
Des racontars des vieux à l'autobiographie postmoderne : une prise de parole identitaire acadienne

Lise Ouellet
Département d'études françaises
Université de Moncton

L'expression « littérature nationale » peut-elle s'appliquer à la production littéraire acadienne actuelle ? De prime abord, ce concept renvoie davantage aux textes appartenant à « l'Acadie de l'histoire et du discours » (1880-1930)¹, c'est-à-dire à une époque fortement caractérisée par la recherche de l'identité d'un peuple et par son désir de réappropriation qui atteste la Renaissance acadienne. Néanmoins, à partir de 1970, le problème de « l'Acadianité » fait résurgence : un groupe d'intellectuels et d'écrivains dont Herménégilde Chiasson, Raymond LeBlanc, Jacques Savoie et Antonine Maillet prennent la parole et dénoncent ce ou ceux – les institutions politiques, sociales, religieuses, la domination anglophone – qui font obstacle à une nouvelle renaissance acadienne². Ils s'interrogent sur l'existence ou la non-existence de l'Acadie et refont

-
1. Voir les textes appartenant à cette période recueillis par Marguerite Maillet et ses collaborateurs (1979 : 160-319).
 2. Voir à ce sujet l'étude de Jacquot (1988).

la cartographie d'un pays sans société structurée mais désignant un sentiment, un état dans lesquels les Acadiens se reconnaissent.

Le but de mon étude est de dégager l'évolution de la notion d'identité dans le roman acadien depuis 1975. Dans la mesure où le sentiment d'identité s'accompagne du travail mémoriel et de l'affirmation du sujet, il me semble intéressant de privilégier l'étude de textes pseudo-référentiels feignant de reproduire les formes de l'autobiographie, du journal intime, des mémoires. On peut se demander, en effet, comment l'émergence de formes d'écriture autobiographique qui se situent entre deux pôles, la vie nationale et la vie individuelle, favorise une mise en discours de la démarche identitaire acadienne. Le voyage dans le passé ainsi que l'expression ou l'occultation de la première personne reflètent-ils un sentiment d'unité, une production textuelle rassurante, ou provoquent-ils la création d'une littérature qui « s'articule sur la tension de l'identitaire et de l'hétérogène, comme signe du réel inévitablement multiple » (L'Hérault, 1991 : 56) ? Telles sont les questions que j'aborderai en discutant de la prise de parole et de l'espace tant idéologique que littéraire dans trois romans acadiens : *Les cordes-de-bois* d'Antonine Maillet (1977), *Les portes tournantes* de Jacques Savoie (1984) et *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* de France Daigle (1991).

LES RACONTARS DES VIEUX : DE L'HISTOIRE ORALE À LA TRANSGRESSION DU CODE

Comme le signale Jean-Paul Hauteœur dans son essai intitulé *L'Acadie du discours* (1975 : 30, 108), les années soixante marquent une « transition historique essentielle pour l'Acadie », puisque cette période correspond à des « transformations en profondeur, externes et internes [qui] affectent les bases mêmes de la société, dans un sens de déculturation et de désagrégation ». Redoutant la perte des racines et de l'identité culturelle provoquée par l'accélération de l'histoire, Antonine Maillet participe à sa façon au projet historiographique propre à l'Acadie en crise. Elle fait œuvre de vulgarisatrice d'histoire en racontant le drame de l'errance et du ré-

enracinement acadien. Tissé de marqueurs spatio-temporels (« depuis 1830 », « les jeunes filles des années '20 », « les débuts de la Prohibition [...] en Amérique ») et de remarques explicatives sur les « ancêtres déportés en Louisiane », sur les « Acadiens rentrés prématurément de Louisiane et de Virginie », sur les « gens des côtes », sur les vieux mots de la langue acadienne, le récit des *Cordes-de-bois* vise tant à susciter un sentiment de reconnaissance chez le peuple acadien qu'à provoquer l'intérêt d'un public beaucoup plus large (p. 23, 38, 64, 121, 15, 151).

Si la nostalgie pousse Antonine Maillet à sauvegarder la mémoire du peuple acadien et à faire découvrir sa mentalité, c'est toutefois moins en consultant les documents historiques qu'en s'inspirant des sources de l'histoire orale et en pratiquant un « nouveau journalisme » qui permet aux Acadiens de s'exprimer. En effet, le roman *Les cordes-de-bois*, dont l'histoire raconte la vie d'un village côtier acadien pendant la Prohibition, est en partie tiré des interviews pratiquées par l'auteure auprès des vieillards acadiens, au moins « cinquante-six conteux, radoteux et défricheteux de parenté » (p. 286). La valorisation de l'oralité, les liens d'identité qui rapprochent les partenaires linguistiques, la participation des personnages à la narration et de la narratrice à l'histoire s'expriment notamment par l'emploi fréquent de la première personne, par le rappel des liens familiaux et généalogiques, par le retour des « verbes locutoires »³ ainsi que par l'inscription du parler acadien comme l'indiquent ces quelques énoncés :

Je pris note. Il me restait Thaddée à Louis, mon lointain cousin. La scène [...] m'a été rapportée par une descendante latérale de Barbe, une dénommée Ozite qui est morte centenaire. C'est Pierre à Tom qui me l'a dit. Les heuh! de la Bessoune m'en apprenaient autant sur la petite histoire du pays que toutes les archives conservées dans les voûtes du

3. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980 : 109-110) remarque que les verbes locutoires se « répartissent [...] selon que le locuteur ne préjuge pas de la véracité / fausseté des contenus énoncés par X, ou qu'il prend au contraire implicitement position sur ce point, en deux classes : dans la première, on trouvera des verbes tels que « dire », « hasarder », « déclarer » [...] ; dans la seconde, des verbes tels que « prétendre », « reconnaître », « avouer » [...], qui peuvent de ce fait être considérés comme des modalisateurs intrinsèques ».

parlement à Halifax. C'était point un méchant homme, le Mercenaire. Menteux, jouasse, escrable, pis qu'aimait prendre un coup [...] (p. 178, 177, 20, 15, 157, 52).

Ce discours référentiel est néanmoins perverti par « une écriture constamment appliquée à dire son plaisir » (Demers et Gauvin, 1982 : 22). Plaisir en outre de s'installer en porte à faux par rapport à un réel auquel on veut faire adhérer et de créer un discours qui « double celui de l'histoire » (*ibid.*, 18-19). L'attitude narquoise de la locutrice, l'exploitation du champ lexical de la vérité, l'emploi des verbes d'opinion constituent autant de signaux du conte qui tendent à miner les propos référentiels des informateurs. La narratrice feint d'être piégée dans les « filets de conteurs » qui « brassent le fictif et le vrai à la manière d'une soupe au devant de porte », et à plusieurs reprises, « accoste [...] un terrain où les chroniqueurs ne s'accordent plus » (p. 227, 246, 225). Enfin, le plaisir de retrouver un espace imaginaire, affectif, consiste à recréer la chaîne conteur-conté par les interpellations de la narratrice (« Attendez la fête de la Bessoune, quand les Cordes-de-Bois s'amènent en grande pompe chez le creuseux de cave »), par les questions posées aux personnages conteurs (« Et le vicaire là-dedans, il jouait de quel bord ? »), par les digressions qui tracent les portraits des « menteux » et par les récits emboîtés ou les propos imbriqués des « faiseur[s] d'histoires » (p. 199, 259).

On reproche parfois à Antonine Maillet de transmettre une image mythique et exotique de l'Acadie (*Made in Quebec*) en insistant sur son folklore et ses aspects positifs. Or, dans la mesure où le travail mémoriel effectué par Antonine Maillet privilégie la rébellion du personnage féminin, il semble que l'écriture chez cette auteure constitue également une façon détournée d'objectiver les mutations de la société acadienne traditionnelle et d'exprimer les revendications des contestataires qui ont conduit tant à la création du Parti Acadien en 1972⁴ qu'à une redéfinition de la place de la femme. Aussi les propos de Simon Sherry (1991 : 17) peuvent-ils s'appliquer à la démarche d'Antonine Maillet, éclairant celle-ci et l'inscrivant dans une problématique plus vaste, celle des « doubles concepts de différence et de culture » :

4. Voir à ce sujet, l'ouvrage de Ouellette (1992).

Si la problématique de la différence ne cesse d'agiter cette fin de siècle, cela est dû non seulement aux réaménagements démopolitiques du post-colonialisme, mais tout aussi bien au défi politique et conceptuel du féminisme à partir des années soixante-dix.

Bien que les personnages féminins des *Cordes-de-Bois* se réclament en principe du « premier du nom », « buveur, menteur, escrable », l'instance narrative établit une distance avec la tradition acadienne en déconstruisant l'idéologie patriarcale, puisque « toute émancipation est d'abord libération par rapport au père » (Badinter, 1986 : 202). Le meurtre du père s'accomplit par la régénération de l'identité matrilineaire. On apprend, en effet, qu'au pays des Cordes-de-Bois vit une étrange lignée de « filles à matelots » : « la Bessoune, fille de la Piroune, nièce de Zélica, Patience et Barge-la-Défunte » (p. 188). Contrairement aux douces, pures et soumises Évangéline peuplant la littérature acadienne⁵ ou aux 118 descendantes de Ma-Tante-La-Veuve que l'on marie par crainte des « retrousseurs de jupons », donc pour assurer dans l'ordre la répartition des femmes entre les hommes, cette famille de « forlaques » ne se laisse « amarrer ni par la foi, ni par les hommes » (p. 57). Elle refuse les rites du mariage, a la réputation de dévorer ses enfants mâles et « instrui(t) l'héritière sur la voie du laisser-faire, sauve-qui peut, fais-ce que tu voudras [...] le plus épanouissant » (p. 55). De plus, l'auteure met fin à la dichotomie dedans-femme / dehors-homme en inscrivant ses personnages au centre des savoirs et en leur attribuant des activités traditionnellement réservées aux hommes. Ainsi, Barbe-la-Jeune a fait fortune « dans un commerce douteux à l'approche de la Prohibition » (p. 58), tandis que la Piroune défend la Butte des Cordes-de-Bois en empoisonnant les cochons de McFarlane et que Patience commente cette lutte par les valentins, les poèmes, les caricatures dont elle contamine les côtes.

C'est par une parole performatrice, subversive et jouissive, car elle déplace et transforme le savoir exprimé dans la Bible, le code du Dieu-Père, que l'auteure « désévangélise » le mieux les personnages féminins. Si l'histoire des Cordes-de-Bois commence avec le « premier du nom », qui s'installe sur la Butte après un long périple

5. Au sujet de la déconstruction du mythe d'Évangéline, héroïne nationale et patronne de l'Acadie, voir Gérin (1992) et Ouellet (1988).

en mer, comme Noé ayant reçu de Dieu la mission de fonder un nouveau peuple, la narratrice suggère moqueusement que les difficultés d'apostolat rencontrées par le jeune vicaire semblent causées par la non-coïncidence qui existe entre l'enseignement des Écritures saintes et les mœurs des Cordes-de-Bois :

Il avait étudié les personnages de Job, Marie-Madeleine, Jonas dans la baleine [...] mais pas Patience. Et rien dans l'Ancien ou le Nouveau Testaments ne ressemblait aux Mercenaires. Ce qui pouvait s'en approcher le plus était peut-être Judith qui couchait dans les champs avec un inconnu et tranchait durant la nuit la tête d'Holopherne. Il y avait aussi Ève renonçant au paradis terrestre pour une pomme (CDB : 174).

Dans l'ensemble, le récit est tissé de relations intertextuelles qui parodient les Écritures saintes et / ou qui opposent les personnages dévots du clan de la Veuve aux « forlaques » des Cordes-de-Bois. Ainsi, Zélica se vante d'avoir de la graisse « tout le tour des ous » plutôt que de « l'eau bénite » comme la Veuve qui a « tété la doctrine de la vallée de larmes » (p. 148). Lors du débat sur les « âmes à sauver » provoqué et entretenu par la Veuve, la Bessoune n'hésite pas à offrir son interprétation de la Bible pour dénoncer le dualisme corps-âme sous-jacent aux préjugés des bien-pensants :

... Ça point des bras itou, un matelot ? et pis des reins ? et même pus bas [...] ? Et qui c'est à la fin du compte qui leur a baillé tout ça si c'est pas le bon Dieu en personne aouindu de son paradis un jour de brume et dévalant de son saint siège pour venir souffler une poussée de poussière et fabriquer un houme pour se désennuyer (p. 247) ?

La désagrégation des valeurs patriarcales se réalise également par la réinterprétation des mythes primitifs de la « déesse, mère et maîtresse de la nature », de la Grand Mère, divinité des eaux » (Badinter, 1986 : 71, 77), du merveilleux et des croyances populaires. Ce travail d'interprétation et de relecture est sous-jacent à la valorisation du féminin exprimé par l'instance narrative. Comme dans les anciennes religions, les Cordes-de-Bois sont dotées tant du pouvoir de fécondité que du pouvoir de fertilité. On apprend en outre qu'au terme de ses aventures en mer, Zélica revient chargée « de trois ou quatre paires de jumeaux » et que les Cordes-de-Bois vivent sur une butte « bénéficiant des premiers rayons du soleil » et « recouverte d'une bonne terre » (p. 155). Par contre, la Veuve, leur ennemie acharnée, « s'était mise à ressembler à sa terre ingrate : de

la roche, de l'épinette et de l'herbe salée » (p. 154). L'affirmation du désir féminin et la crainte ou la réprobation qu'il suscite sont traduites par l'image de « la sorcière qui incarne le désordre, la contre-culture, le diable » (Badinter, 1986 : 175) ou par des allusions aux contes de fées. À la séduction de Tit-Pet par la Bessoune qui est née « avec une étoile au derrière », la Veuve crie à « l'ensorcelage ». Elle déplore, par ailleurs, que les « jambes de la Piroune pren[nent] chaque jour des proportions! Fallait les empêcher d'envahir le pays. La Piroune avait chaussé les bottes de sept lieues tout d'un coup » (p. 91, 134, 33). Les contes, les histoires de revenants et les superstitions populaires peuvent aussi exprimer le pouvoir mortifère de la femme. Pour se venger de la conduite de l'Église à son égard, Barbe-la-Jeune apparaît notamment sur un vaisseau fantôme et jette un sort à un garçonnet. Enfin, la symbolique subversive associée au carnaval suggère bien le renversement de l'ordre social que les Cordes-de-Bois s'apprêtent à opérer : la Bessoune, « fille de la Piroune et des vents du large ou du ciel étoilé » a été conçue « à l'inauguration du pont-levis qui avait tourné en si joyeux carnaval ». Et, lors de ses 16 ans, « tout le pays qui jalonne la mer reçut [son] anniversaire [...] par la tête. Comme une explosion » (p. 8, 200).

En fait, l'écriture d'un nouveau pouvoir féminin inspiré des mythes et du folklore est à la source même de la superstructure du récit, car l'histoire des *Cordes-de-Bois* paraît s'écrire à un rythme ponctué entre gouvernants et gouvernés, entre ce ou ceux qui aliènent ou ceux qui sont aliénés. Cette polarisation du conflit se manifeste comme thème fondamental et s'ancre dans la sphère d'action des personnages féminins qui est située dans des lieux propres à la société traditionnelle acadienne : la terre et l'église. À plusieurs reprises, « la question des dangereux droits ancestraux » se pose. La butte des Mercenaires est tout autant menacée d'étouffement par le bois qu'y entasse l'étranger que par le regard de la Veuve qui rêve d'anéantir ces forlaques « ramass[ant] la racaille, la canaille, les restants du pays » (p. 187, 27). Toutefois, c'est à l'église où « la pensée collective du groupe de croyants a le plus de chance de s'immobiliser » (Halbwachs, 1968 : 165) qu'éclate violemment le conflit entre le clan de la Veuve (l'élite traditionnelle) et les hors-la-loi (les contestataires acadiens). Vers la fin du roman, lors de la vente aux enchères des pauvres, « le règne de l'antéChrist » semble

réellement arrivé pour le clan de la Veuve dans la mesure où « tout était à l'envers ce jour-là : les chenapans qui faisaient leur Pâques à la Trinité occupaient la Tribune de l'église ; les filles à matelot narguaient le Tiers-Ordre [...] ; les pauvres achetaient les pauvres ; et voilà que le vicaire marchait sur les pieds de son curé » (p. 305).

La destruction des lieux consacrés ne remet pas pour autant en cause le travail identitaire de l'auteure, puisque celle-ci effectue un tri dans les souvenirs du peuple, et conserve ou avive les traces, les signes, les événements correspondant au code et aux normes de la période de contestation dans laquelle a pris naissance l'écriture des Cordes-de-Bois. À l'église (« Notre Sainte Mère l'Église ») se substitue la valorisation d'un autre lieu essentiel à l'identité acadienne : l'isotopie de la mer / mère synonyme d'ouverture, d'imaginaire et de renaissance. Chez ce peuple de pêcheurs, « c'est de la mer que sont toujours venus tous les chambardements » ainsi que le renouvellement de la parole et de l'espace imaginaire grâce aux conteurs étrangers, comme Tom Thumb, qui en arrivent et qui brisent l'isolement des Acadiens : « c'est long un silence d'un siècle et demi. Et on finit par tourner en rond autour des mêmes histoires et des mêmes rêves » (p. 219, 274). Aussi pourrait-on affirmer que « le vieux monde n'avait pas lâché le nouveau » et que la résolution du conflit s'effectue grâce à la connivence qui réunit les Cordes-de-Bois et les matelots, le vicaire et les goélettes, Tom Thumb, « qui s'est fait balloter au fond des cales et garrocher sur les rives étrangères » et le peuple acadien dont l'histoire se résume avant tout par son errance et son rapport d'intimité avec la mer (p. 350, 270).

LES DIRES DE L'INTIME : DE L'ÉCLATEMENT DU TERRITOIRE À LA LIBÉRATION DE LA PAROLE INDIVIDUELLE

La question de l'identité acadienne se pose-t-elle chez un écrivain qui fait partie d'un groupe d'artistes dispersés à l'extérieur de l'Acadie, et qui, pour certains, « voient » leur pays de « très loin » et le « visitent en touristes » (Chiasson, 1991)⁶ ? Non seulement Jacques

6. Voir le débat sur la place de l'artiste acadien que provoqua le tournage du *Violon d'Arthur* produit et réalisé par Jacques Savoie, et tourné au Nouveau-Brunswick.

Savoie produit-il ses textes à Montréal, mais la plus grande partie de son œuvre est exempte de marqueurs culturels : l'emploi du parler acadien, le code du folklore, le tracé de la cartographie acadienne. Il semble que Jacques Savoie, à l'instar de plusieurs jeunes écrivains acadiens des années 1980, refuse d'être folklorique et / ou d'être le porte-parole de l'Acadie⁷. Jugeant sans doute que « la valeur de la modernité réside dans une écriture qui résiste à l'enracinement » (Sherry, 1991 : 41), l'auteur des *Portes tournantes* explore un espace plus personnel qui déborde les frontières de l'Acadie. La cassure de l'exil et le travail mémoriel s'inscrivent dans une prise de conscience masculine qui s'interroge sur l'identité de l'homme, sur les rapports entre les sexes, sur la structure de la famille et sur la dialectique art / amour. Aussi *Les portes tournantes* exhibe-t-il une double déchirure. Le premier niveau de l'histoire qui se situe à Québec dans les années 1975 révèle une famille d'artistes éclatée : originaire du Nouveau-Brunswick, le peintre Blaudelle vit dans un studio avec Antoine, son fils, tandis que Lauda, la mère, qui assure la programmation au Grand Théâtre, habite seule. Une deuxième histoire, se déroulant entre 1922 et 1945 au Nouveau-Brunswick et à New York, révèle l'existence de Céleste Beaumont, la mère de Blaudelle et la plus grande pianiste de *rag-time* de Campbellton.

La distance qui sépare cette famille « désaccordée » s'incarne particulièrement dans le pluralisme des voix, car « le roman polyphonique est [...] une mise en scène de la diversité » (Sherry : 41). Contrairement au système narratif mailletien qui vise à recréer le cercle du conteur, procédé sans doute le plus propre à libérer la parole collective, l'instance narrative dans *Les portes tournantes* fonctionne selon une structure d'alternance et d'interruption qui privilégie la parole individuelle : quatre narrateurs autodiégétiques (Antoine, Blaudelle, Lauda et Céleste) et un narrateur hétérodiégétique se partagent le récit. Les voix de l'ici (le Québec)-ailleurs (l'Acadie) et du présent-passé s'entrecoupent, révélant la volonté chez les narrateurs de se constituer comme sujets, de parler ouvertement d'eux et de se faire entendre.

7. Voir à ce sujet, notamment, les études suivantes : l'introduction de Boudreau (1990 : 7-20) ; L'Hérault (1991 : 90-102) ; Paratte (1988, p. 115-129).

Le choix d'un discours subjectif et la quête d'identité des personnages s'expriment dans des formes d'expression pseudo-autobiographiques (mémoires, journal intime, correspondance). L'emploi de ces formes donne l'impression que le « je » se pose comme sujet historique, c'est-à-dire selon les termes de Kate Hamburger (1986 : 48) comme « sujet d'énonciation dont la personnalité individuelle est fondamentalement en cause » et qui adhère à une réalité extratextuelle. Ainsi *Les portes tournantes* s'ouvre sur le présent d'Antoine, sur son besoin de se raconter et de s'affirmer sans la permission de l'adulte :

Je m'appelle Antoine. J'ai dix ans et je suis musicien [...] L'autre jour, il m'est arrivé un truc incroyable. [...] Alors j'ai décidé d'enregistrer mes mémoires [...] Je vais appeler mes mémoires « le 25 novembre ». Les gens ont besoin de mettre un titre sur tout ce qu'ils entendent » (p. 11-12).

Le regard et la voix moqueuse (cache-t-elle celle de l'adulte, de Blaudelle ?) d'Antoine sont omniprésents et indispensables au premier niveau de l'histoire. C'est Antoine qui présente ses parents (« Au fond, je l'aime bien Blaudelle », « Elle est vraiment belle, Lauda » (p. 65-66) et qui décrit avec humour le studio de la haute-ville, les plaines d'Abraham et le Grand Théâtre.

Si le discours de Lauda est plus discret puisqu'il expose dans un seul chapitre son travail au Grand Théâtre, son amitié avec Gunther, l'accordeur, et sa relation avec Blaudelle, la voix du peintre est encore plus réduite, et pour cause ! Blaudelle est le personnage qui fonctionne le moins comme locuteur (sa parole est comme du « granit » qui lui reste dans la gorge) parce qu'il est interdit d'identité. L'absence de son prénom au profit de son patronyme et sa substitution par un surnom régressif (de trois à une syllabe) suggèrent l'exil intérieur de Blaudelle, son incapacité à intégrer l'intime et le social, bref son aliénation au système patriarcal : « côté prénom, c'est un peu compliqué. Il en a eu tellement. Après les Beaux-Arts, quand il était hyper-réaliste, il s'appelait Chevrolet. Puis il a changé pour Dado, maintenant, il se fait appeler Jœuf » (p. 11). Grâce à un journal épistolaire qu'elle a tenu dans les années quarante, la voix de Céleste Beaumont se fait entendre. La mère de Blaudelle, devenue également étrangère à elle-même et à l'Acadie, tente de fixer son passé dans l'écriture autobiographique, de se créer un

espace singulier et de combler les failles qui séparent le moi du monde :

Moi, Céleste Beaumont, déserteuse d'une guerre qui ne m'a pas fait mourir, je m'éteins doucement dans une paix que j'ai trouvée à New-York. Je vis avec John Devil, un violoniste noir. [...] J'ai toujours été révoltée, mais ma vie s'est rouillée prématurément comme une vieille tôle rongée par le sel (p. 41).

La retraversée du miroir essentielle à l'avènement de la subjectivité ne saurait s'accomplir sans le regard ou l'écoute de l'autre. Le roman raconte avant tout l'histoire d'une demande d'amour, du désir de l'autre, de sa reconnaissance. « Le drame du sujet dans le verbe [étant] qu'il y fait preuve de son manque à être », Lauda, Antoine, Blaudelle et Céleste cherchent à rassembler leurs dires et leurs êtres morcelés par la création d'une « vraie parole qui joigne le sujet à un autre sujet de l'autre côté du mur du langage » (Lacan, 1966 : 655). Le désir de mettre fin à l'exclusion et de briser le mur qui sépare le Moi et l'Autre, le studio de la haute-ville et l'appartement de Lauda, le passé de Céleste et le présent de Blaudelle provoque un récit axé sur la relation d'échange qui existe entre les couples de narrateurs-narrataires.

Les locuteurs Antoine et Lauda tentent d'abord de mettre fin au silence en s'adressant à un narrataire imaginaire qui leur renvoie leur propre image et qui leur donne accès à la conscience de soi. Dans ses mémoires, Antoine interpelle un « tu » anonyme, sans doute le double de lui-même, à qui il livre son rapport passionnel avec la musique, les conflits entre Blaudelle et Lauda, sa perception de l'espace, bref le sens de son quotidien : « Tu sais cet air de flûte complètement débile », « Ne te demande pas pourquoi je ne veux plus poser pour lui », « Tu devrais voir la parade » (p. 28, 36, 97). De même, Lauda s'adresse à elle-même ou à un destinataire imaginaire lorsqu'elle avoue qu'elle « aurai[t] dû quitter [Blaudelle] à ce moment-là. Mais [qu'] à force de se compliquer la vie, on finit par ne plus savoir où est la sortie » (p. 85). Dans un deuxième temps, s'instaure entre Lauda et Antoine un véritable dialogue qui se fonde sur les structures du triangle œdipien. Le jeune pianiste, en effet, affirme que « ça le rend malade de jalousie, Blaudelle, quand il voit [Antoine] parler dans [son] super-appareil-cassettes ». Et il termine

ses cassettes par un aveu et une demande d'amour : « Lauda, Lauda, Je t'embrasse partout et je t'aime fort [...]. Viens me retrouver dans le grand hall parce que je suis tout seul » (p. 24, 99). Les confidences de Lauda révèlent à la fois sa jalousie parce que Blaudelle semble absorbé par le Livre Noir (« une espèce de cartable rempli de mémoires » (p. 17) et les reproches affectueux qu'elle adresse à Antoine parce qu'il lui ment pour l'impressionner ! Mais les propos de Lauda expriment surtout la connivence et la réciprocité de l'amour qui existent entre elle et Antoine comme l'indiquent les marqueurs affectifs (emploi d'un verbe émotionnel et du possessif, répétition d'un adverbe d'intensité) du discours maternel : « Je t'embrasse fort, fort, fort [...] Je t'enverrai de la musique enregistrée. Ta Lauda qui t'aime » (p. 87).

La série de lettres écrites par Céleste entre le 13 décembre 1943 et le 4 mai 1945 est également, comme les cassettes d'Antoine et de Lauda, « le corps conducteur d'un désir auquel elle a elle-même donné naissance » (Kaufmann, 1990 : 13), car c'est à son fils que la « déserteuse d'un mari, d'un enfant et d'une guerre » « parle tous les jours » cherchant à reculer dans le temps, à répondre à une accusation, à entraîner un discours de pardon (p. 43, 141, 120). Toutefois, contrairement aux cassettes qui maintiennent un rapport interlocutoire concret et rapproché entre Lauda et Antoine, les lettres de Céleste ne semblent pas réellement faites pour être lues par son jeune enfant, mais pour penser à lui et pour se l'imaginer par le travail de la mémoire et de l'écriture : « Je ne sais plus à quoi tu ressembles ni même de quoi tu avais l'air quand je t'ai laissé dans les bras de Simone Blaudelle » (p. 142). Non expédiées (ou non parvenues ?) à Blaudelle enfant, les lettres constituent un journal intime ou un autoportrait par lequel Céleste retrace la courbe tragique de sa vie d'artiste étouffée : l'époque merveilleuse où la pianiste de *rag-time* envoûtait le public de Campbellton, puis son mariage malheureux avec Pierre Blaudelle, « le moins doué de la belle et grande famille Blaudelle » qui lui arrache Madrigal, et enfin l'exil à New York où elle se découvre les mains « glacées et éteintes » (p. 109, 142). Récepteur tardif de ces lettres transformées en journal, Blaudelle répond silencieusement à la demande d'amour exprimée par la mère acadienne. Il ne se sépare jamais du Livre Noir

dont la lecture le met dans « tous ses états » parce qu'elle lui révèle ses origines : « Quelqu'un lui a envoyé ça par la poste, il y a un mois et, depuis, c'est tout ce qu'il fait : lire dans son "livre". À force de fouiller dedans, il a fini par mêler toutes les pages des lettres » (p. 17).

La levée du voile noir, l'effet de sens et la force perlocutoire propres à l'espace communicationnel des *Portes tournantes* dépendent des jeux de miroir entre structures discursives et structures narratives qui assurent en filigrane la transmission et la valorisation de la voix de la mère acadienne. Contrairement aux taciturnes pères et fils Blaudelle, Antoine qui passe ses journées à jouer du piano et Lauda qui passe les siennes à programmer les sons et lumières au Grand Théâtre, appartiennent à l'univers musical de Céleste qui « avai[t] fait de la maison de Blaudelle, une maison de musique » (p. 113). On remarque aussi entre les projets narratifs de Céleste et de Lauda des relations de complémentarité qui attestent une prise de position féministe et qui font jaillir la lumière sur la vie intérieure de Blaudelle. Dans leurs rapports avec Pierre Blaudelle et Blaudelle fils, Céleste et Lauda effectuent toutes deux une rupture avec une classe sociale et / ou une structure familiale aliénantes. Désertant le clan Blaudelle qui la forçait à transformer son Steinway en « pupitre de fonctionnaire », Céleste s'enfuit à New York, désespérément en quête d'un piano qui lui permettra de s'exprimer (p. 116). Lauda qui désire également se récupérer en tant que personne a quitté Blaudelle parce qu'elle refuse d'être assimilée uniquement au rôle de la Mère nourricière et qu'elle se révolte contre la loi du silence héréditaire du système patriarcal :

Je n'ai trouvé derrière son pinceau qu'un petit homme timide et fragile cherchant désespérément sa mère. [...] Ils étaient deux maintenant à réclamer une mère. Deux à me chercher le sein sous la chemise. Un qui ne parlait plus et l'autre qui ne parlait pas encore. Ma vie était devenue un silence intolérable (p. 85).

De même, les relations intratextuelles qui existent entre les récits d'Antoine, de Céleste et de Blaudelle révèlent l'isotopie de la rupture, l'espace de l'entre-deux caractéristiques du parcours psychique, musical et social des personnages. Au souvenir de la grand-mère qui a dû abandonner son enfant correspond la situation

actuelle d'Antoine, pianiste en herbe, vivant séparé de Lauda, et qui, surtout, souffre de ne pas occuper une place plus grande dans la vie de Blaudelle : « Il avait dessiné le piano bien sûr. Mais sans mettre le pianiste devant [...] Je reste planté là, devant son chevalet pendant des heures [...] et quand c'est terminé, je ne suis même pas dans le portrait » (p. 36). Par ailleurs, tandis que Céleste a dû renoncer à tout, c'est-à-dire à son enfant, à son pays, à son art, pour mourir en paix à New York, Blaudelle, lui « est devenu l'artiste qu'on ne voulait pas qu'elle soit » (p. 135). Néanmoins, Blaudelle qui a dû également s'exiler, mais cette fois-ci dans un espace francophone suggérant la recherche de la voix maternelle, demeure morcelé, parce qu'il est uniquement structuré de l'extérieur. Ce peintre « intéressant », « génial », a, selon Antoine, une « peur bleue de se retrouver dans la basse-ville et de ne plus pouvoir [...] remonter » dans son immense studio de la haute ville dont l'emplacement prestigieux rappelle la luxueuse maison des Blaudelle. De plus, à l'instar de Pierre Blaudelle porté volontaire au Front, Blaudelle ne peut partager son espace intérieur, ni assumer son rôle de père et de mari.

Les correspondances ponctuelles, soit le retour d'unités lexicales privilégiées, soit l'existence de certains personnages appartenant aux deux niveaux de l'histoire, contribuent à représenter les oppositions bourgeoisie-classe populaire, sonore-silence, intérieur-extérieur qui sont à la source de la construction active du sens du passé et de l'avènement du sujet chez Blaudelle. Dans les divers récits, reviennent souvent des références à la solitude insoutenable du silence ou bien, au contraire, des pièces ou des personnages musicaux suggérant l'importance de la communication sonore et de la création, qui « transpose l'affect dans les signes, les rythmes, les formes » (Kristeva, 1987 : 33). Ainsi, les propos de Lauda (« Je me suis longtemps heurtée à un mur de granit ») au sujet de son mari et la réflexion de Blaudelle (« le granit se met à bouger dans mon ventre ») font écho aux réminiscences de Céleste qui affirme qu'il lui « fallait briser le silence toute seule et traverser le mur de béton » (p. 84, 136, 127). Aux « soirée[s] blafardes » qu'elle passe en la compagnie de Pierre Blaudelle et à la musique classique imposée par les Blaudelle, Céleste répond de façon outrageuse en répétant des *rag-time* et *You don't kill the piano player*. Cette chanson

exprimant la révolte de la pianiste est reprise par Gunther, l'accordeur de piano, imitée par Antoine (sous le nom de *La danse des sabots*) et réinterprétée par John Devil. Enfin, le prénom « Madrigal » que donna Céleste à son enfant, mais supprimé par les grands-parents parce que « ce n'est pas un nom catholique », réapparaît de façon cachée, dans un premier temps, sous le prénom de Lauda, puis directement lorsqu'il est découvert et accepté par Blaudelle dans le Livre Noir : « J'ai trouvé quelque chose [...] de très important dans ma vie. Maintenant je vais m'appeler Madrigal » (p. 130, 25)⁸.

Aussi, pourrait-on affirmer que les jeux de miroir, qui existent entre le journal épistolaire de Céleste, les mémoires d'Antoine, les confidences de Lauda et de Blaudelle, fonctionnent comme récit de commencement pour le peintre, car ils « conclue[nt], une étape de [l'] existence de [Blaudelle], celle du temps de l'interdit et de l'insupportable secret » (Gibert, 1986 : 40). La lecture du Livre Noir (la chambre noire ?) et l'écoute des siens provoquent peu à peu chez le peintre la fin de son dépaysement intérieur qui s'accomplit grâce au deuil de la Mère, à la révolte contre la loi du Père et à l'affirmation de la première personne.

Comme parler, demander, c'est aussi désirer. Blaudelle, en présence de Lauda et d'Antoine, sent « un nœud de mots [qui lui] monte à la gorge et tout se met à sortir de travers » pendant que de « petits bouts du journal de Céleste [lui] reviennent pêle-mêle » (p. 136).

La demande d'amour exprimée par les protagonistes, l'avènement du sujet masculin et l'omniprésence des signifiants musicaux conduisent à un *happy ending*, dans la mesure où les « images de la totalité [...] évoquées par les figures rassurantes du cercle ou de l'enracinement » et les images de la « multiplicité », c'est-à-dire des « termes associés à la langue [...], au dépaysement [...] à l'accumulation (pluriel, multiplicité, mélange, cosmopolitisme » (Sherry,

8. Il convient de noter que le prénom de Lauda est formé à partir de « laudes » : « partie de l'office qui se chante à l'aurore après matines, et qui est principalement composée de psaumes de louange » (le *Robert*). Quant à Madrigal, il peut soit signifier « une pièce vocale polyphonique sur un texte profane », soit « une courte pièce de vers exprimant une pensée ingénieuse et galante » (le *Robert*).

1991 : 44) coexistent dans le dernier chapitre intitulé « John Devil ». Pendant le concert de jazz improvisé au Grand Théâtre (évoquant le Théâtre de Litwin où jouait Céleste), la voix synthétique d'un narrateur hétérodiégétique rapporte la rencontre de personnages appartenant aux différents niveaux et lieux de l'histoire : Lauda, Antoine et Blaudelle écoutent troublés l'interprétation que font Papa John, le violoniste américain, et Gunther Haussman, l'accordeur-pianiste allemand, de la pièce musicale qui incarne le mieux la mémoire de Céleste Beaumont : *You don't kill the piano player*. La pièce thème de la mère acadienne interprétée par un père symbolique permet à Blaudelle de franchir la dernière étape de son trajet initiatique et de renverser le temps. Après avoir connu une mort intérieure pendant la lecture du Livre Noir, il renaît et donne en même temps naissance à Antoine assumant ainsi ses fantasmes de grossesse, « son moi nourricier, une féminité dont [...] il ignorait jusqu'à l'existence » (Badinter, 1986 : 269) :

Il força encore un peu et le corps tout raide d'Antoine se mit à glisser le long du sien. Le passage du bassin fut un peu plus douloureux que le reste. Le peintre se mordit les lèvres et le petit passa en douce (p. 149).

En conséquence, si on est d'accord avec Pierre L'Hérault (1991 : 90) en ce que « l'expérience acadienne repose justement sur une distanciation de la culture du territoire », il apparaît que les contours du pays rêvé se dessinent dans *Les portes tournantes* à partir de la libération de la parole individuelle, de l'ombre de la Mère, de la mort du langage patriarcal et de l'hymne à l'imaginaire.

LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE EN QUESTION : D'UNE SUBJECTIVITÉ SANS SUJET À LA FICTION DU PAYS

À l'instar des *Portes tournantes*, dont la recherche d'identité exprimée coïncide avec un système énonciatif marqué par la distance, la rupture et les jeux de miroir, l'écriture moderne de *La beauté de l'affaire* met en place un « ordre de la pluralité, de la fragmentation, de l'ouverture » (Paterson, 1990 : 20). Le système spatio-temporel apparaît bouleversé, les voix multiples et les descriptions des personnages, fragmentées. Néanmoins, le désordre instauré par France Daigle atteste en fait une position métatextuelle

remettant sans cesse en question les notions de vérité, d'autorité et d'identité qui accompagnent le choix d'un genre littéraire et la démarche introspective. Dès le départ, la formulation du titre *La beauté de l'affaire* et du sous-titre *Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* fonctionne comme contrat de lecture ou comme « pacte autobiographique » permettant une réflexion sur le genre autobiographique et sur la construction du sujet. Contrairement aux *Confessions* de Rousseau qui commencent par une déclaration claironnante, englobante, rassurante (« Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi » (Rousseau, 1980 : 3), le remaniement du cliché « la belle affaire » et l'oxymore présent dans *Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* suggèrent l'existence d'un sujet complexe. Le titre et le sous-titre évoquent également la fragile frontière qui existe entre la réalité et la fiction, entre l'univers du langage et l'identité du sujet, entre le statut littéraire d'un texte et l'émergence de nouvelles formes de discours.

La transgression des lois du discours autobiographique et intimiste se poursuit dans le système énonciatif mis en place dans un espace textuel qui se désigne simultanément comme fiction et comme autobiographie. L'absence du « je », don d'un *shifter* indissociable de l'inscription du locuteur dans son énoncé, va à l'encontre des lois de sincérité, de pertinence et d'informativité propres au discours autobiographique traditionnel caractérisé par la narration d'une histoire *réelle* et *personnelle* racontée à la première personne⁹, par la problématique de l'aveu (du « tout dire ») et par la création d'une atmosphère intimiste. Le système énonciatif de *La beauté de l'affaire* construit sur des voix « off » donne l'impression « d'une subjectivité sans sujet », « d'un émetteur sans sujet, d'une énonciation sans profération » (Calle-Gruber, 1989 : 189), puisque la voix de l'énonciateur ne se pose pas explicitement. Une voix collective et

9. Je me réfère à la définition de l'autobiographie établie par Philippe Lejeune (1971 : 14) : « Le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

religieuse (« L'église est la maison du seigneur ») et une voix individuelle intérieure, celle d'un écrivain (« Toujours ce qui est lent à démarrer. Franchir une à une les étapes puis, la nuit, regarder se déposer les résidus de l'expérience » (p. 7, 11), alternant, mimant sans cesse « l'espacement » du texte et du sujet », c'est-à-dire « l'impossibilité pour une identité de se refermer sur elle-même, sur le dedans de sa propre intériorité ou sur sa coïncidence avec soi » (Derrida, 1972 : 130).

Le « fading » du sujet, la « dé-réalisation » du discours autobiographique et l'autoreprésentation du projet d'écriture sont accentués par la présence de *plusieurs troisièmes personnes* qui racontent la vie du sujet autobiographique comme s'il s'agissait d'un autre, « comme le 'il' de la distance brechtienne, un 'il' épique où je me mets moi-même en critique » (Kerbat-Orrechioni, 1980 : 65)¹⁰. Des personnages sans nom, à peine esquissés (l'homme de la mer, l'architecte, une écrivaine, un groupe de travailleurs), interviennent successivement dans des fables différentes, mais reliées par l'idée de création. Ils illustrent le choix sélectif de scènes ou de personnages qui entretiennent un rapport avec l'instance narrative ou auctoriale. Ils représentent aussi la multiplicité des consciences de soi, de même que la distance qui sépare le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, l'histoire qui s'écrit et l'histoire qui est écrite. « L'homme continue d'aller et venir en chargeant méthodiquement le bois dans sa chaloupe » tandis que « l'architecte prie le Grand Bâtitteur de lui indiquer la voie de maisons à construire » (p. 12, 7). Pour sa part, l'écrivaine désire décrire une « île [...], un royaume qui n'absorbe pas l'histoire, mais qui la reflète » pendant que des travaux se poursuivent à l'extérieur : « il avait souvent fallu faire face à l'imprévu et envoyer quelqu'un du groupe acheter un outil ou des matériaux additionnels » (p. 41, 51).

Si la mobilité du regard et du dispositif énonciatif manifeste le souci de l'écrivaine de rompre avec les points de repère traditionnels et de s'adonner à une écriture postmoderne, la mise en scène d'une figure auctoriale féminine permet « d'altérer la figure du sujet dans l'écriture et dans la société en y inscrivant celle de la femme »

10. Voir aussi l'étude de Lejeune (1980).

(Paterson, 1990 : 99). Les propos scindés de l'écrivaine (la voix « off », la troisième personne) soulignent notamment le problème de la femme face au langage, à l'écriture, bref à l'univers des signes, car « il n'y a de femme qu'exclue par la nature des choses qui est la nature des mots » (Lacan, 1975 : 68) : « les trous du langage, là où on se noie » [...]. « Elle s'intéresse, décrit encore quelque chose, mais sa voix se perd, s'éteint avant la fin de la phrase, avant la fin de l'idée » (p. 39, 41). Or, il semble que la constellation d'un personnage féminin et de personnages masculins qui fonctionnent sans doute comme les opérateurs d'identification de l'auteure et / ou de la narratrice constitue une réponse formelle et textuelle pour la femme. Bien qu'effrayée de ne pas trouver les mots pour s'exprimer, elle refuse néanmoins d'être étouffée par le nœud qui l'enserme tout entière. Ainsi, le personnage féminin à qui on reprochait d'avoir « un problème de communication », se « resserre, se ramène plus près d'elle d'où elle pourra peut-être encore parler », tandis que l'architecte songe à construire « des maisons [...] encore plus parfaites » et que l'homme de la mer, un « créateur », s'adonne à son projet de l'île (p. 7, 37, 14). Il apparaît que l'espace de « l'entre-deux » traduit par les doubles d'une figure auctoriale féminine « témoignerait de virtualités polymorphes qui contrediraient la division nette des corps que propose l'hétérosexualité normative, une hétérosexualité [d'autant plus] impossible » (Schwartzwald, 1991 : 121) qu'elle tend à exclure la femme de l'accès au symbolique. Aussi les paroles religieuses (« Et le Verbe s'est fait chair ») par lesquelles se terminent le roman signalent-elles la fin d'un monde partagé entre sphères féminine et masculine, et l'appropriation du langage par la femme. Il semble, en effet, que c'est grâce à une instance psychique bisexuelle que le projet pseudo-autobiographique a été conçu et mené à terme.

Par ailleurs, le mouvement de rupture et le jeu des acteurs exprimant la quête d'identité du sujet féminin conduisent à une réflexion sur la personnalité du peuple acadien. Dans un ouvrage intitulé *De l'avant-texte ou du texte dans tous ses états*, France Daigle affirme notamment que l'« espèce d'oscillation [...], le va-et-vient permanent entre les différents éléments du récit » et les nombreux blancs qui découlent de cette pulsion de déchirement

reproduisent « textuellement » le « silence », « la retenue » de la « psyché acadienne », l'infini du paysage ainsi que le « vide inquiétant d'une réalité ou d'une langue trop truquée » (Daigle, 1986 : 42, 43). L'ensemble de *La beauté de l'affaire* paraît révélateur d'une fascination pour la fragilité de l'être et pour les manques, mais aussi pour le silence comme valeur positive qui correspondrait à l'intensité de l'expérience et à la découverte de soi. La plupart des personnages se caractérisent par le silence, le mystère et la vie intérieure : « le mutisme [de l'homme de la mer] a quelque chose de séduisant » (p. 12). « La prière [de l'architecte] est pourtant faite de moins de mots qu'avant » (p. 25). Et les artistes « travaillaient sérieusement malgré une sorte de lenteur » (p. 35). De plus, dans une même page, l'espace blanc séparant deux bribes de récit juxtaposées crée un silence qui confère un sens au processus d'écriture : « Il est minuit moins dix, l'église est pleine de monde. Jésus va naître [...] Franchir une à une quelques étapes puis, la nuit, regarder se déposer les résidus de l'expérience. Une sorte de compréhension stratifiée » (p. 11).

Recherche d'une parole vraie, mais proximité et distance, telle pourrait-on définir la tension qui existe entre l'écrivaine, la communauté artistique et la société acadienne, car *La beauté de l'affaire* propose un double projet de création : la production d'un livre par une écrivaine et l'aménagement d'un « de ces terrains vagues du centre-ville en un espace vert » confié par l'État à des artistes acadiens. L'écrivaine n'œuvre pas toujours seule, bien au contraire. Son écriture se déploie dans un espace socio-écono-politique et culturel. Elle fait partie d'un groupe de travailleurs-artistes qui songent tant à montrer aux enfants comment « planter des fleurs et des arbres, à varier les textures et les plantes » qu'à s'interroger sur la place de l'art dans la communauté acadienne ; « Puis survint le jour où la plus tendue du groupe lâcha le projet avec fracas. Elle clame à qui mieux mieux [...] que la poésie ne se vend pas, qu'il est ridicule de signer [...], qu'il faut changer de langage [...] » (p. 45). En outre, l'instance narrative attire implicitement l'attention sur la situation précaire des artistes souvent en chômage et considérés comme marginaux : « Pendant ce temps, au centre d'emploi, une agente signe la dernière carte bleue [...]. La carte bleue comme

preuve supplémentaire d'admissibilité [...] » (p. 29, 32). Ou bien encore sur le problème du bilinguisme qui marque profondément l'existence, le travail des artistes acadiens et leurs rapports avec la communauté anglophone :

[On apprend qu'une] résidente âgée du secteur [...] lit *God is a fairy Dieu est une fée* sur le t-shirt de celui aux dents séparées [...] et qu'il n'y a pas de barre oblique pour l'empêcher de verser dans ce français incompréhensible qui lui donne le vertige (p. 29).

Bien que les travailleurs désirent contribuer à l'aménagement d'un espace social et culturel, une voix « off », méfiante, critique, semble se défendre contre les pressions exercées par l'institution :

Pour l'État, l'expérience se voulait honnête. Mais cette volonté expresse de valoriser l'art côtoyait un désir inconscient de secouer les artistes, de les tirer d'une sorte de torpeur inassouvie qui ressemblait à un engouement injustifié pour l'art lui-même (p. 49).

Pendant la transformation du terrain vague, le malaise, le questionnement et la révolte de l'écrivaine indiquent également le refus d'être le flambeau de la société et de renoncer à son individualité. Porte-parole du groupe de travailleurs-artistes, l'écrivaine revendique une « distance toujours difficile à garder avec le réseau du Sens, du National, du Pouvoir » :

La dissidente expliqua plus calmement qu'elle s'était sentie emprisonnée en plein air avec vue directe sur ce qu'elle n'était pas, sur ce qu'elle ne serait jamais, sur une réalité [...] vivante à laquelle on voudrait l'assimiler (p. 49).

Si les commentaires émis par l'instance narrative attestent la nécessaire distance entre l'écrivaine et l'institution, l'entrecroisement des intrigues, l'omniprésence de personnages créateurs, l'emploi d'un « nous inclusif » et le retour obsédant de la métaphore du désir et de l'écriture (la construction de la maison, de la clôture, du terrain vert) tendent à représenter les liens qui existent entre le concret et l'abstrait, entre l'imaginaire et la réalité, entre l'écrivaine et les autres artistes acadiens. Les jeux de miroir¹¹ tant lexicaux (notamment la

11. Sur les jeux de miroir dans l'œuvre romanesque de France Daigle, voir l'étude de Raoul Boudreau et d'Anne-Marie Robichaud (1988).

récurrence des termes « silence », « prière », « maison », « trou ») que structuraux (les intrigues des personnages créateurs) et énonciatifs (les diverses troisièmes personnes et voix « off ») présents dans *La beauté de l'affaire* révèlent une vision postmoderne du texte et de la littérature, c'est-à-dire la mort, non pas de l'auteure, mais d'un « sujet fondateur, propriétaire du Logos » (Paterson, 1990 : 98) évoquant l'institution ou s'appropriant le langage : « Tous et toutes nous tripotons l'ordinateur tandis qu'ailleurs des gens sablent une planche, rabotent un poème, rassemblent des troncs, pour le papier » (p. 30).

La fonction métatextuelle mise en œuvre et la notion du texte vu comme productivité, comme intention signifiante, et non seulement comme création ou inspiration individuelle, donnent lieu à un projet d'écriture, de lecture et de vie qui déborde *La beauté de l'affaire*. Pour découvrir les traces de l'auteure, la mémoire textuelle et le travail référentiel propres à la *Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, le lecteur-narrataire doit se reporter aux romans antérieurs de France Daigle. On pourrait même affirmer, au sujet du projet autobiographique et de la trilogie formée par *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort n'arrive à temps* (1983), par *Film d'amour et de dépendance. Chef d'œuvre obscur* (1984), par *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un regard sur la maison qui brûle* (1985), qu'à l'instar des textes de Georges Pérec (dans Magné, 1989 : 184), « ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun d'eux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière qu'ils jettent les uns sur les autres, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans les uns, jamais tout à fait dit dans les autres, mais seulement dans leur fragile intersection ». Ainsi les relations intratextuelles et métatextuelles que l'on remarque dans les titres et les sous-titres suggèrent la présence de l'auteur, réfléchissent les particularités du récit et manifestent la volonté de reproduire dans l'œuvre le climat même de la genèse de l'écriture.

« Cette perspective à l'infini de citations, de lectures enchevêtrées, de livres emboîtés [...] qui] se substitue à la perspective en trompe-l'œil de la vie vécue, de l'introspection et de la mémoire

accordéon » (Calle-Gruber, 1989 : 194) permet à la fois d'inscrire dans le texte le référent acadien, l'histoire acadienne, mais en les remettant en question, en les métaphorisant, bref en les soumettant au filtre du processus de l'écriture fondée sur le sacré, la poésie et l'amour. Par exemple, même si l'instance narrative affirme dans *Film d'amour et de dépendance* que l'Acadie est « une entité économique et religieuse plutôt qu'un pays proprement dit » et que les « Acadiens sont encore très religieux » (p. 36, 39), les principes moraux ne prennent en réalité leur sens que par rapport à une vision mystique et sacrée de l'écriture exprimée dans l'ensemble de l'œuvre. Les énoncés « l'amour que certains attribuent à Dieu. Un film religieux au fond » (p. 64) font notamment écho à « la petite église trapue, [...] parfois des gens y entraient », à « la flamme constante et pure de la recherche » dans *Histoire de la maison qui brûle* (p. 51). Ils évoquent aussi « prier, ce que d'aucuns maîtrisent par le silence, d'autres par la parole » dans *La beauté de l'affaire* (p. 25). Les jeux de miroir qui prennent en outre la forme de références faites à la mer, à l'Office national du film, au Centre d'emploi, à Dieppe, aux artistes acadiens, à la *Tragédie d'un peuple* d'Émile Lauvrière, bref au pays, attestent « un retour, mais un retour qui n'est pas un retour dans l'exact territoire quitté » (L'Hérault, 1980 : 90). En effet, ils expriment moins la nostalgie de l'avant la Déportation que la célébration de l'Écriture et de l'être intime dans une Acadie renouvelée grâce à l'expression métaphorique et à une interrogation sur l'art. Pour le narrateur de *Sans jamais parler du vent*, la mer est vue comme « tension intérieure [...] où] jeter l'ancre, jeter l'encre », tandis qu'Émile Lauvrière (1922), auteur de *La tragédie d'un peuple*, est intégré dans la fiction du personnage écrivain de *Histoire de la maison qui brûle*. Quant aux danseurs, aux acteurs, aux réalisateurs, aux charpentiers mis en scène dans *Film d'amour et de dépendance* et aux artistes œuvrant à la réalisation de l'espace vert (dont le projet est reflété dans la couverture verte de *La beauté de l'affaire*), ils conjuguent leurs efforts pour créer une écriture qui se suffise à elle-même, mais dont la structure de rupture et les multiples reflets suggèrent que l'unité primordiale naît de la destruction de la totalité et du heurt des contraires. L'instance narrative remarque que le *Chef d'œuvre obscur* sera un film « aussi désordonné et disparate que la vie » (p. 94) et que l'écrivaine « peut seulement croire à ce qui

éclate dans tous les sens, ou à ce qui ne bouge pas, à une certaine fixité » (BA : 13).

*

* *

Du vécu collectif au vécu du sujet, de l'oralité au métatexte, telle pourrait-on formuler l'évolution du contrat énonciatif et de la mémoire par lesquels Antonine Maillet, Jacques Savoie et France Daigle se livrent à une interrogation sur l'identité acadienne. Qu'elles soient par définition collectives ou individuelles, la mémoire et la prise de parole pseudo-autobiographique acadiennes affichent les marques, les traces, les signes laissés par le pays. Chez Antonine Maillet, la valorisation de la mer, de l'oralité, des souvenirs du peuple, mais aussi la transgression du code traditionnel donnent lieu à une nouvelle problématique de la femme et du pays correspondant à l'époque de contestation dans laquelle l'écriture prend naissance. Dans les années 1980, l'affirmation du sujet autobiographique, le questionnement intime et littéraire exprimé par Jacques Savoie et par France Daigle provoquent également une redéfinition des rapports hommes-femmes, du pays comme lieu socio-affectif et de l'écriture comme espace sacré, qui s'accomplit grâce aux retrouvailles avec la mer / mère acadienne et grâce à la transformation du référent acadien par le processus de création. Remise en question de l'histoire et du sujet, reflets multiples, positions féministe, méta-textuelle, postmoderne, ces aspects que l'on trouve à des degrés différents dans les formes pseudo-autobiographiques des trois romans attestent que la littérature acadienne actuelle est soumise à l'errance de la lettre : elle reflète le « microcosme d'une culture que le sujet réinvestit de sa présence, et qui le voue simultanément au déplacement et à l'absence » (Beaujour, 1977 : 453, 457). En exil de l'Acadie ou d'eux-mêmes, les écrivains acadiens se tournent et se retournent vers leur passé, y découvrant que de la déchirure naît un nouveau pays qui « s'élargit au point de pouvoir contenir, sans contrainte ni coercition, tous territoires passés ou présents, réels ou imaginaires » (L'Hérault, 1991 : 81).

Bibliographie

- Badinter, Élizabéth (1986), *L'un est l'autre*, Paris, Odile Jacob.
- Beaujour, Michel (1977), « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, 32 (novembre). p. 442-458.
- Boudreau, Raoul (1990), *Rêves inachevés*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- Boudreau, Raoul, et Anne-Marie Robichaud (1988), « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, 15 (automne-hiver), p. 143-152.
- Calle-Gruber, Mireille (1989), « Quand le Nouveau Roman prend les risques du romanesque », dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (dir.), *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, p. 185-199.
- Chiasson, Herménégilde (1991), « Lecteur déçu », *L'Acadie nouvelle*, 2 avril.
- Daigle, France (1983), *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort n'arrive à temps*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- Daigle, France (1984), *Film d'amour et de dépendance. Chef d'œuvre obscur*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- Daigle, France (1985), *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- Daigle, France (1986), « En me rapprochant sans cesse du texte », dans André Gervais (dir.), *De l'avant-texte ou du texte dans tous ses états*, Montréal, NBJ.
- Daigle, France (1991), *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- Demers, Jeanne, et Lise Gauvin (1982), « Frontières du conte écrit : quelques loups-garous québécois », « Les contes. Oral / Écrit. Théorie / Pratique », *Littérature*, 45 (février), p. 5-23.
- Derrida, Jacques (1972), *Positions*, Paris, Minuit.
- Gérin, Pierre (1992), « Trois Acadiennes antiévangéliques : Marichette, la Marie-como, Pélagie-la-Charette », communication présentée à l'Université de Moncton (février).
- Gibert, Pierre (1986), *Bible, mythes et récits de commencement*, Paris, Seuil.
- Halbwachs, Maurice (1968), *La mémoire collective*, Paris, PUF.
- Hamburger, Kate (1986), *La logique des littéraires*, Paris, Seuil.
- Hauteœur, Jean-Paul (1975), *L'Acadie du discours – Pour une sociologie de la culture acadienne*, Québec, PUL.
- Jacquot, Martine (1988), « De l'acadianité à l'américanité : une poésie de l'errance », *Dalhousie French Studies*, 15 (automne-hiver), p. 134-142.
- Kaufmann, Vincent (1990), *L'équivoque épistolaire*, Paris, Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.

- Kristeva, Julie (1987), *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard.
- Lacan, Jacques (1955), *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, II, 1954-1955, séminaire du 25 mai 1955, Paris, Seuil.
- Lacan, Jacques (1966), « Remarques sur le rapport de Daniel Lagache : Psychanalyse et structure de la personnalité », *Écrits*, Paris, Seuil, p. 647-684.
- Lacan, Jacques (1975), *Le séminaire de Jacques Lacan*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Livre 20 : *Encore*, Paris, Seuil.
- Lauvrière, Émile (1922), *La tragédie d'un peuple. Histoire du peuple acadien de ses origines à nos jours*, 2 vol., Paris, Brossard.
- Lejeune, Philippe (1971), *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.
- Lejeune, Philippe (1980), « L'autobiographie à la troisième personne », dans Philippe Lejeune, *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature aux medias*, Paris, Seuil, p. 32-59.
- L'Hérault, Pierre (1991), « Pour une cartographie de l'Hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 53-114.
- Magné, Bernard (1989), « La textualisation du biographique dans *W ou le Souvenir d'enfance* de Georges Pérec », dans Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (dir.), *Autobiographie et biographie*, Paris, Nizet, p. 163-184.
- Maillet, Antonine (1977), *Les cordes-de-bois*, Montréal, Leméac.
- Maillet, Marguerite (dir.) (1979), *Anthologie de textes littéraires acadiens*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- Ouellet, Lise (1988), « Mythe, intertextualité et fonctionnement de la parole chez la vieille femme dans *La Sagouine* et *Évangéline Deusse* d'Antonine Maillet », *Dalhousie French Studies*, 15 (automne-hiver), p. 40-68.
- Ouellette, Roger (1992), *Le Parti Acadien : de la fondation à la disparition, 1972-1982*, Moncton, Chaire d'études acadiennes.
- Paratte, Henri-Dominique (1988), « Fragments d'une réalité éclatée : P comme poésie, modernité ouverte entre l'Histoire et les images de la mer », *Dalhousie French Studies*, 15 (automne-hiver), p. 115-129.
- Paterson, Janet (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- Rousseau, Jean-Jacques (1980), *Confessions*, Paris, Garnier.
- Savoie, Jacques (1984), *Les portes tournantes*, Montréal, Boréal Express.
- Schwartzwald, Robert (1991), « (Homo)-sexualité et problématique identitaire », dans Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 115-150.
- Simon, Sherry (1991), « Espaces incertains de la culture », dans Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 13-52.