringer, Monika. « Une fiction autobiographique à plusieurs voix : 1953 de France Daigle », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n° 1-2, 2003, p. 107-128.
- Boudreau, Annette et Raoul Boudreau. « La littérature comme moyen de reconquête de la parole. L'exemple de l'Acadie », *Glottopol*, n° 3, janvier 2004, <http://glottopol.univrouen.fr/telecharger/numero_3/gpl313boudreau.pdf>
- Boudreau, Raoul. « Choc des idiomes et déconstruction textuelle chez quelques auteurs acadiens », dans Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz (dir.), *Écrire en*

- langue étrangère. Interférence de langues et de cultures dans le monde francophone*, Montréal, Nota bene, 2002, p. 287-303.
- Boudreau, Raoul. « Herménégilde Chiasson, poète », dans « *Il n'y a pas de limites* ». *L'œuvre d'Herménégilde Chiasson / "There are no limits". The work of Herménégilde Chiasson*, Charlottetown / Halifax, Galerie et Musée d'art du Centre de la Confédération / Dalhousie Art Gallery, 1999, p. 83-100.
- Boudreau, Raoul. « La littérature acadienne au sein des littératures francophones », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 23, n° 2, 2003, p. 7-17.
- Boudreau, Raoul. « La littérature acadienne entre les langues », *Neue Romania*, n° 29, 2004, p. 95-106.
- Boudreau, Raoul. « La littérature acadienne face au Québec et à la France : une double relation centre-périphérie », dans Madeleine Frédéric et Serge Jaumain (dir.), *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadiennes*, Bruxelles, P.I.E – Peter Lang, 2006, p. 33-46.
- Boudreau, Raoul. « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exigüité et légitimité », dans Robert Yergeau (dir.), *Itinéraires de la poésie. Enjeux actuels en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien*, Ottawa, Le Nordir, 2004, p. 83-97.
- Boudreau, Raoul. « La vision de l'art et de l'artiste de province dans les essais d'Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, n° 103, automne 2009, p. 63-79.
- Boudreau, Raoul. « L'écrivain et les honneurs. La nomination d'Herménégilde Chiasson comme lieutenant-gouverneur du N.-B. », *Littérature canadienne / Canadian Literature*, n° 180, printemps 2004, p. 189-194.
- Boudreau, Raoul. « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, n° 87, printemps 2004, p. 31-45.
- Boudreau, Raoul. « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exigüité*, Beauport, MNH, 2000, p. 51-63.
- 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. Recueil de textes de création et d'articles sur la littérature, la langue et l'ethnologie acadiennes en hommage à Marguerite Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes / Éditions d'Acadie, 1996, p. 71-81.
- Boudreau, Raoul. « Les rapports Acadie/Québec dans *Brunante* d'Herménégilde Chiasson », à paraître.
- Boudreau, Raoul. « Les rapports Acadie/Québec dans les essais d'Herménégilde Chiasson », *Québec Studies*, vol. 43, printemps-été 2007, p. 3-21.
- Boudreau, Raoul. « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », dans Josef Kwaterko (dir.), *L'humour et le rire dans les littératures francophones des Amériques*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 125-142.

- Boudreau, Raoul. « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », dans Janine Gallant, Hélène Destrempe et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Publications MNH, 2007, p. 153-167.
- Boudreau, Raoul. « Préface », dans Chiasson, Herménégilde. *Émergences*, Ottawa, L'Interligne, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2003, p. 7-12.
- Boudreau, Raoul. « Qui parle dans la poésie d'Herménégilde Chiasson ? », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 267-292.
- Boudreau, Raoul. « Stratégies de reterritorialisation de la langue dans *La vie prodigieuse* de Rose Després », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue étrangère : Québec / Wallonie-Bruxelles*, Montréal/Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal/Presses Interuniversitaires Européennes, 2003, p. 81-88.
- Boudreau, Raoul. « Une réécriture ambiguë en littérature acadienne : Marguerite Duras et les premiers romans de France Daigle », dans Lise Gauvin, Cécile Van den Avenne, Véronique Corinnus et Ching Selao (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 91-104.
- Boudreau, Raoul et Marguerite Maillet. « Littérature acadienne », dans Jean Daigle (dir.), *L'Acadie des Maritimes. Études thématiques des débuts à nos jours*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, 1993, p. 707-748.
- Boudreau, Raoul et Anne-Marie Robichaud. « Symétrie et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, n° 15, 1998, p. 143-153.
- Boudreau, Raoul et Mylène White. « Gérald Leblanc : écrivain cartographe », dans Marie-Linda Lord et Denis Bourque (dir.), Samuel Arseneault (coll.), *Paysages imaginaire d'Acadie. Un atlas littéraire*, Moncton, Institut d'études acadiennes/Chaire de recherche en études acadiennes, 2009, p. 43-55.
- Bruce, Clint. « Gérald Leblanc et l'univers micro-cosmopolite de Moncton », *Études canadiennes*, n° 58, juin 2005, p. 205-220.
- Brun del Re, Ariane. « Littératures franco-canadiennes : de la fragilité à la résilience », *La relève. Le journal des étudiants de la francophonie canadienne*, vol. 4, n° 1, hiver 2013, p. 1, 4.
- Brun del Re, Ariane. *Portraits de villes littéraires : Moncton et Ottawa*, mémoire de maîtrise, Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2012, 114 p.
- Chiasson, Herménégilde. « À propos de la déportation », Communication au colloque de l'Association des professeurs de littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique, Wolfville (N.-É.), 6 mai 1993.
- Chiasson, Herménégilde. « Comment traverser le tain de notre miroir pour atteindre le paradis de la visibilité », Conférence à la Galerie d'art de l'Université de Moncton, Moncton, 22 juin 1996. < <http://139.103.17.11/findex.html>>

- Chiasson, Herménégilde. « Considérations identitaires et culturelles sur l'Acadie moderne », *Études canadiennes / Canadian Studies*, vol. 58, 2005, p. 11-20.
- Chiasson, Herménégilde. « D'ici là... sauf peut-être des fragments », Communication au colloque « Écriture et Région », Ste-Luce-sur-mer (Québec), octobre 1992.
- Chiasson, Herménégilde. « Écrire pour dire », *Éloizes*, n° 31, 2002, p. 19-23.
- Chiasson, Herménégilde. « Inédit. *Autoportrait* (extraits) », *Voix et Images*, n° 103, automne 2009, p. 23-27.
- Chiasson, Herménégilde. « L'Acadie pays sans frontières », Conférence au colloque de l'Association des professeurs de littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique, Edmundston (N.-B.), octobre 2006.
- Chiasson, Herménégilde. « La symbiose des formes artistiques », 1998, s. p.
- Chiasson, Herménégilde. « L'art : du consommateur au producteur », Conférence au colloque *The Atlantic Cultural Space: New Directions in Heritage and the Arts / Espace culturel atlantique. Nouvelles directions dans le patrimoine des arts* (Conseil des Arts du Nouveau-Brunswick et Université de Moncton), Moncton, 23 mai 2002.
- Chiasson, Herménégilde. « Le festif en Acadie », *Port-Acadie. Revue interdisciplinaire en études acadiennes*, n° 8-9, automne 2005-printemps 2006, p. 15-21.
- Chiasson, Herménégilde. « Le rôle de l'artiste dans la communauté acadienne », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 317-330.
- Chiasson, Herménégilde. « Les arts en Acadie : une vue de l'intérieur », Conférence à *L'Événement Chiasson*, Moncton, 15 février 1995.
- Chiasson, Herménégilde. « Les solitudes parallèles », dans Simon Langlois et Jean-Louis Roy (dir.), *Briser les solitudes. Les francophonies canadiennes et québécoise*, Montréal, Nota bene, 2003, p. 83-88.
- Chiasson, Herménégilde. « Moncton et la Renaissance culturelle acadienne », *Francophonies d'Amérique*, n° 16, 2003, p. 79-84.
- Chiasson, Herménégilde. « Oublier Évangéline », dans Simon Langlois et Jocelyn Létourneau (dir.), *Aspects de la nouvelle francophonie canadienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 147-163.
- Chiasson, Herménégilde. « Other Headings: Atlantic Canada Facing the Future », Communication à l'International Council for Canadian Studies, Halifax, 22 août 2006.
- Chiasson, Herménégilde. « Parcours artistiques d'une Acadie à l'ère de la mondialisation », *Égalité*, n° 48, printemps 2003, p. 71-79.
- Chiasson, Herménégilde. « Préface. Relire Guy Arsenault », dans Guy Arsenault, *Acadie Rock*, Moncton / Trois-Rivières, Perce-Neige / Écrits des forges, 1994 [1973], p. 7-11.

- Chiasson, Herménégilde. « Rives et dérives », Conférence au Festival Zones théâtrales du Centre national des Arts, Ottawa, septembre 2005.
- Chiasson, Herménégilde. « Toutes les photos... », dans Robert Dickson, Annette Ribordy et Micheline Tremblay (dir.), *Toutes les photos finissent-elles par se ressembler ? Actes du forum sur la situation des arts au Canada français*, Sudbury, Prise de parole / Institut franco-ontarien, 1999, p. 84-91.
- Chiasson, Herménégilde. « Traversée », *Tangence*, n° 58, 1998, p. 77-92.
- Chiasson, Herménégilde. « Trajectoire et nostalgie », *Neue Romania*, n° 29, 2004, p. 39-63.
- Chiasson, Herménégilde. « Trente identités sur un nombre illimité », dans Jocelyn Létourneau (dir.), *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 267-289.
- Chiasson, Herménégilde. « Triptyque », 1992.
- Chiasson, Herménégilde. « Visions de Gérald », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 38, n° 1, 2007, p. 7-30.
- Chiasson, Herménégilde et Andrée Lacelle. « Portraits d'auteurs : Andrée Lacelle de l'Ontario et Herménégilde Chiasson de l'Acadie », *Francophonies d'Amérique*, n° 8, 1998, p. 161-187.
- Chiasson, Herménégilde et Pierre Raphaël Pelletier. *Pour une culture de l'injure*, Ottawa, Le Nordir, 1999, 101 p.
- Cormier, Pénélope. « Dans une semaine, la vie », *La revue acadienne de création Éloizes* n° 31, 2002, p. 96-98.
- Cormier, Pénélope. *Jacques Savoie, ou l'attrait du centre. Étude de la scénographie des rapports institutionnels dans Les portes tournantes, Le récif du Prince et Une histoire de cœur*, mémoire de maîtrise, Moncton, Département d'études françaises, Université de Moncton, 2006, 147 p.
- Cormier, Pénélope. « Le passé, le présent et l'avenir de la littérature acadienne chez Herménégilde Chiasson », *Voix et Images*, n° 103, automne 2009, p. 51-62.
- Cormier, Pénélope. « Les jeunes poètes acadiens à l'école Aberdeen », dans Jacques Paquin (dir.), *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada (1970-2000)*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2012 : p. 179-204.
- Cormier, Pénélope. « Questionner l'absence : le Québec et la France chez Jean Babineau », à paraître.
- Daigle, France. « En me rapprochant sans cesse du texte », *La Nouvelle barre du jour*, n° 182, 1986, p. 31-45.
- De Finney, James. « *La Sagouine. Pièce pour une femme seule* », dans Janine Gallant et Maurice Raymond (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes XX^e siècle*, Sudbury, Prise de parole, 2012, p. 242-245.

- De Finney, James, David Lonergan et Carole Boucher. « L'institution littéraire acadienne : ouverture et pluralisation », dans André Magord (dir.), Maurice Basque et Amélie Giroux (coll.), *L'Acadie plurielle. Dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*, Moncton, Centre d'études acadiennes, 2003, p. 409-422.
- De Finney, James et Pierre Rajotte. « L'émergence de la littérature acadienne, 1755-1910 », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 267-279.
- Doyon-Gosselin, Benoit. « Bouche bée devant *Béatitudes* », *Liaison*, n° 139, 2008, p. 55.
- Doyon-Gosselin, Benoit. « (In)(ter)dépendance des littératures francophones du Canada », *Québec Studies*, vol. 49, printemps-été 2010, p. 47-58.
- Doyon-Gosselin, Benoit. « Le grand Hermé », *Voix et Images*, n° 103, automne 2009, p. 7-11.
- Doyon-Gosselin, Benoit. *Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J. R. Léveillé et France Daigle*, thèse de doctorat, Moncton, Département d'études françaises, Université de Moncton, 2008, 421 p.
- Doyon-Gosselin, Benoit. « Pour une herméneutique des espaces fictionnels », dans Audrey Camus et Rachel Bouvet (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes / Québec, Presses Universitaires de Rennes / Presses de l'université du Québec, 2011, p. 65-78.
- Doyon-Gosselin, Benoit 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*, n° 87, 2004, p. 69-83.
- Dumontet, Danielle. « France Daigle entre autofiction et fiction autobiographique », *Neue Romania*, n° 59, 2004, p. 107-125.
- Dumontet, Danielle. « Le parcours autofictionnel de France Daigle entre opposition et résistance », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, n° 24, 2004, p. 86-100.
- Elson, Christopher. « L'Entre-esthétique d'Herménégilde Chiasson », dans Michal Bishop (dir.), *L'art français et francophone depuis 1980 / Contemporary French and Francophone Art*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, p. 161-177.
- Francis, Cécilia W. « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et Images*, n° 84, printemps 2003, p. 114-138.
- Gallant, Janine. « Conversations », dans Janine Gallant et Maurice Raymond (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes XX^e siècle*, Sudbury, Prise de parole, 2012, p. 74-76.
- Giroux, François. « Agoraphobie et identité : mouvements d'affirmation inachevée dans *Pas pire* de France Daigle », dans Janine Gallant, Hélène Destrempe et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, 2007, p. 249-258.

- Giroux, François, *La figure de l'écrivain chez France Daigle. Caractéristiques et discours, mémoire de maîtrise*, Moncton, Département d'études françaises, Université de Moncton, 2006, 121 p.
- Goguen, Gisèle. « A Robinson Lane Moment », *Telegraph Journal*, 28 août 1999, s. p.
- Kawczak, Paul. « Mourir à Scoudouc, Rapport sur l'état de mes illusions d'Herménégilde Chiasson : Émergence lyrique, Émergence politique, Émergence poétique », *Communication, lettres et sciences du langage*, vol. 7, n° 1, septembre 2013, p. 21-37.
- Leblanc, Gérald. « L'alambic acadien : identité et création littéraire en milieu minoritaire », dans André Magord (dir.), Maurice Basque et Amélie Giroux (coll.), *L'Acadie plurielle. Dynamiques identitaires collectives et développement au sein des réalités acadiennes*, Moncton, Centre d'études acadiennes, 2003, p. 517-522.
- Leclerc, Catherine. « Between French and English, Between Ethnography and Assimilation: Strategies for Translating Moncton's Acadian Vernacular », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 18, n° 2, 2005, p. 161-192.
- Leclerc, Catherine. « Chic, le chiac ? Du vernaculaire dans le roman », *Liaison*, n° 129, 2005, p. 21-25.
- Leclerc, Catherine. « "Écriture sauvage", tradition et renouvellement en poésie acadienne », *Quebec Studies*, vol. 43, Spring/Summer 2007, p. 43-66.
- Leclerc, Catherine. « L'avènement d'un Moncton chiac, ou l'entrelacement des tensions », communication présentée au Congrès des sciences humaines, Vancouver, University of British Columbia, 1^{er} juin 2008.
- Leclerc, Catherine. « Le chiac, le Yi King et l'entrecroisement des marges : *Petites difficultés d'existence* en traduction », dans Denise Merkle, Jane Koustas, Glen Nichols et Sherry Simon (dir.), *Traduire depuis les marges / Translating from the Margins*, Québec, Nota bene, 2008, p. 163-192.
- Leclerc, Catherine. « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *Francophonies d'Amérique*, n° 22, 2006, p. 153-165.
- Lefort-Favreau, Julien. « Chiac, langue première, langue littéraire », *Liberté*, n° 298, 2013, p. 30-31.
- Lepage, Yvan G. « Rôle et enjeux de la collection "Bibliothèque canadienne-française" », *Liaison*, n° 129, 2005, p. 73-76.
- Lonergan, David. *Acadie 72. Naissance de la modernité acadienne*, Sudbury, Prise de parole, 2013. 153 p.
- Lord, Marie-Linda. « Identité et urbanité dans la littérature acadienne », dans Madeleine Frédéric et Serge Jaumain (dir.), *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadiennes*, Bruxelles, Presses universitaires européennes – Peter Lang Éditeur, 2006, p. 67-85.
- Maillet, Marguerite. *Histoire de la littérature acadienne. De rêve en rêve*. Moncton, Éditions d'Acadie, 1983, 262 p.

- Masson, Alain. « Écrire, habiter », *Tangence*, n° 58, 1998, p. 35-46.
- Masson, Alain. *Lectures acadiennes. Articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Perce-Neige, 1994, 172 p.
- Masson, Alain. « Un cinéaste de rencontre », dans « *Il n'y a pas de limites* ». *L'œuvre d'Herménégilde Chiasson / "There are no limits". The work of Herménégilde Chiasson*, Charlottetown / Halifax, Galerie et Musée d'art du Centre de la Confédération / Dalhousie Art Gallery, 1999, p. 133-152.
- Nepveu, Pierre. « Préface », dans Herménégilde Chiasson, *Conversations*, Sudbury [Moncton], Prise de parole [Éditions d'Acadie], collection Bibliothèque canadienne-française, 2006 [1998], p. 5-10.
- Nicol, Patrick. « [Compte rendu de *La vraie vie* de France Daigle] », *Moebius*, n° 87, automne 1994, p. 120-121.
- Olscamp, Marcel. « Herménégilde Chiasson. Le choc salutaire du politique », *Études canadiennes / Canadian Studies*, vol. 31, n° 58, 2005, p. 187-194.
- Olscamp, Marcel. « Les poètes de la convivialité », dans Robert Viau (dir.) *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, MNH, 2000, p. 495-507.
- Olscamp, Marcel. « Prophéties », dans Janine Gallant et Maurice Raymond (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes XX^e siècle*, Sudbury, Prise de parole, 2012, p. 220-221.
- Paré, François. « *Acadie City* ou l'invention de la ville », *Tangence*, n° 58, octobre 1998, p. 19-34.
- Paré, François. « France Daigle : Intermittences du récit », *Voix et Images*, n° 87, printemps 2004, p. 47-55.
- Paré, François. « Gilles Lacombe et le livre d'artiste : résistance et transdisciplinarité », *Francophonies d'Amérique*, n° 13, été 2002, p. 129-138.
- Paré, François. « Herménégilde Chiasson et l'ange bleu de Delft », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, MNH, 2000, p. 15-26.
- Paré, François. « Identités symbiotiques et dialogisme chez Herménégilde Chiasson et Andrée Lacelle », *analyses*, vol. 6, n° 1, 2011, p. 93-114.
- Plantier, René. « 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 (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet. Recueil de textes de création et d'articles sur la littérature, la langue et l'ethnologie acadiennes en hommage à Marguerite Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes / Éditions d'Acadie, 1996, p. 313-324.
- Perrot, Marie-Ève. « Acadieman et l'Académie chiac : le chiac, de l'oral à l'écrit », dans Michaël Abecassis et Gudrun Ledegen (dir.), *Les voix des Français, volume 2 : en parlant, en écrivant*, Oxford, Peter Lang, 2010, p. 59-70.

- Richard, Chantal. « La langue inachevée dans les romans de Jean Babineau et France Daigle », dans Janine Gallant, Hélène Destrempe et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil, Groupéditions, 2007, p. 239-248.
- Robichaud, Anne Marie. « Exil et exclusion : le point de vue des écrivains acadiens », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 30, n° 1, 1997, p. 55-67.
- Robichaud, Anne Marie. « Herménégilde Chiasson, essayiste », dans Raoul Boudreau, Anne Marie Robichaud, Zénon Chiasson et Pierre M. Gérin (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet. Recueil de textes de création et d'articles sur la littérature, la langue et l'ethnologie acadiennes en hommage à Marguerite Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes / Éditions d'Acadie, 1996, p. 341-356.
- Robichaud, Louis-J. « [sans titre] », *Liberté*, vol. 11, n° 5, 1969, p. 3.
- 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*, n° 23, 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*, Beauport, MNH, 2000, p. 27-50.
- Runte, Hans R. *Writing Acadia. The Emergence of Acadian Literature 1970-1990*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, 243 p.
- « Table ronde sur l'identité et la création culturelles en Acadie », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 2, 1994, p. 207-227.
- Townsend-Gault, Charlotte. « "Il n'y a pas de limite" », dans « *Il n'y a pas de limites* ». *L'œuvre d'Herménégilde Chiasson / "There are no limits". The work of Herménégilde Chiasson*, Charlottetown / Halifax, Galerie et Musée d'art du Centre de la Confédération / Dalhousie Art Gallery, 1999, p. 19-43.
- Viau, Robert. *Antonine Maillet : 50 ans d'écriture*, Ottawa, Éditions David, 2008, 349 p.
- Viau, Robert. *Les visages d'Évangéline : du poème au mythe*, Beauport, Publications MNH, 1998, 190 p.
- Viau, Robert. « Les saisons d'Herménégilde Chiasson, essayiste », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 35, n° 1, 2010, <<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/rt/prnterFriendly/15940/17180>>

4. Ouvrages et articles de référence, textes théoriques

- Allain, Greg. « "Resurgo !" La renaissance et la métropolitisation de Moncton, la ville-pivot des provinces maritimes et nouvelle capitale acadienne », *Francophonies d'Amérique*, n° 22, automne 2006, p. 95-119.

- Allain, Greg et Guy Chiasson. « La communauté acadienne et la gouvernance du développement économique dans une micrométropole émergente : Moncton, Nouveau-Brunswick », *Francophonies d'Amérique*, n° 30, automne 2010, p. 17-35.
- Aron, Paul et Benoît Denis. « Réseaux et institution faible », dans Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), *Les réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri / CIEL, 2006, p. 7-17.
- Baetens, Jan. *L'éthique de la contrainte. Essai sur la poésie moderne*, Leuven, Peeters, 1995, 126 p.
- Baetens, Jan. *Romans à contraintes*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2005, 190 p.
- Barthes, Roland. « Littérature et discontinu », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 175-187.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge (UK), Polity Press, 2000, 228 p.
- Bayard, Pierre. *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009, 160 p.
- Beaulieu, Gérard (dir.). *L'Évangéline 1887-1982. Entre l'élite et le peuple*, Moncton, Éditions d'Acadie / Chaire d'études acadiennes, 1997, 416 p.
- Beaulieu, Gérard. « Les médias en Acadie », dans Jean Daigle (dir.), *L'Acadie des Maritimes. Études thématiques des débuts à nos jours*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, 1993, p. 505-542.
- Belliveau, Joel. *Tradition, libéralisme et communautarisme durant les « Trente glorieuses » : Les étudiants de Moncton et l'entrée dans la modernité avancée des francophones du Nouveau-Brunswick, 1957-1972*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2008, 409 p.
- Bernier, Silvie, « À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980 », *Voix et Images*, n° 33, printemps 1986, p. 528-536.
- Biron, Michel. *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.
- Biron, Michel. *La conscience du désert. Essai sur la littérature au Québec et ailleurs*, Montréal, Boréal, 2010, 210 p.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.
- Boudreau, Annette. « La nomination du français en Acadie : parcours et enjeux », dans Jean Morency, James de Finney et Hélène Destrempes (dir.), *L'Acadie des origines : mythes et figurations d'un parcours littéraire et historique*, Sudbury, Prise de parole, 2010, p. 71-94.
- Boudreau, Annette et Marie-Ève Perrot. « “Le chiac, c'est du français”. Représentations du mélange français/anglais en situation de contact inégalitaire », dans Henri Boyer (dir.), p. 51-82.
- Boudreau, Annette et Stéphane Guitard. « La radio communautaire, instrument de re francisation », *Francophonies d'Amérique*, n° 11, 2001, p. 123-133.

- Bourdieu, Pierre. « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 576 p.
- Brault, Michel et Pierre Perrault, réalisateurs. *L'Acadie, l'Acadie !?!*, Office national du film du Canada, 1971, 117 min. 59 s., < https://www.onf.ca/film/acadie_acadie>
- Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 414 p.
- Brydon, Diana. « The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy », dans Ian Adam et Helen Tiffin (dir.), *Past the Last Post: Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, Calgary, University of Calgary Press, 1990, p. 191-203.
- Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967 [1958], 378 p.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, 492 p.
- Casanova, Pascale. « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, p. 233-247.
- Chassay, Jean-François. « Fragment », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004 [2002], p. 248-250.
- Chassay, Jean-François. *Le jeu des coïncidences dans La vie mode d'emploi de Georges Perec*, Montréal, Hurtubise, 1992, 172 p.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1996 [1969 pour l'édition originale, 1982 pour l'édition revue et corrigée], 1060 p.
- Cormier, Yves. *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, 440 p.
- Daigle, Jean (dir.). *L'Acadie des Maritimes. Études thématiques des débuts à nos jours*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, 1993, 908 p.
- Dällenbach, Lucien. *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*, Paris, Lettres modernes, 1972, 119 p.
- Damrosch, David. *What is World Literature ?*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2003, 336 p.
- Daoust, Denise et Jacques Maurais. « L'aménagement linguistique », dans Jacques Maurais (dir.), *Politique et aménagement linguistique*, Québec, Gouvernement du Québec, 1987, p. 7-46.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 160 p.
- Denis, Benoît et Sémir Badir. « Introduction », dans Jean-Marie Klinkenberg, *Périphériques Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2010, p. 5-12.

- De Toledo, Camille. *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, 112 p.
- Desjardins, Michel. « Les artistes et la rivière Petitcodiac », *L'Acadie Nouvelle*, cahier « L'Accent acadien », samedi 21 avril 2007, p. 11.
- Dickie, George. « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 17, 2009, p. 211-227. Traduction de Barbara Turkiquer et Pierre Saint-Germier.
- Dubois, Jacques. *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan / Éditions Labor, 1986 [1979], 188 p.
- Eco, Umberto. *Confessions d'un jeune romancier*, Paris, Grasset, 2013 [2011], 235 p. Traduction de François Rosso.
- Eco, Umberto. *Vertige de la liste*, Paris, Flammarion, 2009, 408 p. Traduction de Myriem Bouzaher.
- Edmunds, Lowell. « Kafka on Minor Literature », *German Studies Review*, vol. 33, n° 2, mai 2010, p. 351-374.
- Ferron, Jacques. *Le contentieux de l'Acadie*, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, avec la collaboration de Pierre L'Hérault, Montréal, VLB éditeur, 1991, 271 p.
- Gauvin, Lise. « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue étrangère : Québec / Wallonie-Bruxelles*, Montréal/Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal/Presses Interuniversitaires Européennes, 2003, p. 19-40.
- Gauvin, Lise. « La francophonie littéraire, un espace encore à créer », dans Lise Gauvin (dir.), *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Hurtubise, 2010, p. 13-33.
- Gauvin, Lise (dir.). *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Hurtubise, 2010, 183 p.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- Glissant, Édouard. *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, 261 p.
- Guillemette, Lucie et Louis Hébert (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 512 p.
- Halen, Pierre. « Le “système littéraire francophone” : quelques réflexions complémentaires », dans Lieven d'Hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones : état des lieux*, Lille, Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2003, p. 25-37.
- Halen, Pierre. « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Littératures*

- et Société Africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68.
- Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, 380 p.
- Hotte, Lucie. « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph-Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada. Nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 319-350.
- Hotte, Lucie. « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voie nouvelle, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 35-47.
- Klinkenberg, Jean-Marie. « Insécurité linguistique et production littéraire. Le problème de la langue d'écriture dans les lettres francophones », dans Michel Francard, et al. (dir.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Louvain-la-Neuve, n° spécial des *Cahiers de l'Institut de linguistique de Louvain*, t. XIX, 1994, p. 71-80.
- Klinkenberg, Jean-Marie. « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, vol. 44, 1981, p. 33-50.
- Klinkenberg, Jean-Marie. *Périphériques Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2010, 228 p.
- Kundera, Milan. *Le rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, 196 p.
- Kundera, Milan. *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, 330 p.
- Kuwabara, Bruce. "Ourtopia: Ideal Cities and the Role of Design in Remaking Urban Spaces", dans Beesley, Philip, et al. (dir.), *Ourtopias: Cities and the Role of Design*, Cambridge (Ontario), Riverside Architectural Press, 2008, p. 7-20.
- La Bible expliquée*, Montréal, Société biblique canadienne, 2004.
- Lahougue, Jean, « Une stratégie des contraintes », *Écritures contemporaines*, n° 2, 1999, p. 221-240.
- Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism*, Londres, Routledge, 1990, 300 p.
- Lawall, Sarah. *Reading World Literature. Theory, History, Practice*, Austin, University of Texas Press, 1994, 380 p.
- Le Bris, Michel. « Pour une littérature-monde en français », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 23-53.
- Lemire, Maurice. « L'autonomisation de la littérature nationale au XIX^e siècle », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, p. 75-98.
- Lodge, R. Anthony. *Le français. Histoire d'un dialecte devenu langue*, Paris, Fayard, 1997 [1993 pour l'original en anglais], 382 p.

- Lozon, Roger, Mireille McLaughlin et Monica Heller. « Les centres culturels en Ontario et en Acadie », dans Monica Heller et Normand Labrie (dir.), *Discours et identités. La francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Cortil-Wodon (Belgique), Éditions Modulaires Européennes, 2003, p. 205-228.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, 128 p.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006, 187 p.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, 262 p.
- Marx, William. *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005, 234 p.
- Melançon, Robert. « Entretien avec Michel Butor », *Études française*, vol. 11, n° 1, 1975, p. 67-92.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse (France), Verdier, 1982, 736 p.
- Moreau, Marie-Louise. « Les types de normes », dans Marie-Louise Moreau (dir.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, Bruxelles, Mardaga, 1997, p. 218-223.
- Moss, Jane. « Les théâtres francophones post-identitaires. État des lieux », *Canadian Literature*, n° 187, Winter 2005, p. 57-71.
- Moura, Jean-Marc. *Les littératures francophone et la théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999, 174 p.
- Müller, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.
- Müller, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110.
- Nepveu, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1997, 378 p.
- Ouellet, François. « Avant-propos », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : Enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 7-9.
- Paré, François. *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, 2003, 276 p.
- Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1994 [1992], 175 p.
- Paré, François. *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, 1994, 156 p.
- Paz, Octavio. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Gallimard, 2013 [1976], 217 p. Traduction de Roger Munier.
- Perec, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, 121 p.

- Perec, Georges. *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, 184 p.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, Chicago University Press, 1991, 264 p.
- Perron, Annie. « Essai », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004 [2002], p. 203-204.
- Perrot, Marie-Ève. *Aspects fondamentaux du métissage français/anglais dans le chiac de Moncton (Nouveau-Brunswick, Canada)*, thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III, 1995, 1014 p.
- Pilon, Jean-Guy. « Journal de bord », *Liberté*, vol. 11, n° 5, 1969, p. 154-163.
- Poirier, Pascal. *Le parler franco-acadien et ses origines*, Québec, Imprimerie franciscaine missionnaire, 1928, 339 p.
- Poliak, Claude F. *La vocation d'autodidacte*, Paris, L'Harmattan, 1992, 252 p.
- Pronovost, Annie. « Et si nous pouvions dire autre chose de Deleuze et Guattari? (proposition pour une nouvelle littérature mineure) », dans Lucie Hotte (dir.), Louis Bélanger et Stefan Psenak (coll.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Sudbury, Prise de parole, 2002, p. 15-34.
- Quemada, Bernard. « Dictionnaire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 janvier 2014, URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/dictionnaire>>.
- Reggiani, Christelle. *Rhétoriques de la contrainte. George Perec – l'Oulipo*, Saint-Pierre-Du-Mont Cedex (France), Éditions InterUniversitaires, 1999, 535 p.
- Rey, Alain. « Encyclopédie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 26 janvier 2014, URL : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/encyclopedie/>>.
- Rouaud, Jean. « Mort d'une certaine idée », dans Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 7-22.
- Roudaut, Jacques. « La création littéraire. Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité », *Encyclopædia Universalis*, « Symposium : Les enjeux », 1990, p. 419-426.
- Roudaut, Jacques. « La littérature et les nombres », *Ce qui nous revient. Autobiographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 31-55.
- Saint-Germier, Pierre. « [Présentation] », dans George Dickie. « La nouvelle théorie institutionnelle de l'art », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 17, 2009, p. 211-214.
- Saint-Jacques, Denis et Alain Viala. « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales. Histoire, sciences sociales*, n° 2, mars-avril 1994, p. 395-407.
- Schröter, Jens. « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes », *Montage a/v*, vol. 7, n° 2, 1999, p. 129-154.

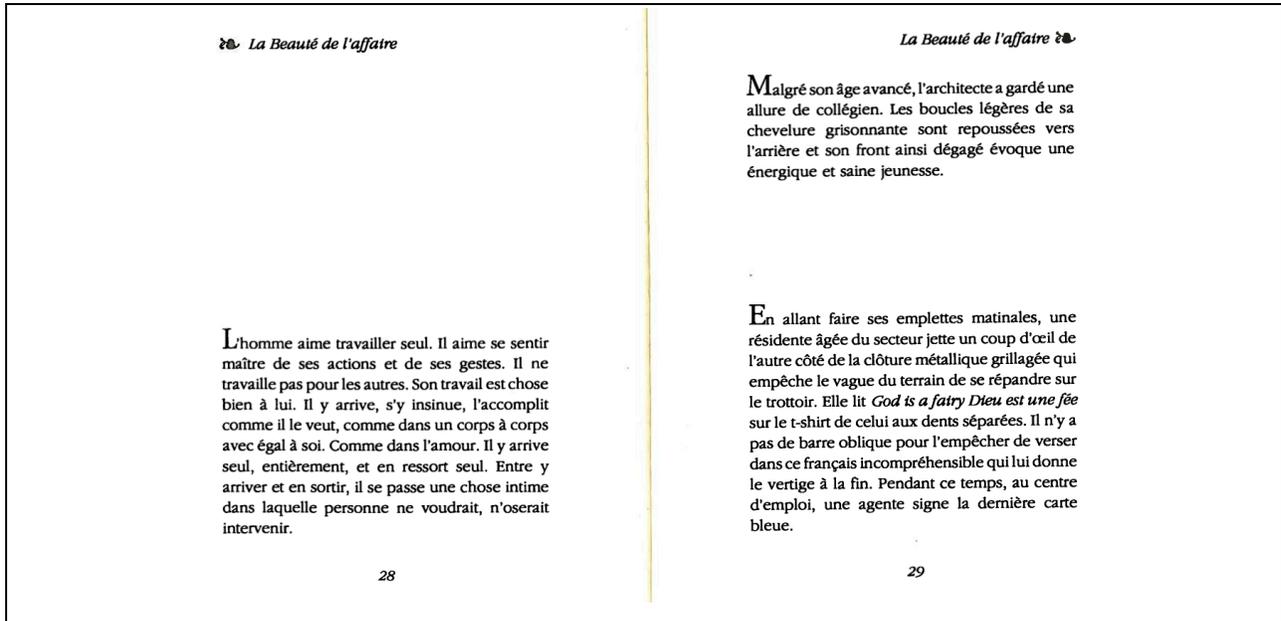
- Tabouret-Keller, Andrée. « Les enjeux de la nomination des langues. Présentation », dans Andrée Tabouret-Keller (dir.), *Le nom des langues 1. Les enjeux de la nomination des langues*, Peeters, Louvain-la-Neuve, 1997, p. 5-20.
- Todorov, Tzvetan. *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, 91 p.
- Thériault, Joseph Yvon. *Évangéline. Conte d'Amérique*, Montréal, Québec Amérique, 2013, 399 p.
- van Montfrans, Manet. *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1999, 418 p.
- Viala, Alain. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985, 317 p.
- Yergeau, Robert. « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien ? », *Liaison*, n° 31, janvier 1996, p. 30-32.
- Yergeau, Robert. « Postures scripturaires, impostures identitaires », *Tangence*, n° 56, décembre 1997, p. 9-25.

- ANNEXES -

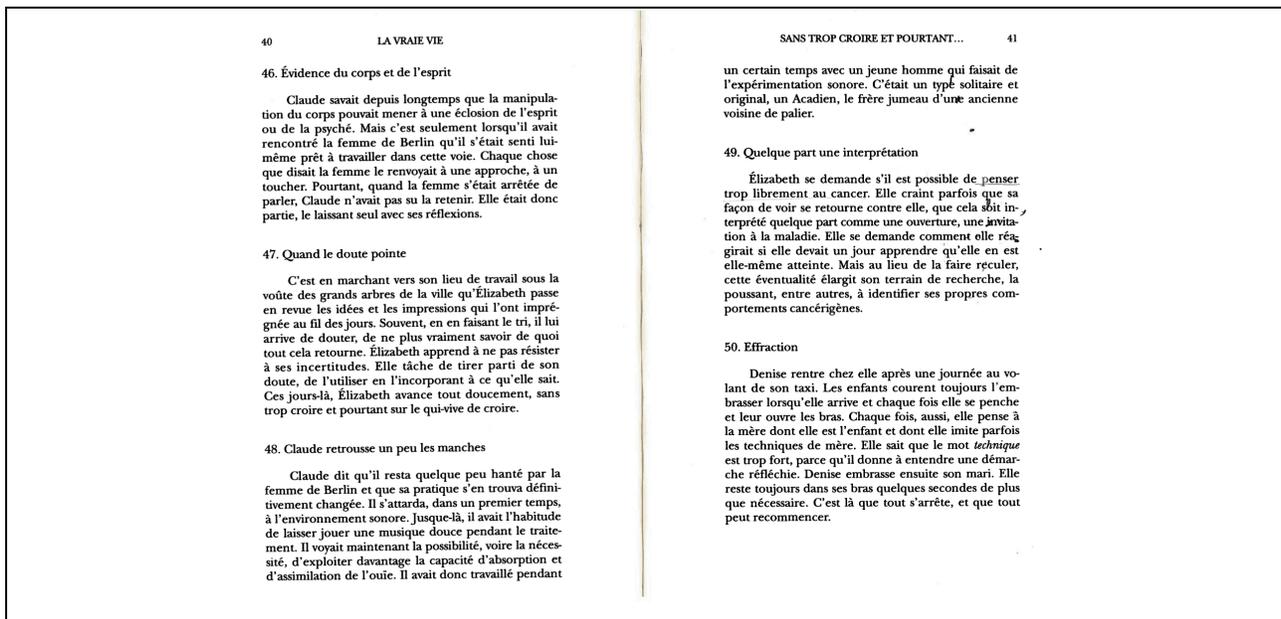
ANNEXE A

Corpus de France Daigle

La beauté de l'affaire (1991)



La vraie vie (1993)



1953. Chronique d'une naissance annoncée (1995)

30

beaucoup d'enfants tchèques avaient reçu une banane à Noël, eux qui n'avaient jamais vu une banane de leur vie.

Quant au prix Nobel de littérature décerné à monsieur Churchill, Garde Vautour a accueilli la nouvelle sans trop d'éclat, car elle a maintenant l'habitude de l'étonnement contenu. En fait, elle était surtout surprise d'apprendre que monsieur Churchill avait eu le temps d'écrire des livres, étant donné ses préoccupations mondiales. Les annales populaires ne font d'ailleurs pas beaucoup état de ce prix accordé à monsieur Churchill. Il s'agit d'une nobélisation facile à oublier comparativement à celle de Mauriac et de Hemingway, par exemple, dont le nom et les œuvres ont davantage marqué le paysage littéraire. Sans doute faudrait-il relire les écrits de Winston Churchill pour se rappeler ses qualités d'homme de lettres. On y découvrirait peut-être un précurseur de la mise en abîme si chère à la littérature postmoderne (monsieur Churchill ayant écrit un énorme ouvrage sur lui-même et l'ayant intitulé *La Crise mondiale*). Peut-être faudrait-il le réhabiliter, comme diraient les communistes qu'il détestait tant (c'est d'ailleurs monsieur Churchill qui a lancé l'expression *rideau de fer*). Quant aux membres du Comité Nobel de l'Académie suédoise, leur décision de 1953 correspond peut-être à un de ces indiscernables moments de continuité où la Littérature, perdant un peu conscience d'elle-même, laisse momentanément tomber les barrières qui séparent habituellement le romancier de son personnage, et son roman de l'Histoire.

Chapitre II

La mort de Staline

Durcissement des artères et coma de l'homme d'acier – Exposition dans la grande Salle des Syndicats – Un antéchrist qui détestait la vie de famille – Alitement et décès de la reine Marie – L'émotion du duc de Windsor aux funérailles de sa mère la reine Marie – Don dérobade et problème de vérité – Langage et vérité – Langage et humanité – Retour du caporal Maillot de Lewisville – La mère de Bébé M. et Garde Vautour laissées sur leur faim – Transfert des Braves de Boston à Milwaukee

La mère de Bébé M. et Garde Vautour apprirent la mort de Staline par l'entremise de l'*Évangéline* du vendredi 6 mars 1953. Le chef du monde communiste avait rendu son dernier souffle la veille au soir, à Moscou. Le côté droit de l'homme d'acier avait été paralysé par une hémorragie qui avait ensuite provoqué un coma. Les médecins du Kremlin avaient lutté en vain contre le durcissement de ses artères. Suprême, la mort s'était finalement interposée entre le camarade et son œuvre. Mais à l'annonce des autorités soviétiques que le *cœur du camarade et du perpétuateur inspiré de la volonté de Lénine, du chef sage et du maître du parti communiste et du peuple soviétique, Joseph Vissarionovitch Staline, avait cessé de battre*, il était clair que le souffle de la révolution bolchévique, lui, n'était pas encore éteint.

Garde Vautour et la femme dans le ventre de laquelle Bébé M. avait commencé à prendre forme suivirent avec passablement d'intérêt le déroulement des obsèques de

Pas pire (1998)

Terry Thibodeau trouva Carmen Després plus docile ce soir-là qu'elle ne l'avait été dans son bateau sur la Petitcodiac. Cela le rassura jusqu'à un certain point, mais il continua tout de même de la guetter du coin de l'œil, un peu à cause de son petit côté frondeur qui était loin de lui déplaire. Il la suivait du regard tout en empochant ses billes. Elle avait l'air de tout faire : servir aux tables, distribuer les plateaux de billes, mettre de l'ordre derrière le comptoir, dire aux autres quoi faire, disparaître, réparer, de sorte qu'il était difficile de se faire une idée exacte de son rôle dans la boîte. Ayant perdu sa trace pendant un moment, Terry se concentra sur son jeu et l'oublia momentanément.

– Belle shotte !

Terry essaya de ne pas rougir, mais n'y parvint pas.

– D'où c'est que t'as ressourdu ? Je t'ai pas vue venir.

– Awh ? Comme ça tu me watchais ?

Terry sentit son sang jusqu'aux oreilles. Il n'avait pas l'habitude de rougir pour si peu.

– Je voulais une bière tout d'un coup.

– Quelle façon ?

– Awh, j'sais pus. Y en a assez de façons, asteure. Apporte ça que tu veux, ça me fait pas de différence.

14

Ce n'était pas la brillance à toute épreuve du diamant qui avait impressionné Hans. À plusieurs reprises, il avait pris la petite pierre entre ses doigts et l'avait laissée tomber sur le morceau de tissu que le marchand avait étalé sur le comptoir. Chaque fois la pierre faisait éclater ses mille feux, mais cela avait quelque chose de lassant à la longue. Non, ce fut autre chose qui retint son attention. Quelque chose qui n'avait rien à voir avec l'esthétique de la pierre. Refaisant le geste, Hans eut cette fois l'impression de jouer aux dés, ce qui lui fit penser au hasard de la lumière et de la richesse. Là, il sentit qu'il approchait de quelque chose. Retenant cette idée du hasard de la lumière et de la richesse, il sortit de la boutique avec un sentiment de bonheur.



Carmen Després revint avec une Moosehead verte sur son plateau. N'étant pas non plus friande de toutes ces nouvelles marques de bière, elle ne s'était pas forcée outre mesure. Mais elle aimait cette bouteille verte avec un peu de rouge, qui lui faisait penser à Noël.

Terry n'eut pas le temps de sortir l'argent de sa poche.

– Non, c'est moi qui paye. Un cadeau.

Terry n'eut pas, non plus, la chance de protester, car Carmen était déjà en train de servir les gens qui venaient de commencer à jouer à la table d'à côté.



Un fin passage (2001)

a pris goût. Cela le remue d'une façon nouvelle et tout à fait intime, comme si cela réveillait en lui une espèce de cohérence primordiale.

* * *

Il n'y a plus que les deux femmes dans la salle à manger du petit restaurant.

— Et au travail, ça va ?
— Bof. Ils ont cru que les gens voulaient relire Balzac, alors on refait tout Balzac. Mais ça achève.
— Et après, ce sera qui ?
— Gorki.

La femme à la laitue sort une cigarette de son paquet, l'allume.

— Après ça, je dois y aller.
— Au fait, je pensais que tu ne fumais plus ?
En expirant la fumée, la femme fait un signe de tête qui ne signifie ni oui ni non, puis précise :
— Seulement en public.

* * *

Hans avait acheté ce deuxième casse-tête sous l'effet d'une petite psychose du mardi, alors qu'il s'était senti particulièrement courageux, platonien, chinois.

28

Ayant terminé le premier, une reproduction du *Dénombrement de Bethléem* de Bruegel l'Ancien, il était tombé sur ce *Paysage d'hiver* de Jan Bruegel, dit Bruegel de Velours, second fils de Bruegel l'Ancien. Il s'agissait de nouveau d'un casse-tête de trois mille pièces, montrant encore de nombreux petits personnages s'activant aux abords d'une bourgade flamande enneigée. Sur la porte transformée en table qui occupait un coin de la grande chambre qu'il avait louée, il avait assemblé le contour et à peine amorcé l'intérieur de ce deuxième casse-tête. Quelque chose l'empêchait d'aller plus loin. Cela durait depuis des semaines.

— Il y a quelque chose dans ce casse-tête qui vous dépasse, et vous y résistez.

Hans avait cherché autour de lui une personne qu'il aurait réellement pu tenir pour sage.

— Peut-être que vous ne voulez tout simplement pas le finir. En finir.

Au moment de payer, Hans avait remarqué que la femme avait la peau rongée autour des ongles. Cela lui fit un drôle d'effet. Elle lui avait pourtant été chaudement recommandée.

* * *

Terry et Carmen font la queue pour passer au contrôle de douane. La file dans laquelle ils se trouvent avance à peu près au même rythme que les autres.

29

Petites difficultés d'existence (2002)

Le petit dort paisiblement. Terry, télécommande en main, fait la tournée des chaînes une fois, puis recommence, mais rien ne l'intéresse vraiment. Il éteint, se lève, va regarder par la fenêtre, se gratte le dos de son mieux, revient s'asseoir, empoigne sa guitare, cherche de nouveau cet accord insaisissable, perplexe à l'idée que le reste de l'arrangement est pourtant si simple.

* * *

Ce soir-là, étendu sur son lit, Zed imagine que la section arrière du bâtiment — une espèce de plate-forme de chargement recouverte d'un toit — abriterait parfaitement un petit marché de fermiers, tandis que l'avant, qui donne sur la rue, sera idéal pour des boutiques. Il restera les deux étages supérieurs pour les lofts. Quant à l'espace de stationnement, il n'y en aura peut-être pas tout à fait assez, mais c'est mieux que trop. Zed en a marre des grandes aires de stationnement à ciel ouvert qui créent du vide partout. Il est grand temps, selon lui, de se coincer un peu, d'obliger les gens à se côtoyer, à se parler.

* * *

16

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.*

Terry a ramené ses Yi King à la maison cet après-midi même, vu qu'il ne lui reste plus que quelques jours de travail au parc de la Petitcodiac. En fin de compte, après avoir déposé sa guitare, l'accord problématique lui échappant toujours, il a consulté l'oracle sans question précise en tête, aspirant seulement à un exposé général de la situation.

Seul le premier trait de l'hexagramme était muable, tous les autres étaient au repos. Cela amenait le 35, c'est-à-dire un progrès, à condition de rompre avec des concepts figés, le concept de plaisir, par exemple, ainsi que celui qui porte sur le rôle des partenaires dans un couple.

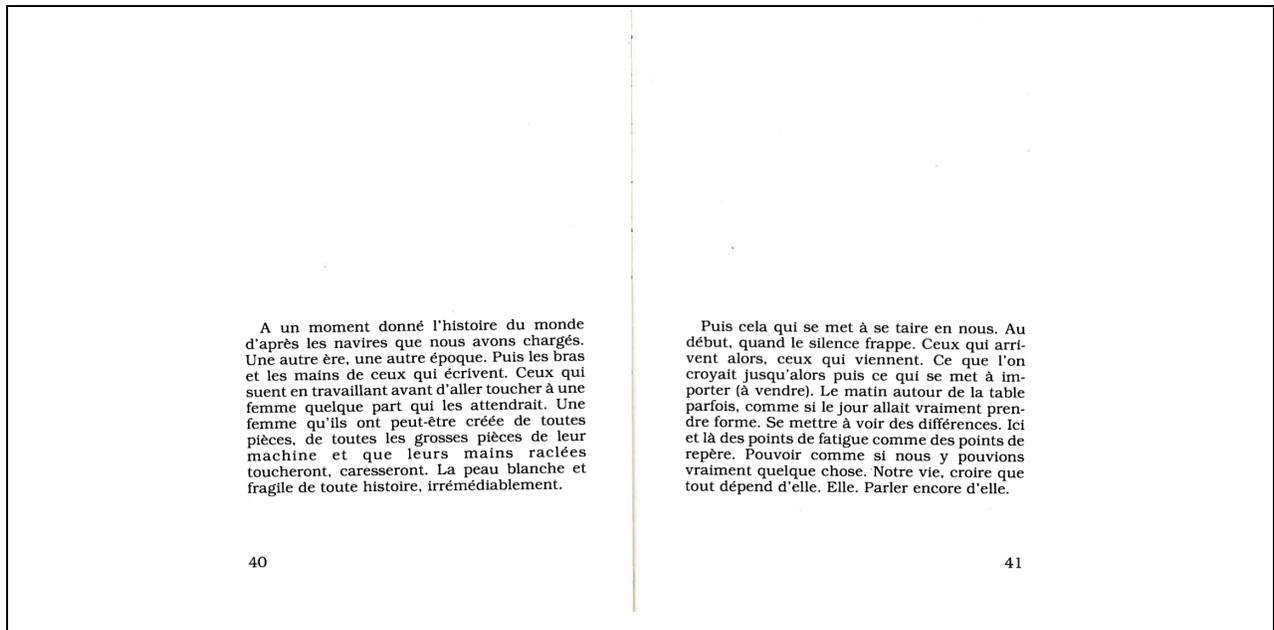
Pour sûr (2011)

812.52.3 Cérémonie	manière, c'est comme si que c'était toutes nous autres qui allions aouère un autre enfant. Et là-dessus, Terry serra Zed très fort dans ses bras.	— C'est juste qu'y restont dans la bâtisse. Je veux dire, c'est pas comme si qu'on les connaissait pas. — Pour dire le vrai, moi, je peux pas dire que je les connais sitant que ça. Josse appuyait Carmen indéfectiblement : — Pis ça mèlerait trop de familles ensemble. C'est pas un frolic que vous voulez! Terry y alla d'une dernière tentative : — Si c'était Josse pis Bernie qui alliont se marier, quesse tu dirais? Carmen et Josse se regardèrent. Ce n'était pas le moment de flancher. Josse s'empressa : — On n'est pas à la veille de se marier, croyez-moi! — Okay, okay. J'ai juste dit ça de même. C'est yinque une idée qui m'a passé par la tête.	816.52.4 Cérémonie
813.107.6 Nécessités	L'amour serait donc une nécessité biologique bien plus qu'une ferveur. Terry saisit une patate douce, la montra à Étienne. — Ça aussi, c'est une sorte de patate. Alle est orange en dedans. Moi, je l'aime pas sitant que ça. C'est comme pâteux pis sucré. Puis il prit un topinambour, le montra à son fils. — Cecitte, ça ressemble à une patate, ben c'en est pas une. Ça s'appelle un topinambour. Étienne esquissa un sourire. — Topinambour. Drôle de mot, ein? C'est bon cru. J'ai envie qu'on l'achète pour que vous y goûtiez. Étienne fit oui de la tête. Puis Terry : — Heille! La femme là-bas s'en va avec notre panier! Va le chercher! Étienne s'exécuta, expliqua à la dame. Terry aime que son fils ne soit pas timide avec les étrangers.	Étienne avait aimé les couleurs du mot <i>chicote</i> , du rouge et du blanc, pour dire que quelque chose nous dérange ou nous tracasse.	817.2.8 Couleurs
814.23.5 Patates	Au golf, les fers numéros cinq, sept et neuf, un bois numéro cinq, un fer droit, un sac léger et des balles, puisqu'il semble que ce soit tout l'équipement dont a besoin une débutante.	— Je sais pas si cecitte ça 'n en serait une... ben... quante que je trouve de l'argent à terre j'aime right ça. Même un cenne, j'aime ça. — C'est mignon, mais, non, je ne dirais pas qu'il s'agit d'une obsession. — Même si des fois je me sèt üp? Comme, je vas sortir pis là je vas penser dequoi comme, <i>Awh, j'aimerais de trouver de l'argent aujourd'hui... me semble que ça fait longtemps que ça m'a pas arrivé. Pis croyez-moi, croyez-moi pas, ça wörk. Une fois j'ai trouvé une piasse 77 en change!</i> — Toutte à la même place? — Non, ben dans la même journée. — Est-ce que tu en rêves la nuit? Est-ce toujours dans ta tête?	818.141.1 Obsessions
815.121.9 Choses à vouloir	Carmen trouvait qu'il fallait que cela s'arrête quelque part, et Josse était tout à fait d'accord avec elle. — Si Pierre pis Antoine voulont se marier, j'ai vraiment pas de problème avec ça. Ben on n'est pas pour faire une cérémonie pour toutes ceuses-là qui avont dequoi à rendre officiel. — Exactement! Terry tenta de s'expliquer :		

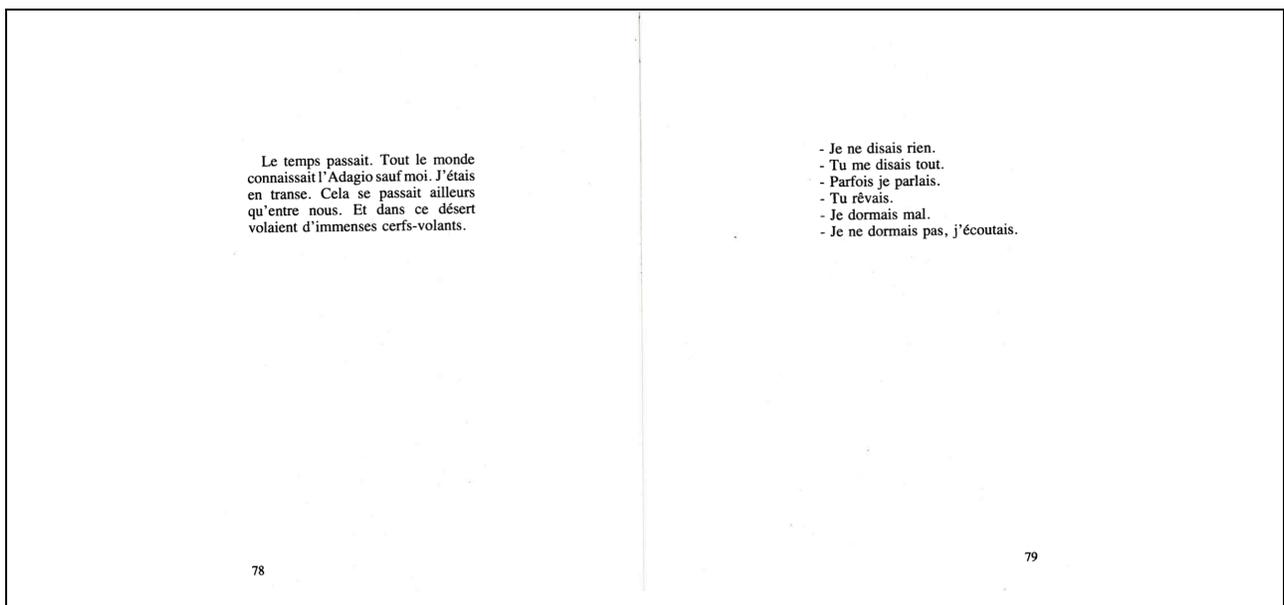
ANNEXE B

Doubles pages des premières œuvres de France Daigle

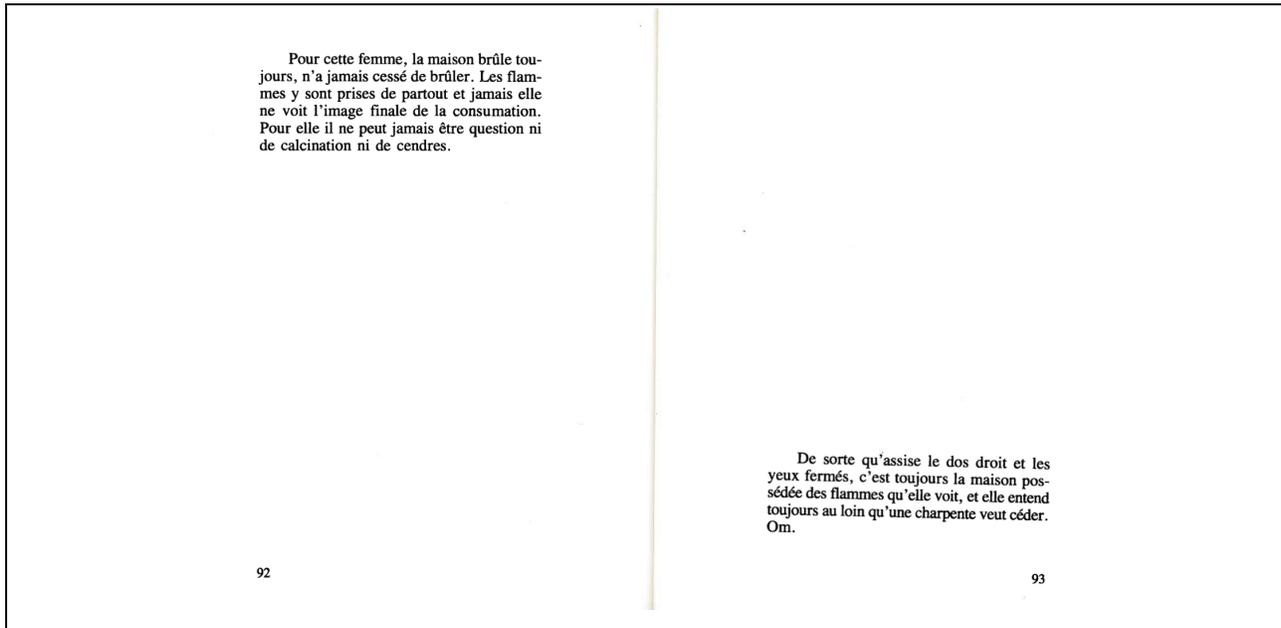
Sans jamais parler du vent (1983)



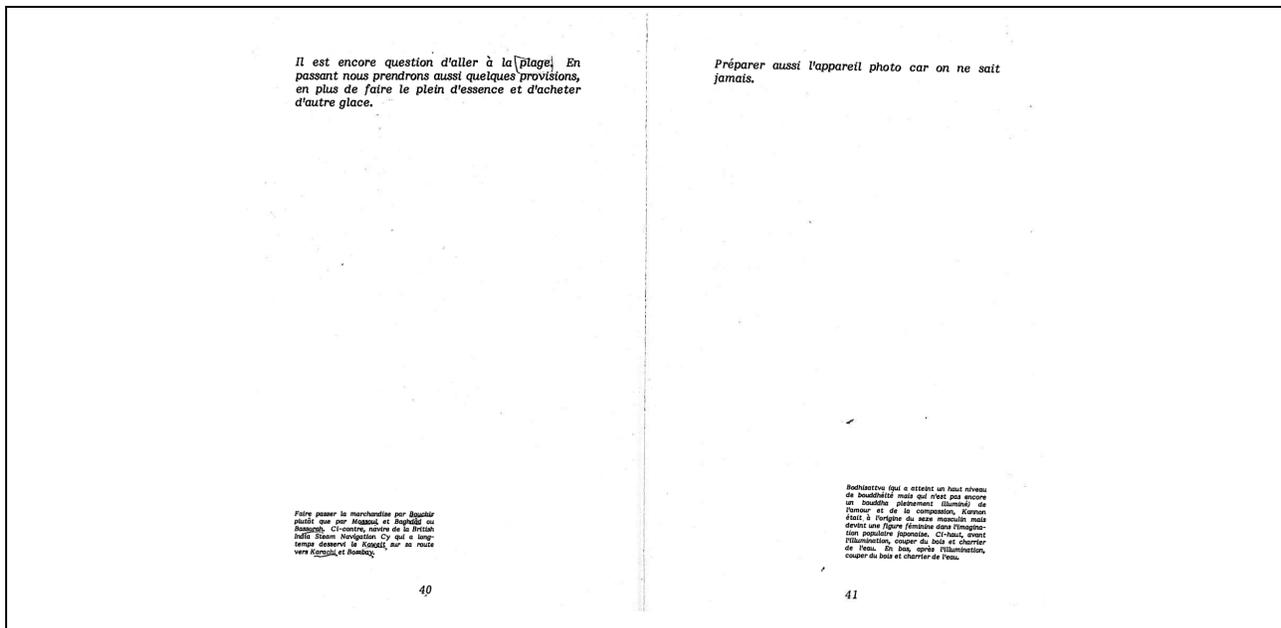
Film d'amour et de dépendance (1984)



Histoire de la maison qui brûle (1985)

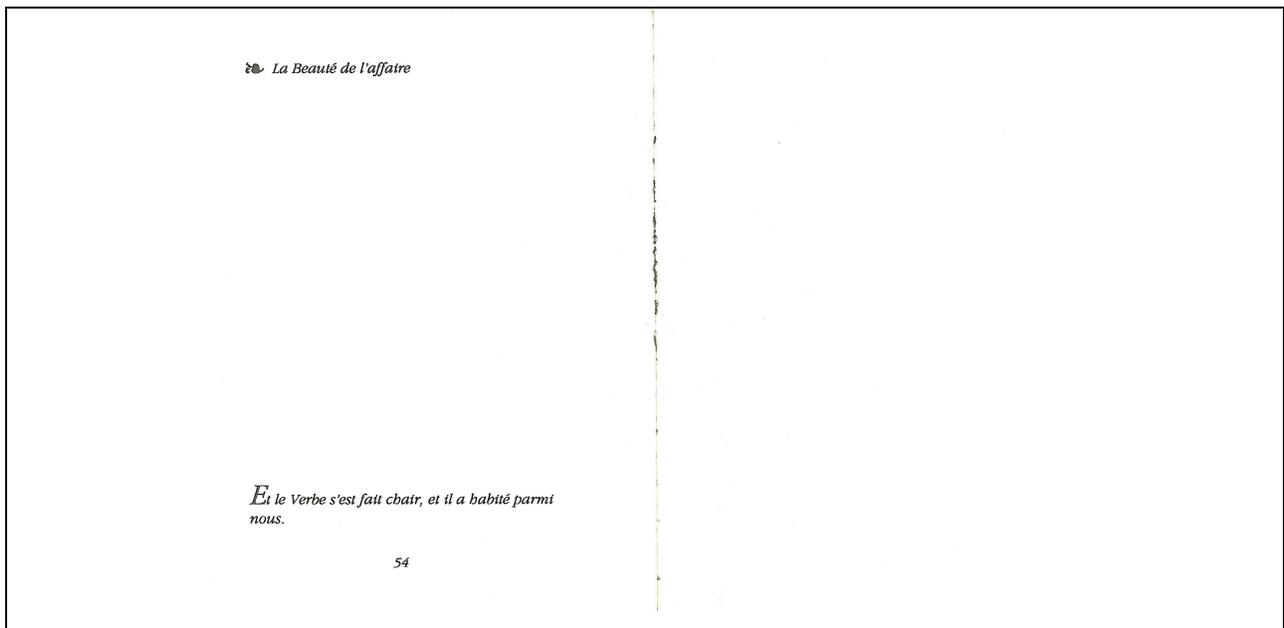
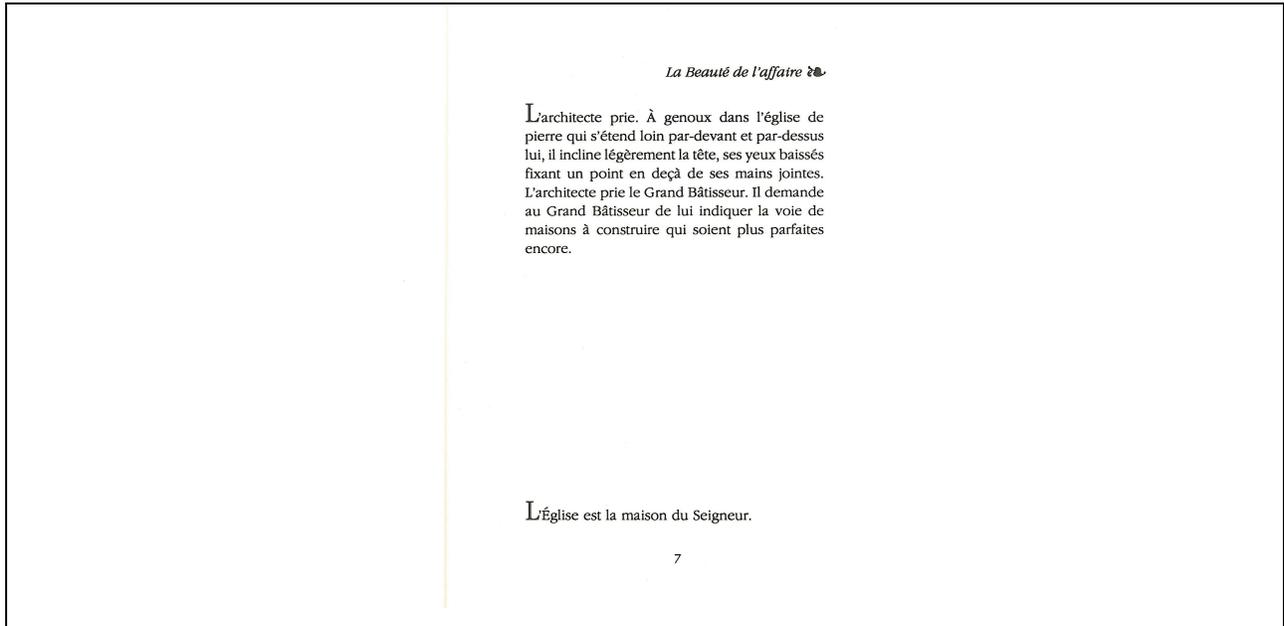


Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont (1985)



ANNEXE C

Doubles pages de *La beauté de l'affaire* de France Daigle



ANNEXE D

Corpus d'Herménégilde Chiasson

Existences (1991)

MUSCLE (à R.)

Dans un livre démodé, il avait lu autrefois qu'il faut une très grande quantité d'oxygène pour permettre au cerveau de faire son travail d'intelligence. C'était la fin de l'automne et il faisait beau quand il énonça cette idée sur une nappe de plastique rose dans une cafétéria aux murs trop jaunes. Elle parlait de la troisième scène, celle où le personnage fait un long monologue à l'appareil-cassettes. Il dessina les neurones et expliqua comment les synapses se modifient pour retenir l'information. Le soleil entra. La pièce était encore plus jaune. Elle ne voyait pas comment on pouvait parler à une cassette avec émotion. Le papier journal absorbait le dessin et l'encre des synapses se répandait dans la réclame pour fournitures de bureau. Elle regarda son oeuvre. La conversation s'immobilisa dans la nourriture. «Les ordinateurs ne remplaceront jamais le coeur des êtres humains.» Oui nous savons tout cela mais de là à y croire.

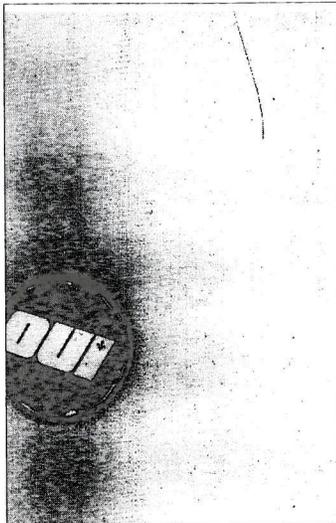
22

PERSONNEL (à B.)

Il s'arrêtait tous les soirs pour le courrier. Il vivait alors à la campagne. Toujours cette vieille obsession. Sa boîte à lettres était tournée vers l'ouest sur une route poussiéreuse. Au loin on pouvait voir la plage et plus loin encore le soleil couchant. Il stationnait la voiture le plus près possible et il montait le volume de l'appareil-cassettes tandis qu'il maudissait le cadenas qui rouillait chaque jour un peu plus. Il aimait bien voir la musique s'étendre comme une brume bienfaisante sur les champs environnants. La banalité de son geste et le son héroïque de l'opéra se déversant sur le paysage. Il prenait son courrier lentement tandis qu'elle s'impatientait dans la voiture. Toute cette ardeur pour enfin regarder dans le fond d'une boîte de métal vide. Le bruit de l'opéra se mixe au moteur. Dans sa diligence il se prend pour Mozart regardant les paysans aux champs. Quelques instants plus tard la musique freine puis s'éjecte et l'opéra se vide.

23

miniatures : essai autobiographique (1995)



L'image du père qui prend la terre dans ses yeux se demandant si le destin n'a pas maille à patir avec cette irrévocable confusion. Elle longerait le fleuve. Les sensations vives et brûlantes. L'enfance encore une fois. L'image de la mère, les bras en croix, pour que le miracle advienne. Il faisait soleil. Les mains crispées d'avoir conduit la journée durant pour s'endormir contre lui. Les muscles à fleur de peau, la nuit montante, sa plainte comme un écho dans le sable immense. Il entra, elle dormait étendue sous une rangée de fleurs, un jardin épinglé au mur, des tissus rapportés de plusieurs voyages à l'étranger. Le drame était advenu. La nouvelle s'étalait indécente à la devanture des journaux. Elle voulait qu'il la prenne dans ses bras. Elle voulait lui faire cadeau de tous ses muscles, même son coeur. Une pluie fine vint se déposer à la surface des feuilles. Il devint évident qu'elle pleurerait. Ses larmes ruisselaient en dedans tandis qu'ailleurs elle tremblait de désir et de chagrin. Elle aurait voulu s'enfuir à la limite d'elle-même, là où elle brûlerait le manteau de sa honte, là où elle ne dirait jamais non à personne. Il mit ses lèvres dans son dos. Sensation de nudité et de désarmement. Son corps, sa chaleur indélébile. La route, toujours, un long sillon labouré jusqu'à l'extrême.

11

Conversations (1998)

46	<p>330. Elle La même phrase mille fois répétée, par tous les moyens, il tentait d'ajuster sa voix sur une fréquence dont il avait perdu le contrôle.</p> <p>331. Lui Il avait choisi de faire de sa contradiction cette chose exécrationnelle dont il se voyait pour toujours la victime révoltée.</p> <p>332. Lui Nous devons faire en sorte que les choses se fassent selon une procédure dont je me dois dès aujourd'hui de contrôler les détails obscurs et futiles.</p> <p>333. Lui Un monde hargneux de petitesse lui ayant été légué génétiquement.</p> <p>334. Lui J'ai confiance que tout ce que vous imaginez avec acharnement se traduira un jour par une poussée fulgurante de ferveur et de mouvement.</p> <p>335. Lui Nous avons fait au meilleur de nos connaissances, la suite nous ayant plus ou moins échappé ; il est donc inutile de préciser s'il aurait fallu inventer un monde ou se défaire de celui qui nous réclamait de droit.</p> <p>336. Elle Oui, oui, faites le nécessaire, le temps nous presse et nous savons que nous allons durer longtemps, ne reste plus qu'à régler des détails de méthode.</p> <p>337. Lui Souriant béatement, il racontait comment chaque maison possédait son instrument de musique et comptait au moins un musicien pouvant en jouer avec un ravissement digne d'une époque désormais révolue.</p> <p>338. Lui Il semblait constamment à l'affût de projets susceptibles de provoquer sa bénédiction.</p>	47	<p>339. Elle Elle avait lu par distraction les révélations circulant à son sujet, et son regard admiratif s'était soudainement figé en un large sourire de circonstance.</p> <p>340. Lui Toute cette comptabilité pour faire croire que l'inévitable frappait toujours à la même porte.</p> <p>341. Lui Inutile de mentir, notre manière nous a rendus semblables à ces générations d'êtres chétifs et misérables macérant leur rage dans le malheur.</p> <p>342. Elle Je vous ai aperçu au loin, une vision exclusive, et maintenant je pleure, cherchant un lieu pour déposer ma douleur, prenant ma patience pour un mal.</p> <p>343. Elle Je resterais, je n'ai nulle envie de partir, je connais trop bien l'imperméabilité de mon monde, la source véritable du mal qui me trouble et ne fait que jaillir, la fraîcheur exacerbée de ma bouche éphémère, tremblante de chagrin.</p> <p>344. Lui C'était l'hiver, ils avaient revêtu leurs combinaisons futuristes, à l'épreuve de tout ce qui les avait irrités autrefois et qui, désormais, aggravait la vulgarité de leur rire.</p> <p>345. Lui Le sommeil l'habitait comme un état d'âme, le jour lui semblant l'injure suprême.</p> <p>346. Elle Toutes ces images de refuges ont perdu leur sens à la longue, même après avoir constitué autrefois une tentative maladroite pour évacuer le désordre et habiter l'inquiétude d'un lieu sans véritable consistance ni dimension prémonitrice.</p>
----	---	----	---

Actions (2000)

64	<p>Un homme, dans une chambre d'hôtel, cherche en vain, avec sa télécommande, une émission de télévision digne d'intérêt.</p> <p>Un homme se voit dans un miroir, incapable de détacher son regard de la protubérance que crée le porte-monnaie qu'il porte dans sa poche de chemise.</p> <p>Un homme, dans un restaurant, se lève pour examiner des desserts exposés dans une vitrine.</p> <p>Une femme âgée, dans un ascenseur, se méprend sur l'identité d'un homme qu'elle croit avoir rencontré un peu plus tôt dans la journée.</p> <p>Un homme regarde la ville du douzième étage d'un hôtel, cherchant l'enseigne d'un établissement où il pourrait s'acheter un cahier pour prendre des notes.</p> <p>Un homme s'aperçoit que la couleur de l'élastique qu'il a choisi pour attacher ses cheveux s'harmonise avec les vêtements qu'il porte ce jour-là.</p> <p>Un homme laisse la porte de l'ascenseur d'un hôtel se refermer sur la femme qui l'accompagne et qui l'injurie en prenant les autres à témoin.</p>	65	<p>Un homme, marchant dans un grand édifice, s'arrête pour voir une énorme peinture représentant une ville envahie de lumière.</p> <p>Un homme en chaise roulante raconte à quel point il s'est fait battre dans une ville étrangère où il a juré de ne plus remettre les pieds.</p> <p>Une femme découpe avec peine des tranches d'un pain extrêmement dur qu'elle sert à ses invités.</p> <p>Un homme met sa valise par terre pour y ranger les choses qu'il vient d'acheter dans une boutique.</p> <p>Une femme, dans un avion qui amorce sa descente, fait voir aux autres la bague qu'elle s'est achetée.</p> <p>Un homme, après avoir mesuré un objet en métal, le déclare illégal mais finit quand même par le remettre à son propriétaire.</p> <p>Un homme demande à une femme si elle n'aurait pas oublié ses lunettes sur le comptoir.</p> <p>Une femme âgée fait un discours sur une estrade tandis que son auditoire rit de ses traits d'esprit.</p>
----	---	----	--

Répertoire (2003)

<p>93</p> <p>un magnétoscope l'ordinateur fustigeant les erreurs ils firent des orifices au chaos pour le faire mourir et le chien rouge a dévoré l'homme vivant une main coincée entre les cuisses</p>	<p>97</p> <p>de la fumée dans un ciel d'hiver le bleu d'une pureté élémentaire le monde moderne se gonflant à l'aube d'un autre siècle sous sa lumière timide et fragile écho d'une mécanique lointaine</p>
<p>94</p> <p>un cône de sel histoire de l'homme mort à la chasse la lumière bleue versée sur les blessures les objets qui parlent des morts aux vivants comme étranges dans leurs solitudes</p>	<p>98</p> <p>les rayons du soleil sur le cadre doré d'un tableau jaune des chevaux sur une piste de contre-plaqué l'obscurité absente et soulignée le rouge des mains semblable au cœur la prière du soir comme un exorcisme</p>
<p>95</p> <p>un rouleau de toile écrue un coup de marteau pour faire vibrer le monde la rage qui gratte la surface des murs le poids du monde fatigué le temps creuse</p>	<p>99</p> <p>des fragments d'emballage d'un goulot de champagne autrefois quand elle dormait dans un panier et ensuite ces pas et cette rage mal contenue la route se divise et la vie qui s'en va nos échecs comme des familles</p>
<p>96</p> <p>une guirlande de Noël le temps de l'émerveillement le givre s'étirant jusqu'à l'enfance scintillement de froidure sous la chaleur où s'est-elle enfuie cette maison où l'on rêvait si fort</p>	<p>100</p> <p>les flammes sortant de la bouche d'un cracheur de feu un vide repérable dans l'odeur sa jeunesse circulant dans l'obscurité sa recherche appliquée des lieux communs les cris mémorables sous l'effet</p>

Béatitudes (2007)

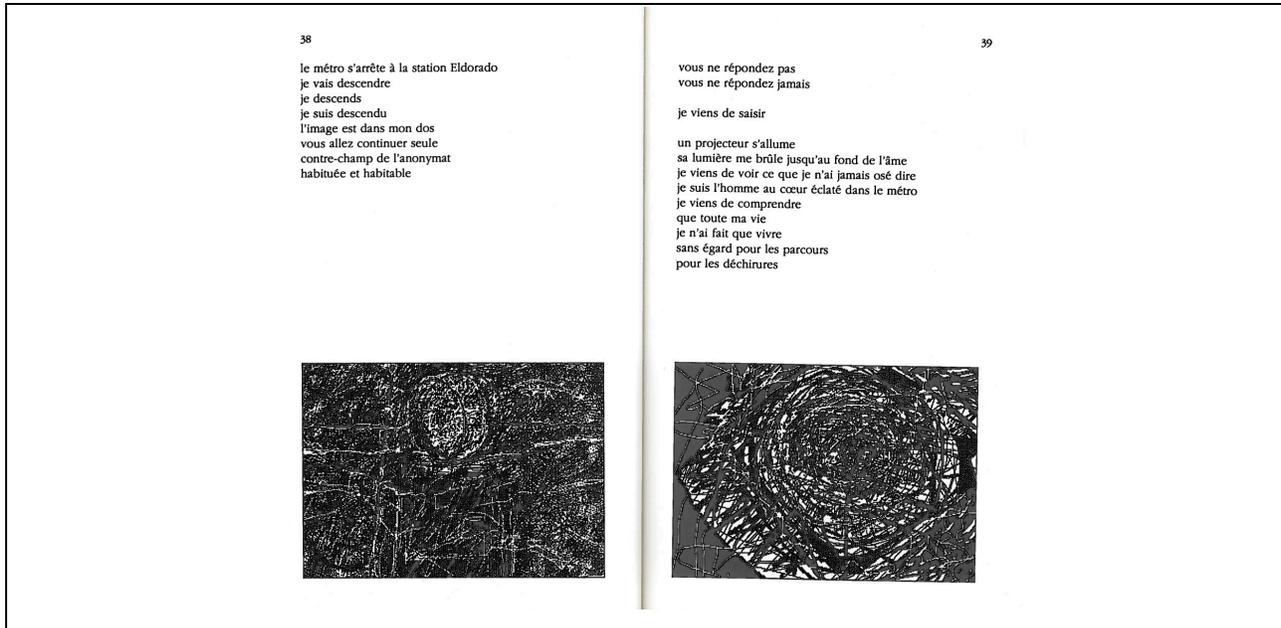
<p>celles dont le visage, sous le masque meurtri d'un drame ancien, se déforme dans les lueurs du crépuscule, celles qui enlèvent maladroitement leur chapeau pour faire état de leurs requêtes bredouillantes et nébuleuses, celles qui ont voué leur vie à l'accomplissement obscur d'une obsession, s'étendant sur leur lit pour exposer dans la nuit indigne une chaleur dérobée au soleil, fruit d'une recherche prospective et continue entreprise avec véhémence et assiduité sur le corps inépuisable et tendu de l'amour, celles qui dansent pieds cloués au plancher, faisant éclater leurs cheveux secoués d'une rage si profonde qu'elle les ferait gémir de toutes leurs alvéoles sans ce geste convulsif, cette vengeance à terme qui les protège d'un désespoir agrandi, celles qui ont fait de l'amour une monnaie courante qu'elles dilapident à longueur de journée dans un désir constant de renflouer la dette mesquine de l'humanité, celles qui viennent d'ailleurs et qui s'en vont n'importe où, conscients d'avoir brûlé les ponts derrière eux, jetant leur désaveu sur ceux qui s'acharnent à tracer de nouvelles routes, à réparer les anciennes et à niveler les présentes, préparant la venue de ceux qui s'avanceront pieds nus sur la chaussée brûlante, dans la défiance de la douleur et de l'injustice, celles qui sont à court d'excuses, celles qui se passent de commentaires, celles qui prétextent un malaise, celles qui se lèvent de table indignés,</p>	<p>ceux qui n'ont rien d'autre à prouver, ceux qui se suivent, ébahis par les traces anonymes laissées par des précurseurs inconscients d'avoir accompli un parcours d'une telle beauté, ceux qui cherchent de petits objets perdus à la lueur d'allumettes que le vent s'amuse à éteindre, ceux qui déposent leur assiette sur le rebord d'une fenêtre avec l'intention de créer une aire de soulagement pour ceux dont la faim est continue, ceux qui se rapprochent du feu, ceux qui se sentent agressés par la lueur du jour quand elle recouvre leur nudité profonde, ceux qui écoutent sans espoir de comprendre, ceux qui oublient de fermer les lumières, ceux qui redemandent leur direction, ceux qui marchent pour oublier, ceux qui se surprennent d'une présence désirée dans un escalier de fortune, un lieu nostalgique où toute leur enfance remonte à la surface, un espace aménagé entre ciel et terre où ils ont contracté la mauvaise habitude de s'envoler, celles qui font rire en enlevant leur chapeau, exposant nonchalamment leur charme maladroit et leur grâce loufoque, celles qui ferment les yeux pour visualiser leur désir, celles qui explosent d'un rire loufoque et sonore dans le but de dissimuler leur gêne et de masquer leur malchance,</p>
--	--

ANNEXE E

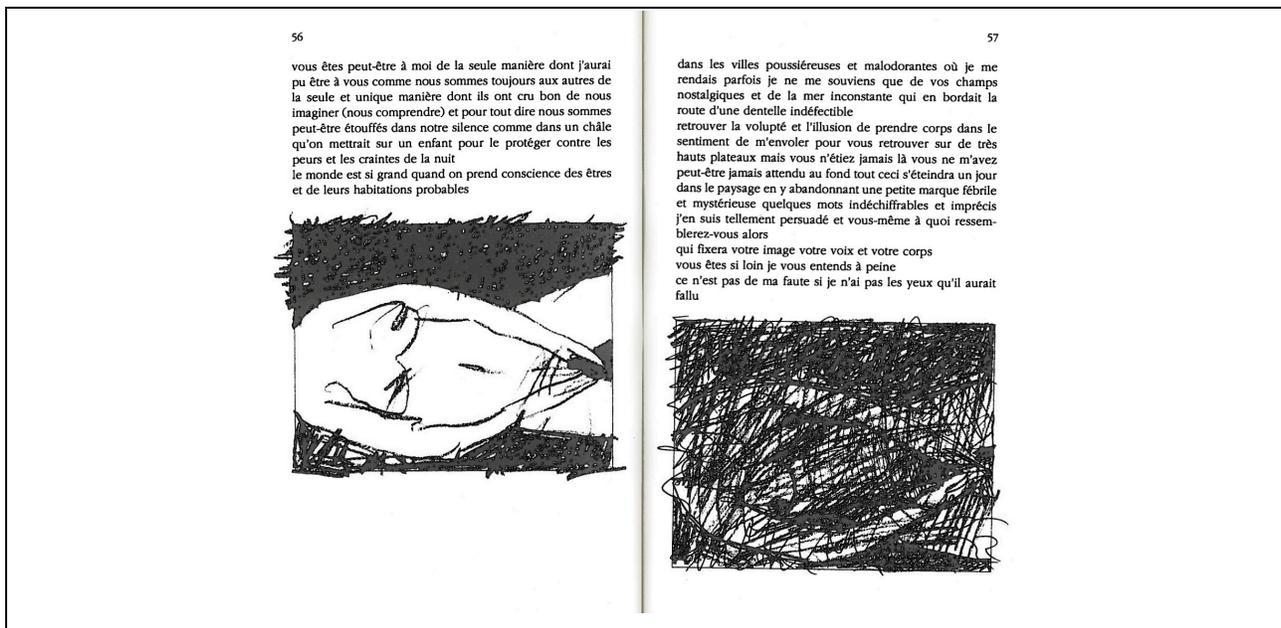
Livres d'artiste d'Herménégilde Chiasson

Vous (1991)

Section 1 : « découpage »



Section 2 : « répétitions »



Section 6 : « projection arrière »

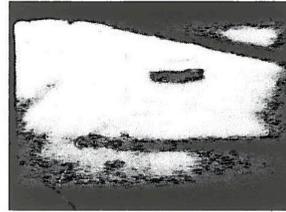
128

excusez-moi si je n'ai pas pu faire autrement

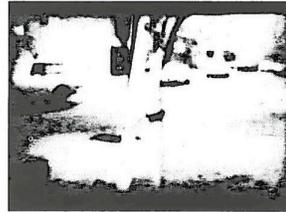


vous vous assoyez devant moi
face à face et tout se joue comme si chacun avait appris
son rôle depuis des millénaires
les répliques sont si bien réparties
il suffirait de les écrire
vous avez l'impression que les corps pourraient s'imbriquer
les uns dans les autres s'arrimer à une quelconque
distance cosmique dans un univers lointain
une planète pour s'aimer une autre pour se détruire
ici on peut commander n'importe quoi mais le temps
presse et la lumière tombe

129



vous reparez de ce film qui montre un homme en train
de marcher dans le désert
son désespoir quand il réalise que les machines n'iront
pas plus loin
vous confondez tous les films mais toujours l'image du
désert apparaît incessante cruelle comme un mur

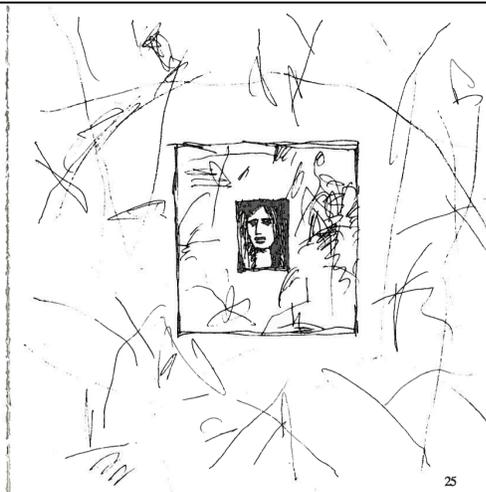


Existences (1991)

PROVOCATION (à R.)

Il était entré par effraction chez son voisin. Personne n'avait
compris ce geste. Il avait volé une paire de bottes noires à talons
hauts. Ils buvaient du vin à la cruche, tous ensemble, en famille. Les
paysans de LeNain. Elle avait décidé de le ramener à Jésus même
s'il avait tué autrefois. En attendant elle subissait sa colère. Il ne
comprendait pas la peinture que son voisin faisait. Il se masturbait
devant les bottes. Les peintures blanches étaient recouvertes d'un
épais vernis acrylique qu'il avait laissé dégouliner jusqu'à terre. Il
s'enfermait avec les bottes noires tandis que ses enfants pleuraient.
Jésus aussi pleurait dans l'image clouée au mur. Il avait tué pour
défendre l'honneur de la famille. Il détestait l'avant-garde. Parfois
sous le vernis une tache bleue, une meurtrissure à la surface de la
toile, une traînée de rouge. Un monde interdit par l'alcool. Et il se
sentait de plus en plus impuissant à pénétrer cette masse informe et
floue. Une révolte obscure, une tache qui fait mal.

24



25

Vermeer (toutes les photos du film) (1992)



miniatures : essai autobiographique (1995)



Par une étrange coïncidence et un désir malsain de se survivre, il a laissé plusieurs traces que personne n'a relevées. L'obsession de faire une toute petite égratignure pour modifier la surface du temps et de l'univers. Comme ce jour où, sur un mur tout blanc, il a pris une de ses clés pour graver une légère incision dans la peinture. Il est persuadé que cette persistance agira comme une éternelle dédicace. Qu'elle a la possibilité de durer et de triompher de nos gestes anonymes. Comme beaucoup, il a lui aussi photocopié sa main, gravant ses sillons et ses crevasses dans la poudre noire, conscient du fait que cette identité va diminuer et disparaître comme lui. Se volatilisant comme le papier journal quand il durcit et qu'il s'étirole en confettis historiques. On s'avoue alors que les textes sacrés ont quand même fait leur temps et qu'ils sont beaucoup plus éternels qu'on a bien voulu nous le faire croire. Sa main elle aussi finira par jaunir pour se fondre dans la texture du papier. Il se rappelle ses peintures sur la neige; les contours à la craie autour des mares d'eau sur le pavé; les chefs-d'œuvre disparus avec les murs des maisons en démolition; les graffiti qu'il générait pour ne pas mourir d'ennui ou quand sa main gauche attachait sa main droite; les traces de la corde s'estompant sur sa peau...

Climats (1996)



50

Apollon à Aberdeen

quelqu'un m'a dit que tu n'écris plus qu'en anglais
I wonder if you do write about the same things
using new words to say the same old and sad meanings
les mots ont pris d'autres tournures qu'en français

je suis trop loin sans doute pour me défaire l'oreille
credit cards sing they come and go but you will scream
in your own way even if their music fills your dream
j'entends ta voix intraduisible demain la veille

je me revois le jour où j'ai appris à lire
la lumière défonçait l'espace de ma prison
how far we came along yet I can hardly hear

prison is the same word in both languages you say
je sais mais maintenant je parle de la maison
de quoi parlerons-nous quand vous me visiterez

51

ANNEXE F

Double page de *Parcours* d'Herménégilde Chiasson

il
a bu
il boira
si bien que
la vie s'en ira
de là ou elle était
et dans la nuit froide
certains jouent aux cartes
il fait semblant d'aller chanter
plus tard il va parler au téléphone
une très belle femme qui n'est pas libre
même si elle ne sait jamais quoi lui répondre
une douleur sans détour quand le vent soufflerait
les feuilles de son maillot se remettent à bouger elle rit
il se lève embrasse une femme puis décide de nous la présenter
la musique joue très fort son rire dégraffe d'autres plaintes
le vent a bien de la peine à faire trembler le monde
il l'a vue sur une plage dans des rayures noires
dans ses yeux il peut voir son indulgence
il lui vendrait son cœur s'il le pouvait
libre-service et lumières blafardes
la monnaie trouvée par terre
s'évadant par ses mains
ne disant rien ou peu
silences mesurés
un livre-mort
le sommeil
à temps
soit
il

à quoi ressembler le monde d'autrefois
son intrusion magistralement conçue
son irruption dans des lieux clos
son déplacement insoupçonné
porte fermée
réouverte celle-là
se lever pour respirer
elle est entrée quand même
elle dissimulait comme toujours
dans l'emballage exact de son corps
il faudrait bien lui dire un jour de partir
elle ne ne demandait qu'un lit pour y dormir

son ombre vacillait ailleurs
ces géographies imprécises
des déconvenues du doute
quand elle apprendra la fin
la projetant de sa mémoire
l'impossibilité de conclure
les ajustements imposables

un soupir en bout de ligne
l'appareil coincé contre l'oreille
nuit juchée sur ses colonnes bleues
les doigts crampés par l'attente
les organes qui s'énervent
les yeux qui protestent
la bouche ouverte
il dort déjà
malgré
lui