

Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



L'édition critique de *Sans jamais parler du vent* de France Daigle

Monika Boehringer

Number 20-21, Fall 2011, Spring 2012

L'édition critique et le développement du patrimoine littéraire en Acadie et dans les petites littératures

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1010387ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1010387ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boehringer, M. (2011). L'édition critique de *Sans jamais parler du vent* de France Daigle. *Port Acadie*, (20-21), 167–182. <https://doi.org/10.7202/1010387ar>

Article abstract

Après avoir brossé, dans une brève introduction, les pôles entre lesquels se situe chaque édition critique — la connaissance profonde d'une oeuvre et de tous ses états de texte et l'application la plus rigoureuse d'un protocole pour établir le texte et ses variantes, ainsi que les choix incontournables et souvent subjectifs auxquels tout scientifique doit faire face lors de la préparation d'une édition critique —, cet article décrit brièvement l'avant-texte de *Sans jamais parler du vent* de France Daigle, pour ensuite commenter la genèse d'un des fragments narratifs principaux du roman. Par l'intermédiaire de ce noyau textuel, nous expliquons alors les raisons qui nous ont amenée à adopter dans l'édition critique du premier roman de Daigle une approche hybride : sont reproduits, après l'appareil critique, des extraits détaillés de plusieurs fragments clés qui montrent leur genèse. Cette double présentation — établissement des variantes et genèse textuelle — fera mieux saisir, nous l'espérons, toutes les richesses de ce mince livre créé à partir d'états de texte assez volumineux.

L'édition critique de *Sans jamais parler du vent* de France Daigle

Monika Boehringer
Mount Allison University

Résumé

Après avoir brossé, dans une brève introduction, les pôles entre lesquels se situe chaque édition critique — la connaissance profonde d'une œuvre et de tous ses états de texte et l'application la plus rigoureuse d'un protocole pour établir le texte et ses variantes, ainsi que les choix incontournables et souvent subjectifs auxquels tout scientifique doit faire face lors de la préparation d'une édition critique —, cet article décrit brièvement l'avant-texte de *Sans jamais parler du vent* de France Daigle, pour ensuite commenter la genèse d'un des fragments narratifs principaux du roman. Par l'intermédiaire de ce noyau textuel, nous expliquons alors les raisons qui nous ont amenée à adopter dans l'édition critique du premier roman de Daigle une approche hybride : sont reproduits, après l'appareil critique, des extraits détaillés de plusieurs fragments clés qui montrent leur genèse. Cette double présentation — établissement des variantes et genèse textuelle — fera mieux saisir, nous l'espérons, toutes les richesses de ce mince livre créé à partir d'états de texte assez volumineux.

En sciences humaines, parler de subjectivité a mauvaise réputation : la *doxa* veut que, dans le domaine de la recherche, le regard détaché et objectif des chercheurs prime l'intuition. Parler de subjectivité quant à l'établissement d'une édition critique semble pire encore. Car le fondement même de cette pratique est loin de caprices subjectifs; il repose depuis ses débuts sur une base scientifique solide : pour éditer, il fallait avoir des connaissances approfondies en philologie, en codicologie, en transcription de langues souvent anciennes et en leur traduction. Les préceptes de la philologie étant méticuleux, l'établissement des textes se faisait avec le plus grand soin et les éditeurs n'hésitaient pas à parler de leurs protocoles comme étant bien établis, voire « *immuables* »¹.

Pourtant, même les premiers spécialistes en édition critique en France — les médiévistes travaillant sur des textes connus pour leur « *mouvance* »² — savaient que des choix s'imposaient à chaque moment de leur entreprise. Ainsi, Jean-Marie Fritz se demande par exemple lequel des sept manuscrits existants devrait servir comme texte de base pour l'édition critique d'*Érec et Énide*, roman de Chrétien de Troyes, dont la tradition manuscrite est « *fort complexe* »³. Affaire épineuse, puisque de

1. Voir la contribution de Guy Laflèche.
2. Voir Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
3. Voir Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, éd. critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1376, traduction, présentation et notes de Jean-Marie Fritz, Paris, Librairie Générale

« nombreux »⁴ écarts se laissent observer entre les éditions d'illustres prédécesseurs, comme Wendelin Foerster ou Mario Roques⁵. Et David F. Hult affronte un problème encore plus difficile : il sait que, parmi les onze « témoins médiévaux du Chevalier au lion, dont sept qui donnent le texte complet ou presque [...], et quatre qui donnent des fragments plus ou moins importants [...] »⁶, « aucun manuscrit ne fait autorité »⁷. Comment peut-il établir un texte de base dans de telles conditions, comment préférer une leçon à une autre et comment choisir, parmi toutes les variantes existantes, les plus pertinentes pour sa nouvelle édition critique? Question de taille, d'autant plus que les deux éditions disponibles du *Chevalier au lion*, celles de Foerster⁸ et de Roques⁹, représentent pour Hult des « extrêmes [...] en matière de méthode éditoriale (c'est-à-dire, entre la reconstruction du texte "original" de l'auteur dont les exemplaires manuscrits ne sont que des témoins corrompus, et la reproduction fidèle d'un bon manuscrit avec le but de présenter un document qui a vraiment existé) »¹⁰. Et Hult s'empresse de s'expliquer : Foerster a visé à reconstruire un texte « synthétique »¹¹ de Chrétien de Troyes, un texte « idéal qui n'a peut-être jamais existé »¹². Se servant essentiellement d'un manuscrit de base, choisi selon certains critères, Foerster y a ensuite mélangé de façon « arbitraire » des « leçons tirées de plusieurs manuscrits, système morphologique et traits dialectaux purifiés pour refléter la bonne langue champenoise parlée par Chrétien »¹³. Roques, pour sa part, veut « reproduire fidèlement son document »¹⁴. Mais comme il écarte tout le reste de

Française, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 16.

4. *Id.*, p. 17.
5. *Id.*, p. 25. Fritz renvoie ici aux éditions critiques de ce roman établies par Wendelin Foerster (1890) et par Mario Roques (1952).
6. Voir Chrétien de Troyes, *Le Chevalier au lion ou le roman d'Yvain*, éd. critique d'après le manuscrit B.N. fr. 1433, traduction, présentation et notes de David F. Hult, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Lettres gothiques », 1994, p. 24.
7. Voir Hult, *op. cit.*, p. 27.
8. Chrestien de Troyes, *Yvain (Le Chevalier au Lion)*, The Critical Text of Wendelin Foerster with Introduction, Notes and Glossary, by T. B. W. Reid, French Classics, Manchester, Manchester University Press, 1942 [reproduction photographique de la « Kleine Ausgabe » de 1912, avec des notes et un glossaire qui sont encore à consulter]. Cette référence se trouve dans l'édition critique de Hult, *op. cit.*, p. 37.
9. Voir *Les Romans de Chrétien de Troyes*, édités d'après la copie de Guiot, IV : *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, publié par Mario Roques, Paris, Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 89, 1960. Cette référence se trouve dans l'édition critique de Hult, *op. cit.*, p. 37.
10. Voir Hult, *op. cit.*, p. 26.
11. *Ibid.*
12. *Id.*, p. 27.
13. *Id.*, p. 26.
14. Il s'agit du « manuscrit dit de Guiot, le B.N.fr. 794 », selon Hult, *op. cit.*, p. 26.

la tradition manuscrite du *Chevalier au lion*, il finit par établir, selon Hult, « un texte fautif qui ne tient aucunement compte de leçons supérieures contenues dans d'autres manuscrits »¹⁵.

Pourquoi évoquer ici les problèmes reliés à l'édition critique de deux chefs-d'œuvre du Moyen Âge? Non pas pour accuser les éminents savants de la fin du dix-neuvième siècle et du vingtième siècle d'une subjectivité sans borne, loin de là. Tous ces spécialistes (Foerster, Roques et les autres qu'évoquent Fritz et Hult) prennent leur décision après mûre réflexion, après avoir convoqué leur savoir imposant dans la matière. Toutefois, certains de leurs choix se font parmi plusieurs autres possibilités, et Hult, indiquant les balises qui ont orienté ses propres délibérations, le dit sans ambages : « Étant donné que tout choix éditorial est le résultat d'une *décision subjective, voire d'une interprétation*, nous avons trouvé que cette mise en page [celle qu'il adopte pour son édition du *Chevalier au lion*] offrait le meilleur moyen au lecteur à la fois de vérifier la lettre du manuscrit et de contrôler le choix de l'éditeur¹⁶ ». Voilà donc l'objectif suprême que Hult tend à atteindre dans son édition critique du *Chevalier au lion* : la transparence.

À cette ouverture sur la pratique de l'édition critique de textes médiévaux et des choix difficiles qu'elle implique, nous ajoutons un autre détail, tout à fait contemporain en l'occurrence : tous ceux qui s'y connaissent en théories de l'énonciation¹⁷ sont conscients de l'omniprésence de la subjectivité; le langage lui-même est empreint de subjectivité, selon la formule de Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁸. Et Pierre Ouellet a montré que « *les instances de la subjectivité* »¹⁹ parsèment tout discours scientifique, le plus objectif qu'il puisse être, ne serait-ce que parce qu'il relève de l'argumentation et que le « *véridicteur* » (celui qui dit la « *vérité* ») doit « *faire-croire-vrai* » ce qu'il dit au « *vérificateur* » (celui qui doit endosser le « *croire-vrai* »)²⁰. Par exemple, les modalisateurs qu'emploie le « *véridicteur* » pour décrire les résultats d'une recherche jouent un rôle primordial dans le « *contrat de véridiction* »²¹ sur lequel la science est basée :

15. Voir Hult, *op. cit.*, p. 27.

16. *Id.*, p. 29, nous soulignons.

17. Pour l'énonciation, voir Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, ainsi que *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

18. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

19. Pierre Ouellet, « La désénonciation : les instances de la subjectivité dans le discours scientifique », *Protée*, vol. 12, n° 2, été 1984, p. 43–53. La citation se trouve à la p. 43.

20. *Id.*, p. 47.

21. *Id.*, p. 48.

non seulement ils doivent souligner la crédibilité de l'énonciateur et son appartenance légitime à la communauté scientifique, mais ces modalisateurs doivent aussi convaincre l'énonciataire du bien-fondé des résultats, si bien que ce dernier peut y mettre le sceau de la vérification, partie intégrante du discours scientifique²². Après cette introduction, il est évident que nous revendiquons pour ce qui suit notre propre subjectivité, qui est contrôlée par notre travail continu sur l'œuvre de France Daigle, en particulier notre fréquentation depuis cinq ans des avant-textes²³ daigliens déposés à Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa²⁴. Quels genres de difficultés soulevaient alors la préparation de l'édition critique du premier roman de Daigle?

* * *

Sans jamais parler du vent, publié en 1983, marque avec quelques autres textes, comme *Graines de fées* de Dyane Léger²⁵, l'avènement de l'ère moderne du genre romanesque en Acadie. Tourné « *résolument vers la modernité* », selon Anne-Marie Alonzo²⁶, le texte est un héritier du Nouveau Roman dans sa facture expérimentale, comme le soutient Raoul Boudreau²⁷. Il est en effet étonnant de voir surgir dans l'Acadie des années 1980 un roman sans intrigue, sans personnages nommés et sans ancrage spatio-temporel précis, étant donné que la littérature acadienne se caractérisait à l'époque par le topos du pays et de ses traditions, d'une part (par exemple chez Antonine Maillet), et, de l'autre, par la revendication d'un renouveau autant politique que poétique (les poètes des années 1970). Mais laissons de côté les leçons d'histoire littéraire et réfléchis-

22. Nous résumons ici Ouellet, *op. cit.*, p. 47–48.

23. Nous empruntons la définition du terme d'avant-texte à Almuth Grésillon : « [E]nsemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d'une œuvre ou d'un projet d'écriture, et organisé en fonction de la chronologie des étapes successives ». Voir *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, p. 241.

24. Nous tenons à remercier chaleureusement France Daigle pour son autorisation de consulter le Fonds France Daigle (LMS 0262, 2004–07) et pour le droit de citer *in extenso* l'avant-texte de *Sans jamais parler du vent*. Nous exprimons aussi notre gratitude à Monique Ostiguy, archiviste, qui, en plus d'avoir rédigé l'incontournable instrument de recherche pour exploiter le fonds, le « Répertoire du Fonds France Daigle » (septembre 2005), a énormément facilité nos recherches à Bibliothèque et Archives Canada.

25. Dyane Léger, *Graines de fées*, Moncton, Perce-Neige, 1980.

26. Anne-Marie Alonzo, « D'Acadie : *Sans jamais parler du vent* » [compte rendu], *La Vie en rose*, n° 19, 1984, p. 56.

27. Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, n° 87, printemps 2004, p. 32–45. Voir en particulier les p. 34–35.

sons à l'avant-texte de *Sans jamais parler du vent*, ainsi qu'aux implications d'une nouvelle édition, dont la parution est d'autant plus urgente que la première est épuisée et que les traces de cet ouvrage remarquable risquent de s'effacer.

La genèse du texte, « *longue et plutôt ardue* » selon les dires de l'auteur²⁸, s'étend sur deux ans, du mois d'octobre 1981, où Daigle rédige le premier jet du texte dans une chambre d'hôtel à Paris²⁹, jusqu'en octobre 1983, où l'Imprimerie Lescarbott à Yarmouth imprime le livre pour le compte des Éditions d'Acadie. Il existe sept versions de *Sans jamais parler du vent*, la septième étant celle envoyée à l'éditeur. Les sept versions comprennent 1155 pages au total, fait étonnant si l'on connaît l'ouvrage publié de 141 petites pages dont chacune est à moitié vide : en bas se trouve un petit paragraphe de cinq à quinze lignes, le haut restant blanc. Si l'on sait en plus que les deux premières versions comptent ensemble 704 pages (348 p. et 356 p. respectivement), il est évident que l'écriture était un travail d'effacement, d'allègement et d'épuration, non pas un travail d'ajouts ou d'étoffements. Tous les états de texte sont dactylographiés à double interligne et comportent des ratures et des corrections en surcharge³⁰, à l'exception de la troisième version, écrite à la main et qui marque un tournant important vers la condensation : elle ne compte que 90 pages³¹.

Depuis que nous avons lu pour la première fois *Sans jamais parler du vent*³², nous avons été intriguée par ce texte où les pronoms personnels ne renvoient pas à des personnages stables, où la référence des pronoms s'avère donc variable, où *je* glisse allègrement vers *on* juste pour être rem-

28. France Daigle, « En me rapprochant sans cesse du texte : à propos de *Sans jamais parler du vent* », dans André Gervais (dir.), *De l'avant-texte ou Du texte dans tous ses états : premier cahier*, Outremont, La Nouvelle Barre du jour, coll. « Craie », 1986, p. 31–45. La citation se trouve à la p. 42.

29. Information de France Daigle. Au sujet de la genèse du roman, voir l'article de Daigle, « En me rapprochant sans cesse du texte », *op. cit.*, et notre présentation dans l'édition critique de *Sans jamais parler du vent*; cette dernière paraîtra dans la collection « Bibliothèque acadienne » de l'Institut d'études acadiennes, Université de Moncton.

30. Précisons que les biffures et corrections s'arrêtent à la p. 194 de la deuxième version (le reste n'étant pas corrigé), que la quatrième version de 20 p. est incomplète et que la cinquième se constitue de 68 p. seulement.

31. La troisième version est aussi la seule sans corrections visibles, mais puisqu'elle est rédigée au crayon, il se peut que des ratures possibles ne se voient plus. Il s'agit en tout cas d'une belle écriture déliée et facile à lire. Les grands feuillets lignés (21,5 x 35,5 cm) sont couverts de passages de deux paragraphes clairement séparés les uns des autres.

32. Tout renvoi au texte publié de *Sans jamais parler du vent* se fera désormais dans le texte sous le sigle *SJ*, suivi de la page.

placé par *nous* ou *vous*; où le démonstratif *ceux* est toujours accompagné de *celles*; où le pronom collectif *tous* se voit souvent redoublé par la forme féminine *toutes*; où la mer-océan se substitue à maintes reprises à la mère des quinze ou seize enfants qui, selon le texte, ne sont « *jamais tous toutes là* » (*SJ*, p. 16) et où, pour terminer cette énumération de quelques traits distinctifs du texte, il est dangereux pour une femme « *d'y croire et de l'écrire ce roman de l'homme doux* » (*SJ*, p. 117). Notre première impulsion était de vouloir connaître la genèse de l'ouvrage pour vérifier certaines intuitions interprétatives et pour voir si les versions préparatoires étaient aussi polysémiques, voire opaques, que le livre imprimé. Bref, nous nous intéressions au devenir du texte, au processus plutôt qu'au produit³³ et ceci, bien avant qu'on nous ait demandé si nous voulions établir l'édition critique du texte. Nous voulions savoir qui était ce *je-nous-on*, qui était cette femme rédigeant le roman de l'homme doux; nous voulions explorer davantage le rôle de la mer-mère dont la respiration traverse le texte entier (*SJ*, p. 61, p. 91) et dont il est dangereux de parler (*SJ*, p. 42). Toutes ces transformations, oscillations, superpositions au niveau de l'énonciation ne pouvaient que fasciner quelqu'un qui s'intéresse aux jeux énonciatifs tous azimuts, quelqu'un qui, par surcroît, a beaucoup travaillé sur les écrits autobiographiques au féminin. Quand nous avons commencé à dépouiller l'avant-texte de *Sans jamais parler du vent*, l'un de nos pressentiments s'est confirmé : les deux premières versions sont en effet dominées par l'instance du *je*, qui s'inscrit assez lourdement dans le texte. Pourtant, même ces premiers états de texte exhibent déjà une multiplicité de pronoms personnels. Ainsi, on trouve dans la première version plusieurs assertions côte à côte pour ce qui est de l'instance créatrice du roman, comme si la figure de la scriptrice avait peu d'importance; tout ce qui compte, semble-t-il, c'est que le roman s'écrive :

Romancière. Voilà. Je serai romancière. Lui il avait toujours voulu écrire. Peut-être qu'il aurait écrit ce livre au fond. Il l'écrit peut-être. Ça n'est pas sûr. Ça n'est pas sûr qui au fond, est l'auteur de ce livre. [...] Véritablement l'auteur de ce roman c'est difficile à dire et à vrai dire ce n'est pas important. [...] On ne peut pas se douter. Une œuvre. Son œuvre. On ne peut pas se douter d'une œuvre. Cela se fait. Lui, son œuvre. Elle. Elle, son œuvre. Nous. Notre œuvre.³⁴

33. Le peintre Paul Klee l'a bien dit : « [...] toute œuvre n'est pas de prime abord un produit; elle n'est pas une œuvre qui est, mais avant tout genèse, œuvre qui se fait » (*La Pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1973, p. 437). Cité par Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre : itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2008, p. 6, note 5.

34. Nous citons ici la première version (I) de *Sans jamais parler du vent*; la citation

En plus de tels fragments métadiscursifs, qui parsèment aussi bien l'avant-texte que le livre publié, certains noyaux narratifs prédominent sur les autres par la seule force de leur présence textuelle. Parmi eux se trouvent les fragments consacrés au voyageur, à l'homme doux et à la mer-mère; les passages qui portent sur le regard désirant des hommes et des femmes; les parties sur la sexuation (ceux/celles, tous/toutes, être garçon/fille); et enfin les nombreux fils narratifs traitant de l'amour, notamment son pouvoir destructeur qui s'exprime dans l'énoncé de « *la femme celle que j'aimerai et qui me détruira* » (*SJ*, p. 60). La question de l'évolution de ces fragments a retenu notre intérêt dès le début; en préparant l'édition critique, nous voulions montrer, au-delà des variantes, la façon dont le texte publié de *Sans jamais parler du vent* se cristallise de plus en plus à partir d'un avant-texte volumineux dans lequel convergent très tôt certains fils narratifs comprenant des formules ressassées, voire obsessionnelles. Nous espérons que la reconstitution comparée de ces états de texte permettrait de saisir, dans une perspective génétique, « *le principal fil conducteur de l'écriture* », qu'elle ferait comprendre aux lecteurs « *la lente émergence d'une œuvre* »³⁵, processus d'autant plus intéressant à révéler que *Sans jamais parler du vent* est un des premiers romans modernes en Acadie.

Afin de donner un exemple concret de la genèse d'un de ces noyaux narratifs, voici le fragment du voyageur. Dans le livre publié, les deux premiers passages qui lui sont consacrés se trouvent aux pages 10 et 11, ils comptent 12 et 16 lignes respectivement³⁶ :

Être parti un matin de décembre. Une casquette, un foulard. Cracher. L'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission qui ne vous regardent même pas. Jeunes. Absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous. Les premières nuits innombrables les passer dans des bistros de gare. Fumer. Aucune envie de dormir et ne pas parler. De temps en temps quelque chose. D'autres voyageurs sales et tranquilles que plus rien ne presse. Ne pas parler, comme si c'eût été la seule façon. (*SJ*, p. 10)

se trouve aux p. 127–128 de la première chemise (ch. 1) de la première boîte de l'avant-texte (B. 1). Tous les renvois subséquents à l'avant-texte se feront comme ceci : (I, B. 1, ch. 1, p. 127–128).

35. Voir Grésillon, *La Mise en œuvre : itinéraires génétiques*, op. cit., p. 27.

36. Plus loin dans le texte publié, il y a deux autres fragments consacrés au voyageur, de 12 et de 11 lignes respectivement (*SJ*, p. 26, p. 27). Le compte des lignes correspond aux fragments de la première édition de *Sans jamais parler du vent*, non pas à leur reproduction ici.

Je ne voulais rien, arriver nulle part. Entre deux trains rester en gare, entre deux gares prendre un train. Cela qui n'a rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom. Personne ne m'appelait et je n'offrais rien. Je ne pensais à peu près plus. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Parfois j'avais très faim. Froid. De sorte qu'il fallait souvent entrer quelque part. La plupart du temps des portes déjà closes que je refermais derrière moi. Se souffler dans les mains. Voir son haleine. Et ainsi de suite nombre de ports de mer où tout cela déverse jusque dans la rue. Des rires, de ces mugissements qui vous accrochent au passage. Un autre genre, une autre époque. (*S*), p. 11)

Si l'on regarde la genèse de ces deux fragments (voir annexe 1), on se rend compte de la condensation énorme qui se fait depuis les premières versions jusqu'au livre imprimé : aux deux paragraphes du texte définitif (*S*), p. 10, p. 11) correspondent cinq paragraphes (deux pages bien pleines) dans la première version³⁷, quatre paragraphes (deux pages) dans la deuxième version, trois paragraphes (deux pages) dans la troisième et deux paragraphes dans les quatrième et cinquième versions. Dans les sixième et septième états de texte, on ne voit presque plus de changements : ici et là, on trouve une correction grammaticale, un mot barré, un article défini remplacé par l'indéfini, un point remplacé par une virgule ou vice versa. Selon l'optique génétique, les deux dernières versions n'ont plus un très grand intérêt. Or, du point de vue d'une édition critique, ces versions sont primordiales. Mais comment se peut-il que les divers états d'un texte puissent avoir un statut tout à fait différent selon l'optique génétique ou critique? La réponse a trait aux difficultés éditoriales qu'évoquait David F. Hult.

Lorsqu'on retrace la genèse d'un texte, il faut tenir compte de tous ses états, afin de montrer les détails de son évolution depuis le début visible — la première ébauche, des mots gribouillés sur une page — jusqu'au produit final (personne ne pourra évidemment retracer le cheminement d'une idée jusque dans l'esprit d'un écrivain où se déclenche le processus créateur). Dès qu'on prépare une édition critique, la perspective change

37. En vérité, cette partie commence dans la première version à la p. 5 et va jusqu'à la p. 7, mais la fin n'a plus rien à voir avec la figure du voyageur, raison pour laquelle nous n'en tenons pas compte ici. Il importe pourtant de noter que la condensation est donc encore plus grande qu'indiquée : trois paragraphes (6–7) disparaîtront complètement lors de la réécriture, excepté quelques bribes de phrases utilisées ailleurs dans le texte final (des réflexions sur le nom propre, sur une belle femme et sur le pouvoir des mains). Le même commentaire s'applique aussi à la deuxième version.

nécessairement, puisqu'il faut justifier le choix des variantes dans l'appareil critique. Plusieurs raisons ont motivé le choix des versions à partir desquelles nous avons établi les variantes de *Sans jamais parler du vent*. Avant de les formuler, il faut ajouter que, dans la préparation de cette édition, il ne s'agissait pas d'établir le texte à partir de plusieurs versions plus ou moins fiables, comme c'est le cas dans l'établissement de textes médiévaux. Quant à *Sans jamais parler du vent*, le livre a déjà paru, en 1983 aux Éditions d'Acadie, après l'approbation des épreuves par Daigle. Le texte de base existe donc sous une forme incontestée, mais inaccessible, puisqu'il est épuisé. Pour les variantes de l'édition critique, il ne fallait plus remonter jusqu'aux premières versions; il fallait juste montrer les écarts entre les états de texte que l'on peut vraiment comparer au livre publié, écarts souvent minimes, mais qui permettent néanmoins d'appréhender les derniers détails qui préoccupaient Daigle vers la fin du processus créateur. Comme les trois premières versions sont très loin du texte définitif (elles montrent différents stades de l'apprentissage de Daigle qui s'y fait écrivaine), il était impossible d'en tenir compte pour l'appareil critique. Les quatrième et cinquième versions étant essentiellement inachevées (20 et 68 pages respectivement), elles ne s'y prêtaient pas non plus. Le choix tombait par conséquent sur les sixième et septième versions, qui sont toutes deux proches du livre publié, mais qui comportent encore quelques ratures et ajouts, bref, des variations textuelles que l'on peut considérer comme variantes. Et puisque la nouvelle édition a été préparée dans une double perspective — critique et génétique —, nous avons ajouté, en plus de l'appendice où figurent les variantes, des annexes qui montrent le mode de travail dans les étapes successives des fragments : leur réécriture de plus en plus elliptique, l'effacement croissant du *je*, sa substitution par d'autres pronoms, par des tournures impersonnelles ou des constructions à l'infinitif.

* * *

En guise de conclusion, nous ajoutons un exemple de variantes de l'édition critique de *Sans jamais parler du vent*. Afin de « *compare[r] du comparable* », comme le dit Grésillon³⁸, nous avons choisi les variantes des fragments du voyageur utilisés auparavant. On notera le peu de changements survenus entre les sixième et septième états de texte (vi, vii) et la version publiée de ces fragments cités ci-dessus. Les variantes (en italique) sont précédées des numéros de la ligne (chiffre arabe) et de la version (chiffre romain) auxquels elles se rattachent; elles sont encadrées

38. Voir Grésillon, *La Mise en œuvre : itinéraires génétiques*, op. cit., p. 26.

de crochets et de mots repères (en romain) qui les situent dans le texte³⁹. Les abréviations suivantes indiquent la nature des variantes : A (ajout), D (texte déchiffré sous la rature), R (rature), S (surcharge), I (inversion; aucune occurrence dans l'exemple cité).

Variantes pour *Sans jamais parler du vent*, p. 10 et 11 :

Page 10

2^{VI} permission [R,] qui 4^{VII} innombrables [A,] les

Page 11

1–2^{VI, VII} prendre [D le S un] train 4^{VI, VII} Froid [A. D de S De]

sorte 6^{VI, VII} haleine. [D Ainsi S Et ainsi] de

7^{VI, VII} mugissements [R, tout ce] qui 7^{VI, VII} vous [A accrochent]

au

Pour peu que l'on compare le peu de variantes à la genèse des deux mêmes fragments dans l'annexe ci-dessous, on comprendra sans doute la décision de préparer une édition hybride, qui tient compte des variantes, certes, mais qui vise aussi à faire voir l'évolution de certains fragments clés. Car ne vaut-il pas mieux, surtout dans le cas de l'édition critique d'ouvrages acadiens qui appartiennent selon François Paré à une « *petite* » littérature⁴⁰ et dont le nombre de lecteurs est réduit, d'avoir « *des éditions bon marché avec, si possible, une version fiable des textes, enrichie par exemple par un récit de sa genèse et par quelques exemples pertinents de réécriture* », comme le suggère Grésillon⁴¹? Une telle édition n'a-t-elle pas « *bien plus de sens qu'une longue liste de variantes ponctuelles* », comme le dit Grésillon, qui formule son propos d'ailleurs sous forme affirmative⁴²? Ce sont ces balises, empruntées à la généticienne

39. Puisqu'il est impossible de contrôler l'impression des lignes d'un texte dans un article, il est fort possible que les renvois aux lignes ne correspondent pas nécessairement aux fragments cités. Mais comme il s'agit de fragments brefs, les mots repères permettront de voir les changements minimes entre les diverses versions, changements qui ont trait à la ponctuation — rature ou ajout d'un point ou d'une virgule qui gouvernent le rythme textuel — ainsi qu'à quelques mots ajoutés ou supprimés.

40. François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001 [1992], p. 21–24.

41. Voir *Éléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes*, op. cit., p. 195.

42. *Ibid.* Nous précisons que Grésillon ne pense pas ici à une « *petite* » littérature, elle pense à l'exemple de la nouvelle édition de la Pléiade de Proust, dirigée par Jean-Yves Tadié : « [E]n quatre volumes [cette édition] a conclu un compromis significatif : voulant intégrer le plus de genèse possible, mais ne pouvant pas l'intégrer toute, elle présente dans l'appareil des "Esquisses", qui sont des extraits des cahiers de brouillons de Proust, segmentés en fonction du texte publié et "nettoyés" des ratures et réécritures encombrantes. Sans pouvoir retracer la genèse complexe du roman, ces esquisses, malgré leur caractère hybride (ni manuscrit, ni texte) four-

reconnue⁴³, qui ont guidé notre parcours à travers l'épaisseur de l'avant-texte de *Sans jamais parler du vent*, texte polysémique dont les interprétations multiples ne se déploient que lorsqu'on connaît son avant-texte : toute la richesse d'une œuvre s'offre à ceux et celles qui ont l'occasion de découvrir ses formes préexistantes. Ou, pour terminer par les mots de Paul Klee, qui connaissait bien la naissance d'œuvres modernes : « *La genèse, en tant que mouvement de la forme, recouvre l'essentiel de l'œuvre.* »⁴⁴

nissent au lecteur au moins une première idée du contenu des cahiers » (Grésillon, *op. cit.*, p. 187, note 1). Dans les annexes de l'édition critique du roman de Daigle, nous présentons un choix d'étapes successives de certains fragments. La reproduction de ces réécritures ne comporte pas non plus les nombreuses ratures et les ajouts en surcharge, bien que, à une étape intermédiaire, nous ayons préparé la transcription diplomatique de ces états de texte.

43. Almuth Grésillon est directrice de recherche émérite au CNRS. Elle a publié plusieurs livres et codirigé la revue *Genesis*.
44. Klee, *op. cit.*, p. 457. Cité par Grésillon, *La Mise en œuvre : itinéraires génétiques*, *op. cit.*, p. 5.

Annexe 1 – Le voyageur : « Être parti un matin de décembre » (*SJ*, p. 10, p. 11)

I

Je suis parti un matin de décembre. Il faisait froid. C'était peut-être un matin de mai. Je ne sais plus. Je ne sais pas. Il faisait froid. Je m'étais acheté une casquette et une écharpe. En marchant, les tous premiers pas, je crachai. J'avais l'impression d'appartenir à une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission, et il n'y avait même pas de guerre. Des jeunes. Si jeunes. Absorbés. Si absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous.

Les premières nuits entières je les passai dans des bistros de gares. Bistros enfumés. Je fumais. Des nuits entières, les unes à la suite des autres sans dormir. Sans parler. Je n'avais aucune envie de dormir, et je ne parlais pas. De temps en temps quelque chose. Un regard. D'autres voyageurs, sales et tranquilles, comme moi. Que plus rien ne pressait. Et je ne dormais pas. Quelque chose en moi ne voulait pas dormir et c'était la seule façon.

Je ne voulais rien, rien voir, et rien. Arriver nulle part. Entre deux trains je restais en gare, entre deux gares je prenais le train. Et ainsi de suite. Cela n'avait rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom. Personne ne m'appelait, et je n'offrais rien. Je ne préférais rien. Je ne pensais pas. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Je fumais. Parfois j'avais très faim.

Des portes closes. La plupart du temps des portes closes, que j'ouvrais puis que je refermais derrière moi. Il faisait froid, il fallait toujours entrer quelque part. Et je fis ainsi beaucoup de ports de mer. Nombre de ports de mer. Des équilibres fragiles, des parlers doux à entendre. De ces rires, ou alors des mugissements. Tout, tout ce qui déverse jusque dans la rue parfois. C'était d'un autre genre, d'un autre style. Parfois de grandes salles vitrées. Des petits coins de rien du tout avec à peine une porte pour y entrer. De ces coins. J'avais / peut-être décidé de m'embarquer.

Un jour puis un jour. Je crois bien que j'avais décidé de m'embarquer. Le navire ne partait pas encore. Du vent. Il ventait. Il ventait depuis trois jours. Au moins. J'avais décidé de m'embarquer. Il faisait froid, je voyais mon haleine lorsque je respirais. J'attendais. Je ne fumais plus. Je m'embarquais mais je ne comprenais pas. Je n'y avais jamais rêvé étant petit. Chez-nous les bateaux ne passaient jamais. Jamais. Donc je ne

comprenais pas. Je ne pouvais pas comprendre. Je n'y pensais pas. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Je m'embarquais. Ça aurait pu être pour n'importe où. Le nom, le nom de la ville ne comptait plus. Cela ne faisait rien. Seul le mien, mon nom. Comptait. Comptait. On m'appelait. (I, B. 1, ch. 1, 5–6)

II

Je suis parti un matin de décembre. Il faisait froid. C'était peut-être un matin de mai, je ne sais plus, je ne sais pas. Il faisait froid. Je m'étais acheté une casquette et une écharpe. En marchant, aux tous premiers pas, je crachais. L'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission et il n'y avait même pas de guerre. Jeunes. Si jeunes. Absorbés. Si absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous.

Les premières nuits entières je les passai dans des bistros de gare. Enfumés. Je fumais. Pendant des nuits entières les unes à la suite des autres sans dormir. Sans parler. Aucune envie de dormir et je ne parlais pas. De temps en temps quelque chose, un regard. D'autres voyageurs sales et tranquilles comme moi. Que plus rien ne pressait. Et je ne dormais pas. Quelque chose en moi ne voulait pas dormir. C'était la seule façon.

Je ne voulais rien. Rien voir et rien. Arriver nulle part. Entre deux trains je restais en gare, entre deux gares je prenais le train. Et ainsi de suite. Cela n'avait rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom. Personne ne m'appelait et je n'offrais rien. Aucune préférence. Rien. Je ne pensais pas. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Je fumais. Parfois j'avais très faim.

Des portes closes. La plupart du temps des portes closes que j'ouvrais puis que je refermais derrière moi. Il faisait froid de sorte qu'il fallait toujours entrer quelque part. / Et ainsi de suite beaucoup de ports de mer. Nombre. Nombre de ports de mer. Des équilibres fragiles, des parlars doux à entendre. De ces rires, ou alors des mugissements. Des mugissements. Tout, tout ce qui déverse jusque dans la rue parfois et qui vous accroche au passage. C'était d'un autre genre, d'un autre style. Dans. Dans un autre genre, un autre style. Parfois de grandes salles vitrées. Puis des petits coins de rien du tout avec à peine une porte pour y entrer. De ces coins. J'avais peut-être décidé de m'embarquer. (II, B. 1, ch. 3, 4–5)

III

Je suis parti un matin de décembre. Il faisait froid. Je m'étais acheté une casquette et un foulard. Je crachai. L'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Wagons entiers de militaires en permission. Jeunes. Absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous. Les premières nuits je les passai dans des bistrots de gare. Je fumais. Aucune envie de dormir et je ne parlais pas. De temps en temps quelque chose, d'autres voyageurs sales et tranquilles comme moi que plus rien ne pressait et je ne parlais pas. C'était la seule façon.

Je ne voulais rien voir rien entendre, arriver nulle part. Entre deux trains je restais en gare, entre deux gares je prenais le train et ainsi de suite. Cela n'avait rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom et personne ne m'appelait, je n'offrais rien. Je ne pensais pas. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. / Parfois j'avais très faim.

La plupart du temps des portes closes que j'ouvrais puis que je refermais derrière moi. Froid de sorte qu'il fallait toujours entrer quelque part. Parfois je me soufflais dans les mains. Et ainsi de suite jusqu'à nombre de ports de mer où tout cela déverse jusque dans la rue et vous accroche au passage. De ces rires, des mugissements, tout ce qui être [*sic*] d'un autre genre, d'un autre style. (III, B. 1, ch. 5, 2–3)

IV

Je suis parti un matin de décembre. Il faisait froid. Une casquette un foulard. Cracher. J'avais l'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission. Jeunes. Absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous. Les premières nuits les passer dans des bistrots de gare. Je fumais. Aucune envie de dormir et je ne parlais pas. De temps en temps quelque chose. D'autres voyageurs sales et tranquilles comme moi que plus rien ne pressait. Je ne parlais pas, c'était la seule façon.

Je ne voulais rien, arriver nulle part. Entre deux trains je restais en gare, entre deux gares je prenais le train. Cela n'avait rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom, personne ne m'appelait. Je n'offrais rien. Je ne pensais pas. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Parfois j'avais très faim. Froid, de sorte qu'il fallait toujours entrer quelque part. La plupart du temps des portes closes que je refermais derrière moi. Parfois je me soufflais dans les mains. Et ainsi de suite nombre de ports de mer où tout cela déverse jusque dans la rue et vous accroche au passage. Des

rires, des mugissements, tout ce qui être [*sic*] d'un autre genre, d'un autre style. (IV, B. 1, ch. 6, 2)

V

Je suis parti un matin de décembre. Il faisait froid. Une casquette, un foulard, cracher. L'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission qui ne vous regardent même pas. Jeunes. Absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous. Les premières nuits les passer innombrables dans des bistros de gare. Fumer, je fumais. Aucune envie de dormir et je ne parlais pas. De temps en temps quelque chose, quelqu'un. D'autres voyageurs sales et tranquilles comme moi, que plus rien ne pressait. Ne pas parler, c'était la seule façon.

Je ne voulais rien, arriver nulle part. Entre deux trains je restais en gare, entre deux gares je prenais le train. Cela n'avait rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom, personne ne m'appelait. Je n'offrais rien, je ne pensais pas. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Parfois j'avais très faim. Froid de sorte qu'il fallait toujours entrer quelque part. La plupart du temps des portes closes que je refermais derrière moi. Parfois je me soufflais dans les mains. Et ainsi de suite nombre de ports de mer où tout cela déverse jusque dans la rue, vous accroche au passage. Des rires, de ces mugissements, tout ce qui pouvait être d'un autre genre, d'une autre époque. (V, B. 1, ch. 7, 2)

VI

Être parti un matin de décembre. Une casquette, un foulard. Cracher. L'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission, qui ne vous regardent même pas. Jeunes. Absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous. Les premières nuits innombrables les passer dans des bistros de gare. Fumer. Aucune envie de dormir et ne pas parler. De temps en temps quelque chose. D'autres voyageurs sales et tranquilles que plus rien ne presse. Ne pas parler, comme si c'eût été la seule façon. /

Je ne voulais rien, arriver nulle part. Entre deux trains rester en gare, entre deux gares prendre le train. Cela qui n'a rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom. Personne ne m'appelait et je n'offrais rien. Je ne pensais à peu près plus. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Parfois j'avais très faim. Froid, de sorte qu'il fallait souvent entrer quelque part. La plupart du temps des portes déjà closes que je refermais derrière moi. Se souffler dans

les mains. Voir son haleine. Ainsi de suite nombre de ports de mer où tout cela déverse jusque dans la rue. Des rires, de ces mugissements, tout ce qui vous accroche au passage. Un autre genre, une autre époque. (VI, B. 1, ch. 8, 4–5)

VII

Être parti un matin de décembre. Une casquette, un foulard. Cracher. L'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque. Des wagons entiers de militaires en permission qui ne vous regardent même pas. Jeunes. Absorbés. Qui ne s'intéressent pas à vous. Les premières nuits innombrables, les passer dans des bistros de gare. Fumer. Aucune envie de dormir et ne pas parler. De temps en temps quelque chose. D'autres voyageurs sales et tranquilles que plus rien ne presse. Ne pas parler, comme si c'eût été la seule façon. /

Je ne voulais rien, arriver nulle part. Entre deux trains rester en gare, entre deux gares prendre le train. Cela qui n'a rien à voir avec la vie, ce qu'on appelle la vie. Je n'avais plus de nom. Personne ne m'appelait et je n'offrais rien. Je ne pensais à peu près plus. Certaines choses m'étaient concevables et je les faisais. Parfois j'avais très faim. Froid, de sorte qu'il fallait souvent entrer quelque part. La plupart du temps des portes déjà closes que je refermais derrière moi. Se souffler dans les mains. Voir son haleine. Ainsi de suite nombre de ports de mer où tout cela déverse jusque dans la rue. Des rires, de ces mugissements, tout ce qui vous accroche au passage. Un autre genre, une autre époque. (VII, B. 2, ch. 1, 4–5)