

Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire*

Jeanette Den Toonder

Volume 29, Number 3 (87), Spring 2004

France Daigle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/009221ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/009221ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Den Toonder, J. (2004). Dépassement des frontières et ouverture dans *Pas pire*. *Voix et Images*, 29(3), 57–68. <https://doi.org/10.7202/009221ar>

Article abstract

Pas pire is shaped by the openness and transcending of boundaries that are characteristic of self-fiction. This article examines the territory of dreams in which human beings explore their fears, desires and abilities. In the novel, this knowledge of the “I” goes beyond the intimate and personal to the social and collective, just as the novel intertwines personal history and Acadian history. An attitude of suspicion with regard to the outside world, which for a long time undermined the Acadian “reconquest of the self”, yields to an openness symbolised by travel. This openness embodies a transgression of the boundaries between “here” and “there”, self and other.

DÉPASSEMENT DES FRONTIÈRES
et ouverture dans *Pas pire*¹

+ + +

JEANETTE DEN TOONDER

Université de Groningue

Dans *Pas pire*, le dépassement des frontières et l'ouverture, caractéristiques de l'autofiction, donnent forme à l'œuvre. Le présent article examine le territoire des rêves, lieu exploratoire pour l'être humain de ses peurs, de ses désirs et de ses capacités. Cette connaissance du « moi », dans le roman, dépasse l'intime et le singulier pour déboucher sur le social et le collectif, comme s'entrecroisent l'histoire personnelle et l'histoire acadienne dans *Pas pire*. L'attitude de méfiance à l'égard du monde extérieur, qui a longtemps miné la « reconquête de soi » acadienne, cède la place à une ouverture symbolisée par les voyages. Cette ouverture fait preuve d'une transgression des frontières entre « ici » et « là », entre soi et l'autre.

+ + +

¹ L'auteure remercie l'Organisation néerlandaise pour la recherche scientifique (NWO).

Dans les romans de France Daigle, on trouve de nombreuses réflexions sur le rapport entre la réalité et le langage, partie intégrante d'une interrogation soutenue « sur le phénomène de la transformation de l'homme par le langage et du langage par l'homme² ». La narratrice de *1953. Chronique d'une naissance annoncée* parle d'une « réalité, toujours mouvante, toujours en processus de définition ». Ces réflexions donnent lieu tant à une remise en question de la représentation historique — la chronique de *1953* se caractérise par exemple par une forte incrédulité à l'égard de l'Histoire — qu'à une exploration des frontières entre la vérité et la fiction. Ainsi, plusieurs textes antérieurs à *Pas pire* insistent sur le rôle primordial que joue le langage dans la représentation de soi, tout en soulignant ce que Daigle appelle le « rapport tortueux » entre les deux. *La beauté de l'affaire*³, par exemple, développe une réflexion sur la transformation de la réalité en « fiction autobiographique » en traçant un parallèle entre l'histoire de la création et le geste d'écrire. Les trois éléments d'histoire, de fiction et d'autoreprésentation textuelle sont repris dans *1953*, où les différents récits — fictionnel, autobiographique et historique — s'entrecroisent, donnant lieu à la forme hybride caractéristique des textes daigliens. Ce brassage les fait franchir les frontières des genres; ils échappent même à toute détermination générique⁴, non seulement à cause de la structure du texte — narration non linéaire où différents récits s'entrecroisent dans le montage intertextuel —, mais aussi à cause de sa méfiance à l'égard de l'Histoire et de ses réflexions sur le rapport entre le vrai et le faux, entre la réalité et le langage.

Le récit autobiographique est développé dans *Pas pire*⁵, où il prend la forme d'une recherche identitaire qui se déploie simultanément dans la réalité et dans la fiction : si la narratrice s'identifie comme France Daigle à la page 139 de l'œuvre⁶, l'auteure s'amuse plutôt à imaginer une situation fictive, dans laquelle France Daigle est invitée par Bernard Pivot à participer à l'émission *Bouillon de culture*. Malgré l'insistance sur l'histoire personnelle — où la jeunesse de l'auteure à Dieppe est évoquée ainsi que la maladie dont elle souffre à l'âge adulte —, cette œuvre poursuit et développe la problématique des frontières en présentant une multiplicité de discours qui inscrivent le couple réalité/fiction dans un récit rhizomatique où l'autobiographie, la fiction et « des discours hétérogènes portant sur les deltas, l'astrologie, la peinture de Bruegel l'Ancien, la mythologie, la psychologie⁷ » se croisent, se rencontrent et s'influencent mutuellement avant de poursuivre leur trajet. Il est important de noter que France Daigle endosse moins ces discours qu'elle ne les utilise à des fins esthétiques. De plus, *Pas pire* joue sur le fictif et le réel, mais y mêle aussi des passages qui sont représentatifs du genre de l'essai. L'hybridité de ce texte montre bien, de fait, que « la frontière de l'espace autofictif chez France Daigle n'est [...] jamais close⁸ ».

+ + +

2 France Daigle, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, p. 42. **3** France Daigle, *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Montréal, La Nouvelle Barre du jour, 1991, 54 p. **4** Monika Boehringer, « Une "fiction autobiographique à plusieurs voix" : 1953 de France Daigle », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 34, n^{os} 1-2, p. 107-128. **5** France Daigle, *Pas pire*, Montréal, Boréal, 2002 [1^{re} éd. 1998], 210 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. **6** Cette affirmation dans le texte de l'identité de l'auteure, de la narratrice et du personnage correspond à la définition du pacte autobiographique littéraire formulée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975). Il faut d'ailleurs remarquer que, dans ses ouvrages ultérieurs, le critique a développé des interprétations beaucoup plus libres du genre. Voir, par exemple, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998. **7** Raoul Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguité*, Beauport, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », 2000, p. 51-64. **8** Cécilia W. Francis, « L'autofiction de France Daigle. Identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et Images*, vol. XXVIII, n^o 3, printemps 2003, p. 138.

Cette affirmation, sur laquelle Cécilia W. Francis conclut son article concernant l'autofiction de Daigle, lie deux notions centrales que nous nous proposons de reprendre ici : celle de frontière, ou plus précisément de transgression des frontières, et celle d'ouverture. Ces termes caractérisent la forme des œuvres antérieures à *Pas pire*, ainsi que le métalangage dans ces textes, qui ne cesse d'attirer l'attention sur la problématique de l'écriture. *Pas pire* marque à cet égard une étape importante à l'intérieur de l'œuvre daiglienne, puisque non seulement la traversée des frontières et l'ouverture caractérisent la forme de l'œuvre, mais elles font également partie intégrante de la thématique de l'autofiction. Dans *Pas pire*, la recherche identitaire, qui est avant tout l'exploration du monde intérieur du « moi », redouble en effet le cheminement psychologique lié à la croissance personnelle et à l'acceptation de soi, même si, dans le roman, ces notions psychologiques sont convoquées dans un sens particulier, quand elles ne sont pas remises en cause par le regard ironique que France Daigle porte sur les choses. Cet épanouissement de l'individu, aboutissant à la connaissance de soi, est réalisable à condition que l'individu reconnaisse ses propres frontières et s'efforce de les dépasser. Après avoir passé par différents stades, processus dans lequel la transgression de ses limites est essentielle, l'individu, qui s'est pour ainsi dire réconcilié avec son monde intérieur, s'ouvre au monde extérieur. Dans *Pas pire*, où l'histoire personnelle de la je-narratrice et l'histoire acadienne s'entrecroisent, cet intérêt grandissant du « moi » pour son entourage est signe d'une prise de conscience plus large. La croissance de l'individu ne peut pas y être séparée du développement de la conscience acadienne qui, elle aussi, se caractérise par un mouvement d'ouverture.

Ces mouvements seront étudiés dans deux parties, dont la première se concentre sur le récit autobiographique tandis que la deuxième concerne le cadre plus large de l'histoire acadienne. Comme la confrontation entre les limites et la croissance personnelle se manifeste, à notre avis, le plus clairement dans l'état de rêve, l'analyse que nous proposons dans la première partie insistera exclusivement sur le fonctionnement du rêve dans le discours autobiographique. Nous développerons le thème de l'ouverture dans la deuxième partie, en insistant sur la façon dont la découverte du monde se manifeste dans l'univers autofictionnel de Daigle.

L'ÉTAT DE RÊVE ET LE DÉPASSEMENT DES FRONTIÈRES DU « MOI »
Dans *Pas pire*, le rêve, à titre de partie du discours autobiographique, se présente comme un élément réel qui fait émerger l'inconscient de la je-narratrice. Malgré ce rapport à la réalité, l'authenticité des quatre rêves décrits dans *Pas pire* est loin d'être garantie puisque, à l'intérieur du discours autobiographique, faits réels et événements imaginés se confondent, donnant lieu à une réalité pour ainsi dire possible. Le « dire vrai » ne se rapporte pas nécessairement à ce qui s'est passé en réalité, mais aux événements qui peuvent arriver. Ainsi, l'œuvre littéraire ne se limite ni aux éléments empruntés à la réalité référentielle, ni aux caractéristiques fictionnelles. Elle se situe entre les deux, dans l'imaginaire⁹. En ce qui concerne l'écriture autobiographique, la mémoire joue aussi un rôle prépondérant, puisqu'elle relie les faits et la fiction. Or, l'écriture autobiographique renvoie à une réalité passée, tout en surgissant de l'imaginaire.

+ + +

⁹ Voir à cet égard Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre : Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.

Par analogie, le rêve, issu de l'expérience vécue, emporte le rêveur dans un lieu qui échappe à tout cadre fixe. C'est dans ce lieu où tout est flou, où la notion de frontière n'a aucun sens, que se manifestent très clairement l'ouverture et l'indéfini de l'écriture daiglyenne.

Dans la première partie de *Pas pire*, intitulée « Histoire de Steppette », une brève réflexion métatextuelle sur le phénomène du rêve précède la présentation des deux premiers rêves qui se rapportent à l'(in)capacité de marcher. Les deux autres rêves, qui se trouvent dans les deuxième et troisième parties — respectivement « Thérapie d'exposition » et « Gallimard... *Hot Stuff*... » —, mettent l'accent sur le rajustement de pôles qui représentent, du moins en apparence, des valeurs opposées.

En comparant les rêves à l'astrologie et à la mythologie, la narratrice insiste sur leur capacité à nous révéler des aspirations, des peurs, des désirs qui se cachent en nous-mêmes. Les rêves peuvent nous fournir des connaissances qui se laissent difficilement acquérir autrement. Tout comme les signes astrologiques aspirent à « aider les gens à trouver leur parcours et à se réaliser au meilleur de leurs capacités dans cette trajectoire » (PP, 18), les rêves les aident à entreprendre un voyage intime, à suivre un parcours « en direction d'un centre intérieur » (PP, 54). Ces recherches intérieures prennent parfois des dimensions mythologiques, par exemple quand elles se présentent comme un « long et douloureux processus d'auto-éducation de l'être pour accéder à la sagesse et à la sérénité » (PP, 47), renvoyant ainsi au récit mythologique d'Hercule et de ses douze travaux. Le voyage intime montre que la croissance personnelle est essentiellement une lutte pénible de l'être avec lui-même. Cette expérience ne reste pas purement individuelle, puisque la je-narratrice la présente dans le cadre de différents thèmes, en l'occurrence l'astrologie, la mythologie et le rêve, tous soumis à une réflexion métatextuelle. Cette réflexion entraîne une certaine distanciation de la part de la narratrice. En considérant ces phénomènes d'un point de vue analytique, scientifique presque, elle les prive des connotations nébuleuses que l'on a tendance à leur attribuer de nos jours. En présentant les propres rêves de la narratrice dans ce contexte, le récit dépasse le cadre restreint de l'expérience individuelle et intimiste. Celle-ci est vue de l'intérieur, certes, mais aussi avec une certaine distance critique qui permet justement de sortir du champ purement personnel. Or, même si le récit des deux premiers rêves est très personnel — ce qui s'exprime au niveau du langage par l'emploi fréquent du pronom « je » par exemple —, le contraste entre ces deux rêves, basé sur la réflexion que « certains rêves sont plus révélateurs, plus engageants que d'autres » (PP, 51-52), nous amène à des considérations plus générales sur le sens du rêve dans la vie quotidienne et sur son importance pour les actes humains.

Le premier rêve, qui est celui d'un premier souvenir, suscite des sensations de chaleur et de bonheur, tandis que le deuxième, qui évoque un corps souffrant, met l'accent sur le sentiment de la douleur. Les deux récits — dont le premier est beaucoup plus bref que le second — font contraste dans la mesure où la « certitude absolue » (PP, 52) de marcher un jour, qui est attribuée au bébé du premier rêve, est affaiblie à cause de la grande difficulté de marcher qu'éprouve le « je » adulte dans le deuxième rêve, en raison d'une « envahissante douleur aux jambes » (PP, 52). Le bonheur d'être vivant, la promesse de pouvoir se déplacer un jour sont contrecarrés par cette mobilité réduite. Bien que la narratrice laisse entendre que l'un de ses rêves serait plus révélateur que l'autre, il nous semble que c'est précisément ce rapport contrastant qui détermine leur signification plus large : les capacités que l'on considère, dans son enfance, comme

simples, normales, évidentes, se révèlent problématiques dans la vie adulte. Les limites auxquelles se heurte l'individu ne représentent donc pas nécessairement des défis exceptionnels; elles peuvent, au contraire, compliquer l'apprentissage des pratiques de base.

C'est le troisième rêve, relié au mythe de Sisyphe, qui se concentre sur une tâche impossible imposée à l'héroïne: conduire un camion à remorque d'un état américain à un autre. Lorsqu'elle aperçoit le poids lourd, «garé entre les gratte-ciel d'une rue étroite, coincé parmi des dizaines d'autres véhicules» (PP, 91), elle se rend compte qu'elle ne possède pas les qualités qu'une telle tâche exige et elle décide, avec le consentement de son employeur, d'abandonner. Si «son dénouement harmonieux en fait un bon rêve» (PP, 92), plusieurs éléments renvoient à une problématique plus profonde, celle qui concerne les difficultés à se transcender, à surmonter ses peurs. La tâche impossible, l'absurdité de la situation se présentent «le plus naturellement du monde» (PP, 92), comme si, dans le rêve, le normal et l'absurde se touchaient avec un tel naturel que la tâche est moins impossible qu'elle ne le paraît. L'obstacle pourrait être surmonté, la personne concernée serait capable de dépasser à la fois les difficultés que présentent la tâche et ses propres résistances. Cette idée est pourtant démentie par la comparaison explicite avec le travail de Sisyphe, suggérant qu'il y a «des limites à toujours essayer de s'améliorer ou de se dépasser» (PP, 127). Or, la possibilité de «croissance personnelle» qu'offre une tâche difficile n'est pas saisie, sans que ce refus soit défavorable pour l'individu. Il faut remarquer que l'emploi de la notion de «croissance personnelle» dans *Pas pire* n'est pas ingénû. En ridiculisant la tâche qui lui est imposée dans le troisième rêve, la narratrice relativise une des croyances importantes de notre époque moderne, en rapport avec le développement continu de l'individu.

Le dernier rêve apporte, en effet, une nuance à cette perception de la croissance. En décrivant un énorme diamant au centre d'un cube de granit, le rêve combine des éléments opposés, à savoir la structure massive du cube et la légèreté du diamant. La nature de cette construction anéantit néanmoins cette opposition, car, dans un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, le granit se transforme progressivement de matière massive en bijou lumineux. Le granit devient cristal: «matière vivante capable de croissance» dont la limpidité «devient aptitude à tout contenir et à tout engendrer» (PP, 124). Le diamant montre au rêveur «une énergie refoulée» et symbolise ainsi «un élan vers la perfection et la promesse d'une explosion» (PP, 124). À travers le symbole du diamant, ce rêve favorise un certain développement, mais de façon progressive. Il ne s'agit pas de forcer l'énergie refoulée, mais de rajuster des pôles, de garder une stabilité tout en restant flexible, d'aspirer tant à la perfection qu'à la simplicité.

En jouant sur des contrastes, les quatre rêves invitent à une réflexion sur deux capacités que l'être humain découvre à l'intérieur de lui et qu'il s'efforce de réconcilier: celle de s'améliorer d'une part et celle d'accepter l'insurmontable d'autre part. La croissance, considérée comme évidente dans le premier rêve et symbolisée par le diamant dans le dernier, ne doit pas être vue comme une panacée. Pour cette raison, elle côtoie le sentiment d'acceptation auquel aspirent les deuxième et troisième rêves à travers l'impossibilité de se déplacer. Une douleur aux jambes et l'impossibilité de conduire un poids lourd suggèrent que, à certains moments, l'individu doit accepter «de ne pas pouvoir aller plus loin». En acceptant consciemment «les lentes étapes de l'évolution humaine» (PP, 127), l'être peut prendre sa place dans cette lenteur. Il en résulte un sentiment d'harmonie. Le troisième rêve illustre la nécessité de prendre

conscience de ses incapacités; une telle prise de conscience se trouve à la base de l'acceptation de soi.

Dans ces rêves, les oppositions ne sont qu'apparentes. L'absurdité se situe dans le prolongement de la normalité, la souplesse et la fixité s'enchaînent, tout comme la mémoire et l'imaginaire. De même, les domaines du monde onirique et du monde réel s'emboîtent. Ainsi, il est indéniable que les idées d'angoisse présentées dans les rêves révèlent des symptômes névrotiques dont souffre la je-narratrice dans la vie réelle, et dont elle parle explicitement dans son récit autobiographique: elle est agoraphobe. C'est notamment dans la partie au titre significatif «Thérapie d'exposition» que Daigle joue sur la psychanalytique freudienne en insistant sur «les névroses d'anxiété» (PP, 74):

Les phobies, ces peurs qui parviennent à s'ériger en système dans la psyché d'un être humain, font partie des névroses d'anxiété. Elles naissent et croissent dans la dimension affective de la personnalité, tout comme les troubles psychosomatiques et les psychoses. L'anxiété apparaît lorsqu'il y a conflit entre désir et peur — elle naît de l'acte manqué, pour reprendre l'expression de Freud — et acquiert son caractère phobique lorsqu'elle se fixe sur une idée, une situation ou un objet, la plupart du temps symbolique, qui reflète les désirs non acceptés. (PP, 73-74)

Cette réflexion montre que l'auteure est au courant de la théorie freudienne. Mais lorsqu'elle explique sa maladie à sa voisine, elle est obligée de s'exprimer autrement:

je me sens vraiment mal. Le cœur me débat, mes jambes sont molles pis j'ai de la misère à respirer. Au commencement je croyais que j'allais prendre une attaque de cœur. On dirait que je pourrais m'évanouir ou virer folle, un des deux (PP, 71).

D'une part, le contraste entre les deux citations constitue à notre avis le regard critique que la narratrice jette sur la théorie psychanalytique. D'autre part, la juxtaposition de l'expérience personnelle et de la réflexion théorique montre la façon dont l'auteure vit et compose avec l'agoraphobie dans sa vie réelle. Si les exemples qu'elle donne, comme la grande difficulté qu'elle éprouve à prendre la voiture pour se rendre à un endroit qui se trouve à quinze minutes de route de chez elle, soulignent la gravité de son agoraphobie, elle est également capable de prendre une certaine distance intellectuelle en adoptant un point de vue théorique. Cette distance est encore renforcée par le regard artistique qui incite la narratrice à inventer des mots à connotation ridicule comme la triskaidekaphobie — «la peur de se trouver treize à table» — et l'autodysosmophobie — «la peur de répandre des mauvaises odeurs» (PP, 74) —, qui mettent l'accent sur «ce que l'agoraphobie [a] de ridicule et d'intenable» (PP, 69).

À notre avis, le rêve joue également un rôle prépondérant dans le cadre du littéraire. Il dépasse l'individuel en traitant, comme nous l'avons vu, de la transgression et de l'acceptation des capacités humaines. Ainsi, non seulement le rêve dévoile les névroses résultant en un refus de s'adapter à une réalité, mais il invite également à prendre une certaine distance, à se regarder comme un autre, à se voir autre. Cette ouverture du soi montre donc le développement du sujet, qui sera de plus en plus capable de s'intéresser à l'autre, à son environnement.

En explorant le territoire exigu des rêves, l'être humain explore ses propres peurs, désirs et capacités. La connaissance et l'acceptation de ses qualités, que l'individu est

censé considérer d'un point de vue critique, peuvent ouvrir la voie à une recherche qui, en transgressant l'intime et le singulier, se dirige vers le social et le collectif. Dans *Pas pire*, France Daigle assimile son histoire personnelle à une histoire socioculturelle plus générale, afin de créer un territoire où les domaines de l'individuel, du collectif et de l'artistique s'entrecroisent¹⁰. Dans la partie suivante, nous insisterons surtout sur l'histoire acadienne, dont le développement apparaît également caractérisé par un intérêt grandissant pour l'extérieur. Comme nous allons le voir, la découverte du monde extérieur — au moyen de toutes sortes de voyages — marque une nouvelle étape dans la prise de conscience acadienne. C'est que, au fur et à mesure, le besoin d'être reconnu par les autres sera remplacé par une affirmation de l'existence acadienne.

LOUVERTURE AU MONDE EXTÉRIEUR

L'histoire personnelle et l'histoire acadienne s'entrecroisent, nous l'avons dit : la peur des espaces dont souffre la protagoniste agoraphobe dans *Pas pire* correspond en quelque sorte au malaise de l'Acadie quand elle entre en contact avec le monde extérieur¹¹. Cette peur de l'environnement est caractéristique de l'histoire acadienne, marquée par la diaspora et le manque d'un territoire géographiquement défini. À la suite du « Grand Dérangement », le peuple acadien a longtemps été coupé de son passé et de son territoire ancestral. Cette dispersion a donné lieu à un besoin profond de retrouver des racines, de se nommer, de nommer le territoire. D'après Alain Masson, « l'événement qui dissocie la nation devient l'histoire qui fonde le peuple¹² », donnant lieu à une écriture où le poète explore une question primordiale et pénible : comment apprivoiser son environnement ? Rien d'étonnant à ce que la recherche d'appartenance géographique et « la reconquête de soi¹³ » aient inspiré une attitude de méfiance à l'égard du monde extérieur, qui pourrait en effet menacer l'acadianité.

Il en résulte une situation d'« insularité culturelle¹⁴ », dont témoigne dans *Pas pire* le récit d'enfance à Dieppe, ville repliée sur elle-même où la vie quotidienne est réglée d'avance, où les mêmes activités — comme la préparation de *root beer* et la cueillette des fraises sauvages — reviennent à chaque saison. Cette circularité suggère une stagnation défavorable au développement des enfants : « Dans notre cas, le plus difficile n'était peut-être pas de naître, mais de naître à quelque chose. » (PP, 18) En même temps, les rites enthousiasment les enfants, qui n'auraient par exemple jamais voulu être privés des « soirs de feux » (PP, 25) lorsque, tous les printemps, les champs étaient brûlés en guise de fertilisation : « Jamais la vue des champs calcinés n'empêcha le délire des feux de s'emparer de nous la saison suivante. » (PP, 27) Les mêmes champs constituent un terrain de jeu favori, où les enfants développent intuitivement leurs qualités d'invention et de création : « il y avait le grand champ, le marais aux grandes herbes, territoire de nos jeux inventés, jeux qui se créaient la plupart du temps au fur et à mesure que l'après-midi avançait » (PP, 10). En laissant leurs esprits se nourrir du

+ + +

10 Dans *1953*, l'auteure se sert d'un procédé analogue. Voir aussi Boehringer, *loc. cit.*, p. 124. **11** Ce lien est proposé par François Giroux dans son article « L'agoraphobie et l'Acadie dans *Pas pire* de France Daigle », à paraître dans les Actes du 13^e Colloque annuel de l'Association des professeur(e)s des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique, *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*. **12** Alain Masson, *Lectures acadiennes. Articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton, Les éditions Perce-Neige/L'Orange bleue éditeur, 1994, p. 29. **13** Raoul Boudreau dans son introduction à Fred Cogswell et Jo-Ann Elder (dir.), *Rêves inachevés. Anthologie de poésie acadienne contemporaine*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1990, p. 10. **14** Cécilia W. Francis, *loc. cit.*, p. 126.

paysage réel, les enfants vivent une forme de croissance personnelle qui, comme nous l'ont montré les rêves, est une condition de l'ouverture vers l'autre, vers l'extérieur.

Ce développement ne concerne d'ailleurs pas tout le monde : « tous les enfants n'étaient pas confrontés à la même nécessité d'être inventifs pour répondre à leurs petits besoins personnels » (PP, 13). Le cas spécifique de la narratrice, qui souligne à la première page qu'elle se détachait des autres, annonce le rôle particulier que joue l'artiste dans l'évolution socioculturelle d'une communauté. L'artiste peut représenter le peuple en trouvant « un langage et une voix pour se parler à lui-même et aux autres¹⁵ ». C'est en parlant « 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, 9-10), que l'auteure commence à dresser la carte de l'Acadie. En décrivant ses souvenirs d'enfance, elle insiste tant sur la quotidienneté que sur les particularités acadiennes. Ces caractéristiques sont encore accentuées dans le récit fictif où Daigle met en scène des personnages acadiens qui communiquent en chiac, le parler acadien de la région de Moncton. D'après l'auteure, qui a évité d'écrire en chiac dans ses romans antérieurs, l'emploi du parler acadien signifie la rupture d'un certain tabou¹⁶. C'est que la question très sensible des langues a nécessairement influencé le développement de la littérature acadienne : afin de défendre le français contre l'anglais, on préférait utiliser le français comme langue littéraire. L'emploi du chiac dans des œuvres littéraires était généralement considéré avec méfiance, puisqu'un tel emploi risquait d'affaiblir le statut du français et, par conséquent, de mettre en danger les droits de la communauté francophone¹⁷.

Ce point de vue a récemment subi une transformation majeure, dont l'œuvre de France Daigle est l'illustration : le chiac, comme expression de l'identité acadienne, apparaît comme l'un des moyens de transgresser le complexe d'infériorité vis-à-vis de l'ancienne mère-patrie. La reconnaissance, dans le domaine littéraire, du parler acadien, est en correspondance avec la façon dont Daigle représente l'Acadie dans *Pas pire* : comme une entité que l'on peut décrire, qui n'a plus besoin de se créer puisqu'elle existe. Si les problématiques caractéristiques des premières œuvres littéraires acadiennes, comme la lutte et la souffrance¹⁸, se retrouvent dans *Pas pire*, c'est pour montrer qu'elles peuvent être surmontées. Comme l'agoraphobe prend son courage « à deux mains » (PP, 108) pour se rendre, en voiture, à l'endroit où l'on peut puiser de l'eau pure et claire, même si la seule pensée d'y aller lui fait une peur bleue, le peuple acadien peut remonter à sa source d'origine afin de surmonter son sentiment d'infériorité. Une telle expédition mènera à l'acceptation de soi et à l'affirmation de la voix acadienne.

Ajoutons que cette thématique empreinte de gravité nous est présentée dans un style doucement ironique, notamment lorsqu'il est question du couple acadien, Terry et Carmen. Leurs rencontres et leurs conversations montrent que le rire, l'humour ne doivent pas être absents du processus de la connaissance et de l'acceptation de soi. Au contraire, l'ironie, comme technique autoréflexive¹⁹, marque une certaine distance

+ + +

15 Alain Masson, *op. cit.*, p. 109. **16** Dans une interview avec l'auteure, le 27 octobre 2003. **17** Au Québec, l'emploi littéraire du parler montréalais, le joul, a été critiqué pour les mêmes raisons. **18** Voir les œuvres des « poètes classiques » (Alain Masson, *op. cit.*, p. 52), Raymond Leblanc (*Cri de terre*, 1972), Léonard Forest (*Saisons antérieures*, 1973) et les romans d'Antonine Maillet (*La Sagouine. Pièce pour une femme seule*, 1976 et *Pélagie-la-Charrette*, 1979). **19** Pour une étude approfondie de l'ironie dans le roman postmoderne, voir Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988.

critique qui, comme en témoigne la citation suivante, relativise tant la conception de ce qui est étrange que la vision de soi :

Peu à peu, télécommande en main, Terry laissait défiler de plus en plus longtemps devant ses yeux les émissions de la chaîne TV5. Un soir, il y fut question des rivières de France.

— 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.

[...]

— Je sais quoi c'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.

— Oui, ben c'est pas un mot qu'on dit si souvent que ça, par icitte. Gloire. Le monde dit plusse *glouère*. Je sais pas à cause. (PP, 164)

Ce dialogue entre les deux jeunes se caractérise par leurs questions naïves sur la langue, symbolisant les différences entre les deux territoires francophones. C'est justement le ton moqueur du passage, accentuant l'ignorance des personnages, qui permet l'affirmation selon laquelle les Français et les Acadiens ne parlent pas la même langue. Si le fait de ne pas « se rouvrir la bouche de même » provoque sans doute de l'incompréhension entre les deux peuples, l'opposition entre « ici » et « là » est campée avec légèreté. Dans *Pas pire*, les deux partis sont de temps à autre présentés avec une ironie discrète. À l'aide de l'humour, la peur du monde extérieur, mentionnée au début de cette partie, se transforme en un sentiment de surprise ; l'inconnu éveille une sorte de curiosité qui incite le couple à entreprendre un voyage en France²⁰. L'histoire acadienne, la situation dans laquelle se trouvaient les premiers colons — les ancêtres de Terry, les Thibodeau, étaient parmi les premiers à arriver à la Terre-Rouge — et les liens généalogiques avec les Français forment le contexte de leur voyage en France, aussi bien que le goût sous-jacent de voyager, de ne pas simplement s'enraciner avant d'avoir exploré le monde extérieur. Dans cette optique, le couple représente le nomadisme acadien, qui s'affirme par le voyage vers d'autres espaces²¹. En allant vers l'extérieur, Terry et Carmen infirment la thèse voulant que le peuple acadien ait tendance à se renfermer ; leur voyage symbolise le rayonnement des Acadiens et le désir de parler aux autres afin de se connaître et d'être reconnu.

Il n'y a pas que Terry et Carmen qui voyagent. Les personnages d'Élizabeth et de Hans, qui se rencontrent lors d'un voyage en Grèce, se sentent libérés grâce à l'éloignement d'avec le lieu d'où ils viennent. En tant que voyageurs, ils se laissent emporter par des sentiments de liberté et de détachement. Leur liaison amoureuse, comme le voyage, est sans contrainte, ce qui leur permet de se rapprocher de leurs vies intérieures. Élizabeth, qui a vécu en Acadie pendant quelques années mais qui n'est pas d'origine acadienne, découvre lors de ce voyage « l'instinct de détachement » qui, d'après elle, est

+ + +

²⁰ Ils prennent la décision d'aller en France dans *Pas pire* et le voyage s'effectue dans le texte suivant, *Un fin passage* (2001).

²¹ Le thème du voyage constitue l'objet d'étude principal de nos articles « Voyage et passage chez France Daigle », *Dalhousie French Studies*, vol. 52, printemps 2003, p. 13-24 et « Voyage, espace et imaginaire chez France Daigle », *Atlas littéraire*, à paraître.

« une sorte de sixième sens » (*PP*, 142) chez les Acadiens. Ainsi, après avoir reconnu qu'elle possède, à sa façon, ce trait de caractère acadien, elle pourra rentrer chez elle. Dans la dernière partie de *Pas pire*, « Le domaine du perfectible », France Daigle et son compagnon de route, Camil Gaudain, la croisent à l'aéroport de Paris. À ce moment-là, le discours autobiographique affirme implicitement sa fictionnalité, le voyage qu'entreprend l'auteure à Paris pour une interview avec Bernard Pivot dans *Bouillon de culture* étant entièrement fictif²².

Ce voyage imaginé n'en est pourtant pas moins significatif, car il souligne l'importance du dialogue entre les cultures aussi bien que le rôle prépondérant que les expressions artistiques jouent dans une meilleure connaissance mutuelle. À cet égard, Daigle poursuit une certaine tradition dans laquelle le voyage constitue une étape essentielle dans l'apprentissage d'un artiste. La narratrice renvoie au « voyage traditionnel en Italie » (*PP*, 80) du peintre Bruegel l'Ancien, élément obligé dans la formation des artistes et penseurs du XVI^e siècle : « sa décision de faire ce pèlerinage et la façon dont l'expérience a par la suite imprégné son œuvre font dire à certains que ce voyage marque le véritable début de la carrière artistique du grand peintre » (*PP*, 81). En réfléchissant sur l'invitation qui lui est faite d'aller à Paris pour recevoir le prix France-Acadie et pour participer au « célèbre plateau » de Bernard Pivot, la protagoniste considère ce voyage « comme une seconde naissance, tout aussi importante, sinon plus, que la première » (*PP*, 60)²³. Tout en étant consciente de la connotation ironique de cette idée de seconde naissance — ce n'est qu'après avoir passé sur le plateau télévisé français qu'un auteur francophone est vraiment pris en considération —, nous voulons souligner qu'elle se rapporte moins à une nouvelle étape dans l'écriture daiglienne qu'à une reconnaissance plus générale de son écriture et, par extension, de la culture acadienne. Si son œuvre est appréciée en Acadie, elle est encore peu lue à l'extérieur; l'attribution du prix France-Acadie et la possibilité de parler, en France, de son livre et de sa vie signifieraient « un germe de reconnaissance », « on aurait l'impression de découvrir quelqu'un » (*PP*, 60).

Le dialogue imaginé montre pourtant que beaucoup de préjugés sont encore vivaces, qu'il s'agisse de la littérature ou de l'histoire acadiennes ou des relations entre les Acadiens et la France. Pensons, à cet égard, à l'exclamation de surprise de Pivot : « Dites donc. Vous ne lisez pas qu'Antonine Maillet, en Acadie ! » (*PP*, 179) et à l'extrait du texte — l'animateur et l'auteure parlent du livre que nous sommes en train de lire — choisi et interprété par l'animateur : « Il choisit celui où il est question d'Hercule et des oiseaux du lac de Stymphale. Puis il me demanda : – Laissez-vous entendre par là que

+ + +

22 L'entretien inventé avec le « célèbre animateur » (*PP*, 178) peut être considéré comme une parodie des interventions de plus en plus fréquentes des auteurs dans les médias. Ces interventions répondent à un intérêt grandissant que montre le lectorat pour la vie personnelle des écrivains. D'après Sébastien Hubier, l'importance attribuée aux médias donne même lieu à la publication d'œuvres où les écrivains « doivent s'évertuer à expliquer la part de création intervenue dans leurs ouvrages. Les écrits intimes et/ou personnels apparaissent comme un passage obligé dans une carrière d'écrivain et apparaissent comme une consécration ». Voir *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2003, p. 41. Dans cette contribution, nous insisterons néanmoins sur l'un des effets positifs de la médiatisation, qui est de faire démarrer des échanges culturels. **23** Dans son autobiographie *Portrait de l'artiste en jeune singe* (Paris, Gallimard, 1967), Michel Butor souligne l'importance du voyage dans la naissance à l'écriture. La troisième partie de ce texte se compose d'un simple renvoi qui se réfère à son voyage en Égypte, où il a écrit sa première œuvre littéraire : « C'était avant mon départ pour l'Égypte, c'est-à-dire que pour moi cela remonte très loin, car l'Égypte m'a été comme une seconde terre natale, j'y ai vécu pour ainsi dire une seconde enfance. »

l'Acadie tue les voyageurs?» (PP, 180) Dans sa réponse, l'écrivaine insiste justement sur le nomadisme acadien: «Ce serait mal connaître l'histoire de l'Acadie que de dire que les Acadiens ne sont pas voyageurs.» (PP, 181) Pivot se réfère aussi au personnage de Terry, et notamment à l'épisode où celui-ci reçoit une délégation de dignitaires français à bord du bateau de tourisme, le *Beusoleil-Broussard*, qui navigue sur la rivière Petitcodiac. Cet événement est décrit en alternance avec l'entretien à Paris, de sorte qu'il en constitue une sorte d'écho. C'est que Terry a une conversation avec l'un des délégués, un écrivain français qui s'approche de lui. À cause des courants, le bateau est coincé pendant près d'une heure dans l'aboiteau et l'écrivain avoue à Terry que ce voyage sur la rivière lui «donne les boules» (PP, 183):

Terry essaya de s'imaginer ce que ça pouvait vouloir dire d'avoir des boules. Il ne savait pas non plus quelle grosseur de boules imaginer. Il pensa simultanément à des boules de mites et à des boules de billard. Comme l'homme à côté de lui restait là sans parler, il finit par le trouver plutôt humain, voulut l'encourager.

— Ça devrait pas durer trop longtemps. Y savent où c'est qu'est la faute.

[...]

— C'est beau quand même, le Canada. Les grands espaces...

— C'est pas pire.

— ...

— Ben, pour dire le vrai, des fois, moi, je trouve ça trop grand vraiment. Ça finit plus.

— ... (PP, 183-184)

À propos de cet épisode, Pivot parle des «relations difficiles, confuses entre les Acadiens et la France» (PP, 184); il demande à son invitée si «seuls les écrivains sont un peu sensibles à la vie et aux gens ordinaires autour d'eux» (PP, 185). Terry lui-même garde un souvenir vivant de la demi-heure qu'il a passé en compagnie du Français; en racontant leur conversation à Carmen, il se rend compte qu'il a dû trouver des mots pour décrire des choses qui, pour lui, avaient toujours été évidentes, comme l'apparence de la rivière en hiver: «C'est en y expliquant ça que j'ai vu que c'est dans ce temps-là que c'est le plus beau vraiment» (PP, 189). Or, la rencontre avec l'étranger lui fait prendre conscience de la beauté de son propre environnement. Le parallèle avec l'entretien entre Daigle et Pivot est d'autant plus intéressant que la souffrance de l'écrivain français exprime les sentiments de l'auteure acadienne. La réflexion suivante, où l'auteure parle d'elle-même, annonce ce que vivra l'écrivain français sur le bateau: «Par exemple, je ne serais jamais montée à bord de ces bateaux de tourisme qui se promènent sur la Petitcodiac. Jamais de la vie! Il suffirait que j'embarque pour que leur fameux système de contrôle à distance tombe en panne.» (PP, 106)

Or, pour revenir à la question soulevée par Pivot, il nous semble que les notions de difficulté et de confusion ne rendent pas justice à cette rencontre sur le *Beusoleil-Broussard*, qui montre un intérêt prudent pour l'autre et qui donne lieu à une réflexion sur soi, malgré l'existence d'idées préconçues et de lieux communs exprimés dans des phrases telles que «il finit par le trouver plutôt humain» et «c'est beau quand même, le Canada». Si la réaction de France Daigle à la question de son interlocuteur souligne ce côté stéréotypé — «Il faut bien entretenir encore quelques mythes» (PP, 185) —, le personnage de l'écrivain joue bel et bien un rôle significatif. Si l'artiste n'est pas le seul à être sensible à la vie des autres, il est bien celui qui jette un regard différent sur les

cultures et qui, à travers ses créations artistiques, s'efforce de transmettre ce regard. Dans l'œuvre daiglienne, la liberté de l'artiste est considérée comme un flottement sans frontières, un voyage perpétuel constituant une source d'inspiration pour tout être humain²⁴. Inversement, l'artiste s'approche parfois du « commun des mortels dans l'espoir de s'accrocher à la réalité » (PP, 185).

Ce besoin de l'artiste d'entrer en contact avec le monde « réel », doublé du désir de l'être humain d'être aussi libre que l'artiste, évoque une autre réciprocité : lorsque l'auteure France Daigle reçoit le prix France-Acadie, un écrivain français découvre une rivière et une ville acadiennes. Le voyage vers l'extérieur des Acadiens, si nécessaire pour se connaître et pour être reconnu, se trouve inversé puisque l'extérieur commence à s'intéresser à Daigle. Ce voyage marque la naissance de l'Acadie moderne : « Aujourd'hui, il commence à y avoir des choses qui viennent à nous²⁵. »

+

L'intérêt mutuel sur lequel aboutit *Pas pire* ainsi que les échanges culturels et artistiques entre l'Acadie et la France résultent d'une ouverture de l'individu au monde extérieur. Cette ouverture, qui n'est possible qu'après l'acceptation de soi, témoigne d'une transgression de frontières entre « ici » et « là », entre le monde extérieur et le monde intérieur.

Ce développement individuel va toujours de pair avec un regard critique que jette l'être sur lui-même et sur le monde qui l'entoure. Cette attitude souligne le caractère double de l'écriture daiglienne, qui insiste d'une part sur le voyage de l'individu, tantôt vers son for intérieur, tantôt vers le monde extérieur, mais qui adopte d'autre part une distance critique et esthétique, par exemple en se référant à un grand nombre de discours différents ou en entremêlant le réel et le fictif.

Le parallélisme entre le déroulement de l'entretien fictif à Paris et la rencontre entre l'Acadien et le Français sur la rivière Petitcodiac relie l'histoire personnelle inventée et l'histoire d'un peuple. De plus, le rôle des rêves analysés dans la première partie se rapproche de celui des expressions artistiques dans la mesure où les deux phénomènes donnent lieu à un intérêt grandissant pour l'extérieur.

En explorant le mouvement d'ouverture de l'individu et de l'Acadie, l'œuvre de France Daigle a donné une voix au peuple acadien, qui s'affirme tant par le voyage vers le pays d'origine que par le voyage en sens inverse. Lors de ces voyages, des rencontres entre des individus évoquent certaines idées préconçues et des lieux communs que la France et l'Acadie cultivent l'une à l'égard de l'autre, mais le ton légèrement ironique du livre et l'humour daiglien montrent des voies pour surmonter ces préjugés.

+ + +

²⁴ Voir aussi le peintre Étienne Zablonki qui, dans *Un fin passage* (2001) et *Petites difficultés d'existence* (2002), représente la création artistique, aboutissant à la création du rêve individuel. ²⁵ Entretien avec France Daigle, le 27 octobre 2003.