

France Daigle : le roman mode d'emploi

Lise Gauvin

Entre solitudes, contraintes et aspirations : de l'Acadie, des Caraïbes et de la Louisiane

Numéro 49, printemps 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1070321ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1070321ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)
1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gauvin, L. (2020). France Daigle : le roman mode d'emploi. *Francophonies d'Amérique*, (49), 25–39. <https://doi.org/10.7202/1070321ar>

Résumé de l'article

Au moment où France Daigle commence à publier, la littérature acadienne compte déjà des auteurs reconnus, dont Antonine Maillet qui a reçu le prix Goncourt, des maisons d'édition, des prix littéraires et une critique qui recense les oeuvres publiées. Mais « de sa cohabitation forcée avec la majorité anglophone, dont chaque concession doit être durement négociée, [l'Acadie] hérite d'un sentiment de minorisation » ou d'« illégitimité profondément ancré dans son inconscient collectif » (Boudreau, 2004). Dans un pareil contexte, comment structurer l'intégration des langues dans le roman ? Quels risques l'écrivain acadien court-il en utilisant le parler vernaculaire dans ses écrits ? Quelle distance s'établit-il entre sa propre compétence langagière et celle de ses personnages ? Ce sont les questions auxquelles tente de répondre France Daigle dans ses ouvrages, notamment, *La beauté de l'affaire : fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* (1991), *1953 : chronique d'une naissance annoncée* (1995), *Pas pire* (1998) et *Pour sûr* (2011), fictions qui renvoient à une discussion explicite sur la façon de penser et de parler la langue et à une manière subversive de concevoir la forme romanesque.

France Daigle: le roman mode d'emploi

Lise Gauvin

Université de Montréal

La francophonie littéraire représente un ensemble flou à l'intérieur de la République mondiale des Lettres. Littératures mineures, minoritaires, petites littératures? Tour à tour, ces désignations ont été choisies pour décrire des systèmes littéraires à la fois autonomes et interdépendants. Les écrivains qui en font partie ont en commun de se situer «à la croisée des langues» (Gauvin, 2006) dans un contexte de relations conflictuelles, ou tout au moins concurrentielles, entre le français et d'autres langues de proximité. Ce qui se traduit chez eux par une sensibilité plus grande à la problématique des langues, soit une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction, voire de friction (Gauvin, 2004). La notion de surconscience renvoie à ce que cette situation dans la langue peut avoir à la fois d'exacerbé et de fécond. L'écrivain francophone est, à cause de sa situation, condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci, qui a engendré un véritable métadiscours sur la langue. Ce que le poète québécois Gaston Miron avait résumé par une formule éloquent: «Et moi je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue» (Gauvin, 1997: 57).

Surconscience, c'est-à-dire conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable «acte de langage», car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un «procès» littéraire plus important que les procédés mis en jeu. La surconscience renvoie ainsi à un sentiment de la langue, une pensée de la langue et un imaginaire de la langue.

Tout écrivain doit trouver sa langue dans la langue commune, car on sait depuis Proust et Sartre qu'un écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime même si c'est sa langue natale¹ et qu'«écrire une

¹ Sartre dit exactement ceci: «On parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère» (1972: 135).

langue, c'est s'éloigner d'une langue» (Tremblay, 1987: 2011). Mais la *surconscience linguistique* qui affecte l'écrivain francophone, et qu'il partage avec d'autres minoritaires, l'installe encore davantage dans l'univers du relatif. Ici, rien ne va de soi. La langue, pour lui, est sans cesse à (re) conquérir. Partagé entre la défense et l'illustration, tout en sachant qu'écrire est une activité intransitive, qui n'a pas à défendre ou à illustrer quoi que ce soit, il doit négocier son rapport avec la langue française, que celle-ci soit maternelle ou non. Comment se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la valorisation excessive de l'exotisme, c'est-à-dire comment en arriver à cette véritable «esthétique du divers» revendiquée par Segalen et, à sa suite, par Glissant ainsi que par les signataires du manifeste *Éloge de la créolité* (Bernabé *et al.*, 1989)? Comment intégrer aux codes de l'œuvre et de l'écrit le référentiel qui renvoie à différents systèmes de représentation culturels?

Pour toutes ces raisons, j'ai proposé de substituer à l'expression «littératures mineures» celle, plus adéquate me semble-t-il, de *littératures de l'intranquillité*, empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Bien que la notion d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon.

Cette pratique a donné lieu à une série de prises de position, de réflexions et de manifestes dont l'objectif était de rendre compte d'une situation vécue le plus souvent de façon douloureuse ou, à tout le moins, problématique. D'où un engagement dans la langue, un «langagement» (Gauvin, 2000) dont les effets se trouvent aussi bien dans les concepts mis en œuvre que dans les stratégies narratives adoptées.

De nouveaux pactes de lecture

L'écrivain francophone doit composer avec la proximité d'autres langues, une situation de diglossie dans laquelle il se trouve souvent immergé, ou encore une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés: autant de faits qui l'obligent à mettre au point ce que Glissant nomme des «stratégies de détour». Privilégiant la scène romanesque, je me demande dans quelle mesure les esthétiques contemporaines échappent

au « français fictif² » qui a longtemps tenu lieu de langue littéraire, c'est-à-dire au clivage entre une langue polie, idéale et, somme toute, assez neutre et la pratique circonspecte, voire décorative des niveaux de langue. Quels types de relation les narrateurs entretiennent-ils avec le discours intratextuel d'autrui? Plus largement encore, je cherche à savoir sur quelles représentations de l'écriture les énoncés multilingues observables dans les romans sont fondés et quelles fonctions leur attribuer. Sachant, par ailleurs, que toute langue littéraire est une construction à l'intérieur de la langue commune, je tiens pour acquis que le plurilinguisme textuel est d'abord un choix stratégique, c'est-à-dire dont l'enjeu est plus structural que stylistique et dont le premier critère d'évaluation reste la dynamique globale de l'œuvre.

Si cette surconscience linguistique se traduit dans plusieurs récits par une interrogation sur la fonction du langage, une autre forme d'autoréflexivité traverse également l'ensemble de la production romanesque. Il s'agit alors de représenter, par l'intermédiaire du personnage de l'écrivain, le « pourquoi écrire » et d'inscrire dans la texture même du récit la problématique de l'écriture. Ces « romanciers fictifs », doubles plus ou moins avoués de leurs auteurs, jalonnent les récits à la manière d'une figure récurrente dont les modalités renvoient à autant de variations autour du personnage de l'écrivain et de l'image publique qui lui est attachée. Quels sont leurs attributs et quelles fonctions leur sont dévolues? Quelles représentations de l'écriture sont ainsi projetées? C'est cette double forme d'autoréflexivité que j'examinerai dans les romans de France Daigle, écrivaine d'origine acadienne.

Au moment où France Daigle commence à publier, la littérature acadienne compte déjà des auteurs reconnus, dont Antonine Maillet qui a reçu le prix Goncourt, des maisons d'édition, des prix littéraires et une critique qui recense les œuvres publiées. Mais « de sa cohabitation forcée avec la majorité anglophone, dont chaque concession doit être durement négociée, [l'Acadie] hérite d'un sentiment de minorisation »

² « Tous ces dialogues fictifs complexes sont des manifestations de l'idéal de langue nationale et de la pratique "commune" du français complétés par l'idéal des "niveaux de langue". Les distorsions linguistiques qu'ils présentent par rapport à cette pratique sont l'indice ambigu de la difficulté de réalisation de ces idéaux en même temps que la tendance bourgeoise à dominer, en dépit de l'école et à travers l'école, toutes les marques linguistiques sociales » (Balibar, 1974 : 70).

ou d'«illégitimité profondément ancré dans son inconscient collectif» (Boudreau, 2004 ; 32). D'où la pertinence, pour désigner ces littératures, de la notion de «littérature mineure» telle que mise au point par Deleuze et Guattari, soit «une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure» (Deleuze et Guattari, 1975 : 33). Le français en Acadie est une langue «fortement déterritorialisée», souligne encore Raoul Boudreau. Et le critique d'ajouter: «Le meilleur indice du sentiment de déterritorialisation de la langue chez les écrivains acadiens est sans doute le va-et-vient constant entre différentes langues et différents niveaux de langue, du chiac à l'acadien traditionnel, à une variante acadienne du français standard et, finalement, à l'anglais» (Boudreau, 2004 : 32). Dans un pareil contexte, comment structurer l'intégration des langues dans le roman? Quels risques l'écrivain acadien court-il en utilisant le parler vernaculaire dans ses écrits? Jusqu'à quel point l'opacité qui en résulte est-elle signe de marginalisation pour le lecteur francophone? Quelle distance s'établit-il entre la compétence langagière du romancier et celle de ses personnages?

Ce sont les questions auxquelles tente de répondre France Daigle dans ses romans, notamment *1953: chronique d'une naissance annoncée* (1995), *La beauté de l'affaire: fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* (1991), *Pas pire* (1998) et *Pour sûr* (2011), fictions qui renvoient à une discussion explicite sur la façon de penser/ parler la langue et aux modalités de la fiction. Questions d'autant plus pertinentes que la particularité des «petites littératures» (Kafka) ou des «littératures mineures» (Deleuze et Guattari) est d'avoir à créer les conditions de leur apparition sur la scène littéraire internationale.

Un très éventuel personnage³

Alors que plusieurs écrivains préfèrent représenter les revendications collectives ou politiques de l'Acadie, France Daigle opte d'abord pour un formalisme sans référence explicite à sa situation historique, pour une parole laconique faite d'ellipses et de silences. Il faut attendre son cinquième roman pour que soit abordée de manière explicite la question de la langue. *La beauté de l'affaire* (1991) comporte en sous-titre *Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*. La

³ Cette analyse des œuvres de Daigle est une version légèrement modifiée du chapitre intitulé «France Daigle: un très éventuel personnage» (Gauvin, 2019: 107-120).

thématisation de la langue y apparaît à quelques reprises, soit pour indiquer un malaise inqualifiable, un empêchement :

Quelque part cela avait donc commencé par une sorte de défaut de langue, par une certaine difficulté à prendre la parole. Cela avait commencé avec les mots, par les mots eux-mêmes. Des mots sans densité, sans opacité aucune. Des mots ayant perdu toute contenance, qui n'offraient plus qu'une sorte de décor d'ambiance. La barrière des mots, œuvre de clôture (1991 : 23).

Soit pour qualifier quelqu'un qui a appris à parler et dont on dira : « La beauté de l'affaire, c'est que maintenant qu'elle s'exprime davantage, on l'accuse d'avoir un problème de perception » (1991 : 37) ; soit, enfin, pour accuser : « Les trous du langage, là où on se noie » (1991 : 37).

Ce texte renvoie au statut précaire de l'écriture en langue française dans une société qui « patauge dans le bilinguisme » (1991 : 31). D'où la difficulté, pour celle qui rédige cette fiction autobiographique, de créer autre chose que des pages trouées de blancs et de longs silences. Ce qui, note-t-elle avec ironie, n'en facilite pas la lecture : « Duras, elle, au moins, remplit ses pages. Les livres coûtent cher. Personne n'aime se faire avoir » (1991 : 21). Malgré tout, le texte se construit, analogue à l'œuvre d'un des personnages de la fiction, un architecte qui bâtit patiemment son édifice. *La beauté de l'affaire* est un voyage à plusieurs voix vers un certain éclatement du sens doublé d'une affirmation inconditionnelle de la parole.

En 1995, France Daigle publie un roman autobiographique, *1953 : chronique d'une naissance annoncée*, dans lequel elle met en présence les événements qui ont entouré les premiers mois de la vie de Bébé M, son double. Des rapprochements y sont proposés entre la condition de l'Acadien, un être en retrait sachant surtout manier l'art de la litote, et celle de l'écrivain. Puis vient *Pas pire* (1998), un ouvrage où, pour la première fois, la romancière fait parler ses personnages dans la langue vernaculaire acadienne. Il s'agit une fois de plus de croisements et d'interférences entre différentes histoires et différents personnages, parmi lesquels un « je » qui se nomme France Daigle, histoires entrecoupées de considérations sur des sujets aussi variés que l'astrologie ou la peinture :

Le projet consistait donc à écrire un livre portant très largement et très librement sur le thème de l'espace : espace physique, espace mental, et les façons que nous avons de nous y mouvoir. De nous émouvoir. Car l'espace n'est pas une notion strictement physique. Il n'est pas qu'une étendue, mesurable ou non, se situant entre un quelconque chaos des origines et le monde organisé que nous

connaissons. Pour exister en toute légitimité, un espace n'a besoin que d'une seule chose: que l'on s'y meuve (1998: 54).

Le personnage de l'écrivaine, tel qu'il est décrit dans le livre, est en proie à une inquiétude permanente: « Plus j'avance, plus je doute. Et en même temps, plus je doute, plus j'avance » (1998: 141). Lorsqu'elle part en voyage, celle qui se sait agoraphobe se munit d'« une trousse de survivante ambulante » (1998: 163).

C'est ce « Très Éventuel Personnage » (TEP, surnommée Steppette) qui reçoit un jour l'invitation de participer à l'émission *Bouillon de culture* de Bernard Pivot. Et l'auteure de transcrire, vers la fin du récit, cet entretien fictif avec le célèbre animateur. Ce dernier lui rappelle que, dans son livre, elle évoque « les relations difficiles, confuses entre les Acadiens et la France » (1998: 184). Mais auparavant, le lecteur avait eu droit à un délicieux épisode au cours duquel un ami annonce à Steppette que le bruit court qu'elle serait publiée chez Gallimard. Voici un extrait de cette conversation de la narratrice avec Camil Gaudain :

— Y paraît que tu vas publier ton prochain livre chez Gallimard?... Hot Stuff...

Une hypothèse délirante s'il en est une, mais qui ne manqua pas de m'amuser. J'en savourai donc chaque syllabe avant de rectifier les faits.

— Belle rumeur. D'où c'qu'a d'sort?

— J'ai entendu ça à CJSE hier, à l'heure du souper.

C'était le comble! Quelque féru de littérature avait pris le contrôle des ondes de la radio communautaire. C'était trop beau. Je ne voulais pas faire éclater la bulle trop vite. Peut-être étais-je en manque de ce genre de fantaisie qui ne passe pas souvent par ici. J'essayais donc de faire durer l'affaire sans trop en avoir l'air.

— Mon prochain livre est même pas écrit, je vois pas comment c'que Gallimard pourrait être intéressé à le publier.

— Ça prendrait juste un bon agent (1998: 129-130).

Et la narratrice d'en conclure :

Je me disais que, pour tenir les propos qu'il me tenait, Camil Gaudain n'avait pas dû lire mes livres. Aussi, je craignais qu'il se fasse des idées, qu'il les pense meilleurs qu'ils ne l'étaient.

— Non, ça me surprendrait pas mal que Gallimard s'intéresse à mes livres.

— Pourquoi? Y sont bons, tes livres!

Il avait l'air tellement sincère que cela me fit comme un petit chaud au cœur (1998 : 131).

Le titre du livre, déjà, marque la distance entre le français standard et l'usage acadien. L'expression « pas pire », qui veut dire « pas mal », est une litote pour signifier en réalité « très bien ». Mais cette distance n'est nommée que pour être ensuite transformée et, jusqu'à un certain point, comblée. Plusieurs registres de langue se déploient dans les pages du roman : aussi bien des mots d'origine française comme « s'enfarger » ou « virer folle » ou « poutine », ou « boucane » que des néologismes tels que « imperturbées » sans marque typographique particulière. La narratrice elle-même ne se prive pas d'utiliser des expressions régionales, qu'elle signale parfois seulement par des italiques alors que tous les mots anglais (*truck, nice*) sont clairement identifiés. Cette narratrice, en revanche, peut déployer un vocabulaire recherché tel que « anxioylique » ou « abhorrer » en certaines circonstances. On note dans le roman l'absence totale de notes infrapaginales, de périphrases explicatives ou de glossaires. « Le traitement des langues dans le roman *Pas pire* », écrit Raoul Boudreau, « établit le français acadien comme une variété à part entière de la langue française à laquelle il appartient de plein droit et cette variété peut servir à entrer en communication avec les autres francophones. Elle n'est pas ici un objet de folklore ou d'exotisme dont on exalte la différence, mais un moyen de communication et un matériau artistique dont on souligne la compatibilité avec ses variétés sœurs dans l'actualité du parler contemporain » (2000 : 62). Et le roman de proposer une reterritorialisation de l'espace symbolique dans lequel se situe cette littérature.

Dans *Pas pire*, la romancière a voulu jouer la carte de l'humour pour exprimer la légitimation nécessaire à toute production littéraire. Cependant, si la nouvelle d'un ouvrage publié chez Gallimard est qualifiée par la narratrice d'« hypothèse délirante » (1998 : 129), l'invitation à *Bouillon de culture* est perçue par le lecteur comme une sorte de rêve compensatoire. Comme un besoin incompressible de sortir du cercle familial et de résister au repli et à l'enfermement métaphorisés par l'agoraphobie du personnage. Comme une façon d'exemplifier par son contraire le nombre restreint de lecteurs auxquels s'adressent ces écrivains dits de la périphérie.

De façon encore plus manifeste, *Petites difficultés d'existence* (2002) présente, dans une suite de scènes dialoguées, un répertoire du parler acadien de Moncton, avec ses archaïsmes (« j'étiens », « j'allons »), ses spécificités (« aussitant ben ») et ses anglicismes. Mais seuls ceux-ci sont visés lorsqu'il

s'agit de trouver le mot adéquat. La question de la langue y est présentée dans toute sa complexité, comme un espace à découvrir et à fabriquer, tel cet immeuble qu'il faut reconstruire selon les besoins de ses occupants, tel ce « lieu aux définitions changeantes » qui retient le couple d'artistes décidé à s'y établir. Dans ce roman, le « je » de la romancière s'efface pour laisser toute la place à la rumeur urbaine et aux créations verbales de ses protagonistes à qui elle délègue ses propres interrogations sur le langage, perçu également comme un lieu aux définitions changeantes, celles-ci devenant l'un des ressorts de l'action. Ainsi de cette discussion entre le couple Terry et Carmen sur la pertinence du mot « userais » au lieu de « utiliserais » dans le contexte acadien (2002 : 149)⁴. Vers la fin du récit, Carmen, enceinte, essaie de convaincre son compagnon de surveiller davantage son langage, à cause de l'enfant : « Je pense à Étienne. C'est pas beau un enfant qui parle chiac. Un adulte c'est pas si pire » (2002 : 144). Docile, Terry se rend à la Librairie acadienne en compagnie de son ami Zed et en sort les bras chargés de dictionnaires. Et de se mettre à l'apprentissage des noms français pour certains mots tels que *footstool* (tabouret), *step-chair* (escabeau)⁵.

Le roman mode d'emploi

Pour sûr (2011)⁶, le dernier roman publié à ce jour de France Daigle, reprend l'isotopie de la langue déjà présente tout au long de l'œuvre tout en proposant une fascinante réflexion sur l'art du roman. L'expression « pour sûr », considérée comme « vieillie », signifie « certainement », « assurément ». Elle correspond aussi à une traduction littérale de l'anglais *for sure*. Ce titre donne le ton à un livre où l'anglais viendra constamment doubler le français, un livre qui pourrait avoir en sous-titre : « La langue dans tous ses états ». On y retrouve le couple des romans précédents,

⁴ Comme l'a bien montré Catherine Leclerc, « l'emploi d'un vernaculaire stigmatisé, dans l'œuvre de Daigle, participe à un projet global dont il teste la faisabilité et dont, en retour, sa viabilité dépend : celui d'une francophonie faite par l'ensemble de ses locuteurs » (2017 : 28). Ce qui n'empêche pas la voix narrative d'adopter une « position de distance » face à ses personnages (Leclerc, 2017 : 33).

⁵ À propos de la référence aux dictionnaires dans ce roman ainsi que dans d'autres fictions d'auteurs francophones, on pourra consulter Gauvin (2007).

⁶ L'analyse de ce roman est une version modifiée de mon texte « Penser/parler la langue ou des mille manières de décrire/d'écrire le réel », dans Christine Meyer et Paula Prescod (dir.), *Langues choisies, langues sauvées : poétiques de la résistance* (2018 : 37-58).

Terry et Carmen, devenus parents de deux jeunes enfants et soucieux d'inculquer à ceux-ci un certain français standard. L'un est propriétaire d'une librairie, l'autre travaille dans un bar où clients et amis viennent à tour de rôle déployer leur compétence langagière. Il s'agit, pour la majorité d'entre eux, de l'usage du chiac, parler vernaculaire jugé « inimitable » par ceux qui ne sont pas acadiens et dont voici un exemple tiré d'un dialogue entre Carmen et Terry :

C'est supposé qu'y en avait du temps de Molière qui trouvoient que son français était trop populaire, pas assez raffiné.

– Denne hōw cōme qu'y disont tout le temps la langue de Molière, comme si qu'y était le kingpin du français?

– Probablement parce qu'y a venu fâmous. C'était peut-être le premier Français à devenir fâmous.

[...]

– Ça c'est weird. Je croyais qu'on descendait de Rabelais nous autres.

Détails inutiles (2011 : 32).

Le roman est un pavé de 747 pages dont la trame centrale est constituée par les épisodes de la vie quotidienne de quelques personnages. Mais cette intrigue est sans cesse interrompue par l'une ou l'autre des 1 728 sections (12 au cube) abordant des sujets aussi variés que l'évolution de la typographie, les règles du jeu de Scrabble, la numérogie, les couleurs et les lettres, les avancées de la psychanalyse, la broderie, la liste des anciens prénoms masculins et féminins en Acadie ou le nombre de terrains de golf dans les provinces de l'Atlantique, plus élevé qu'ailleurs au Canada. Divisé en 12 chapitres – chacun des chapitres étant à son tour subdivisé selon le type de discours utilisé – le livre est assorti d'un index renvoyant aux références des diverses entrées de chacun des sujets abordés. Ainsi, le lecteur peut choisir son propre itinéraire dans cette forêt de signes, à la manière d'un livre dont il est le héros. Puisque l'ouvrage offre « un nombre incalculable de permutations », il devient « virtuellement possible de le lire dans tous les sens » (2011 : 457). Savante architecture qui n'est pas sans rappeler les expériences oulipiennes ou le roman *Marelle* de Julio Cortazar.

Il y a quelque chose de démesuré dans cette tentative de mise en place de morceaux d'érudition contrastant avec la vie simple des personnages⁷

⁷ Fonctionnant sur plusieurs registres juxtaposés, le roman est tout à la fois une représentation explicite de la société acadienne mais aussi, comme le signale Lucie Hotte, « éclatement de l'espace identitaire d'origine » (2017 : 40).

ou encore avec des paragraphes qualifiés de « détails », parfois même de « détails inutiles ». Sous une rubrique considérée à la fois comme « structure » et « hasard », on apprend que les sujets arrivent d'abord doucement, puis « se bouscule[nt] au portillon ». Suit une description physique de la maison d'édition Gallimard, au 5 de la rue Sébastien-Bottin, à Paris :

[...] couloirs, passages incongrus, demi-étages, salles de réception luxueuses, cellules exigües, escaliers larges, étroits, tournants, en fer, en bois, salons, jardins, pavillons, murs tapissés de polars ou de livres de la collection de la Pléiade, cave aux plafonds voûtés (...) Bref, une maison d'édition qui a pris des formes tentaculaires, parfois hallucinantes, de l'histoire. Comme un roman se voudrait (2011 : 95).

Métaphore d'une maison d'édition, le roman est aussi une forme d'hommage aux livres et à l'écriture par les nombreuses références au jeu de Scrabble, à la typographie, à l'alphabet et aux dictionnaires ainsi qu'aux titres mentionnés dans un ouvrage intitulé *La bibliothèque idéale*, où figurent en bonne place les *Exercices de style* de Queneau. Les livres semblent avoir une existence qui leur est propre. Un passage intitulé « Fantômes » renvoie à un projet en gestation :

Écrire une histoire de livres physiques, maintes fois perdus, délaissés, abandonnés, repris par des inconnus, puis délaissés à nouveau, et repris à nouveau par d'autres. Roman de croisements, d'acoquinements physiques des livres entre eux. Les humains ne seraient qu'accessoires à la vie de ces livres (2011 : 241).

Les commentaires métalinguistiques interviennent à tous les niveaux du récit⁸, aussi bien dans les dialogues entre les personnages, comme celui que nous venons de citer, que dans des passages narratifs à vocation explicative :

Puisque le français acadien regorge de mots anciens et de tournures désuètes, c'est sans doute la forte et souvent insidieuse présence de l'anglais qui donne au chiac son caractère propre, et la prononciation tout à fait anglaise de ces mots

⁸ Ce que souligne fort à propos Pénélope Cormier : « Si la connaissance de tous les registres de la langue est une forme de compétence, assurément la maîtrise du registre métalinguistique sera une preuve supplémentaire de compétence. La "surconscience linguistique" des écrivains francophones est évidente à tous les détours de l'œuvre de Daigle » (2014 : 123). Et l'auteur de conclure : « Le roman met donc en scène une sorte d'Académie du chiac, dont on peut reconstituer les étapes de la constitution, puisqu'elle tient ce qu'on devine être des consultations publiques, la langue étant un enjeu pour toute la communauté, comme chez Daigle tout est à la fois bien collectif et matière à discussion démocratique » (2014 : 133).

pèse lourdement dans la balance. Un Français peut bien dire « parquigne », l'Acadien, lui, aura l'impression de faire du théâtre s'il doit en dire autant. Il dira donc tout naturellement « parking », comme il l'entend de la bouche des milliers d'anglophones qui l'entourent (Daigle, 2011 : 44).

À un certain endroit, dans un bloc intitulé « Détails utiles », on précise le protocole suivi quant à l'orthographe phonétique des mots anglais : « Le tilde sert à distinguer les mots prononcés en anglais des mots prononcés en français. Il latinise l'anglais. Quant à l'accent aigu sur la terminaison d'un verbe censé être prononcé en anglais, il indique que la fin du mot doit être francisée. Il s'agit d'une forme fréquente de chiaquisation » (2011 : 438). Parfois, l'auteure intervient directement dans une note pour préciser, à propos de certains mots d'origine anglaise, tels que « hanghé up » : « L'orthographe de ces mots est en flottement, en attente de révision par la GIRAFE (Grande instance rastafarienne-acadienne pour un français éventuel) » (2011 : 93). Ou encore pour se demander : « Où commence, où finit une langue ? [...] La langue, comme la vie, n'est-elle pas un long processus d'hybridation ininterrompue ? » (2011 : 504).

Qui est le maître d'œuvre de ce roman ? Il faut parcourir plusieurs pages avant de faire connaissance avec une narratrice s'exprimant à la première personne, une certaine France Daigle qui a rendez-vous avec un des personnages du livre, le peintre de renommée internationale Étienne Zablonky. Jusque-là, cette même France Daigle avait été présentée à plusieurs reprises dans des blocs intercalés et avait fait l'objet de commentaires intratextuels, classés sous la rubrique « Détails inutiles ». En voici un exemple :

Dans son roman *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, la romancière acadienne France Daigle ne fait aucune mention de la publication, cette année-là, du premier dictionnaire Robert par la petite maison d'édition que fonda Paul Robert grâce à un héritage reçu de sa famille, propriétaire de plantation d'oranges (Daigle, 2011 : 29).

À un autre moment, l'auteure-narratrice, qui ne craint pas d'avouer que « le chiac est deep en [elle] » (2011 : 114), rencontre dans un café un de ses personnages, Carmen, mise au courant de l'écriture du livre : « La serveuse apporta nos verres. Puis nos frites. Carmen aimait bien ce qu'elle savait de *Pour sûr*, avait l'impression de collaborer à l'intrigue » (2011 : 433). Dans les dernières pages du livre, les rendez-vous sont plus suspects : « Mes rencontres avec mes avatars devenaient de plus en plus périlleuses, laissaient transparaître l'autocritique » (2011 : 656), constate l'auteure-personnage.

« Ce livre-jeu encyclopédique », « cette arborescence littéraire », ainsi qu'on peut le lire sur la 4^e de couverture⁹, se déploie sur fond d'exercices de style à partir d'une langue dont la légitimité¹⁰ ne va pas de soi :

La langue est une obsession icitte, pour sûr –

— Pourrais-tu expliquer?

— Ben à cause de la wé que t'es supposé de parler (2011 : 464).

Et encore :

— Par icitte, la langue est un sport. For chrissake.

— Pour sûr (2011 : 488).

Dans ce roman, le lecteur devient le témoin privilégié d'une écriture en gestation, activité qui permet d'éprouver, comme lorsqu'on glisse sur une peau de banane, « la fraction de seconde passée en suspension entre ciel et terre, avant de heurter le sol » (2011 : 423). Une telle activité comporte son versant mélancolique : « Certains livres sont écrits pour être lus, d'autres ont pour seul but d'avoir été écrits » (2011 : 120).

« La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés », écrit Italo Calvino, cité en exergue à l'un des chapitres de *Pour sûr* (2011 : 125). Celui de France Daigle est de proposer un *road trip* dans l'univers du chiac et une proposition langagière qui sert de support à un parcours érudit au cours duquel se croisent fiction et métafiction dans un renversement constant de perspectives. Son *très éventuel roman*, à la fois prolixe et inachevé, vise à « corriger l'impression que parler est le contraire d'écrire, que dire et consigner sont les deux antipodes du langage » (2011 : 518). « Peut-être que ce roman... », cette écriture d'une oralité sans fard, consciente d'elle-même et assortie d'un important méta-discours qui lui tient lieu à la fois de mise en abyme, d'édition critique et de prolongement, « ... peut-être que ce roman est un roman d'amour après tout », ainsi qu'on le laisse entendre dans un entrefilet à la fin du livre (2011 : 697).

⁹ Ces expressions de Dominique Tardif sont tirées d'un article publié dans le journal *Voir* (Tardif, 2012).

¹⁰ Voir, à ce sujet, Annette Boudreau, *À l'ombre de la langue légitime : l'Acadie dans la francophonie* (2016).

Conclusion

La littérature acadienne constitue ce « pari insensé » qu'il y a « à prétendre fonder une littérature qui ne peut s'appuyer que sur une population d'à peine trois cent mille habitants » (Boudreau, 2004 : 32). L'agoraphobe de *Pas pire* ne craint pas d'avouer ses inquiétudes : « Le pire pour ça, dit-elle, ce sont les immenses bibliothèques et les librairies à étages, comme il y en a dans les grandes villes. Tous ces livres, ça agit sur mes intestins. Quand je vois ça, je me demande pourquoi j'écris » (Daigle, 1998 : 88). Sa précarité même, France Daigle en fait le sujet de ses textes, prenant le lecteur à témoin de ses inquiétudes et de ses doutes, de ses fantasmes et de ses rêves, dont celui de sortir du confinement et de *l'exiguïté* (Paré, 1992) en attirant l'attention des médias et du lectorat francophone. « Autrement dit, qu'elle soit linguistique, générique ou culturelle, la contrainte chez Daigle se transpose en défi de création, en invitation à reconfigurer les schèmes et les formes poétiques courants pour en extraire un matériau neuf » (Francis, 2003 : 117). Les récits de France Daigle, qui inscrit son œuvre sous le signe de l'entrecroisement des discours et de la fragmentation postmoderne, mobilisent le lecteur et le mettent en texte. Mais n'oublions pas que certains livres sont d'abord faits pour être écrits avant d'être lus. Il s'agit de « désacraliser le geste d'écriture, dans une société qui avait pourtant érigé le silence en vertu » (Paré, 1997 : 123). Il s'agit de donner à voir et de faire vivre « ce qui éclate dans tous les sens » (Daigle, 1991 : 13).

Avec patience et selon des formes chaque fois nouvelles, la romancière met en scène la condition de l'écrivain appliqué à construire une œuvre à même « les trous du langage » et « le défaut d'une langue ». Son dernier livre, *Pour sûr*, habile métissage de fiction, d'autofiction et de métafiction, aurait pu aussi bien s'intituler « le roman mode d'emploi ». Écrire devient alors un acte de résistance, de provocation, de subversion, mais aussi d'hyperconscience de la forme.

Les romans de France Daigle sont une affirmation inconditionnelle de la nécessité de l'écriture pour « remonter le cours de l'histoire, descendre dans l'inconscient à la recherche de fondements, d'explications, de justifications, d'interprétations de sa propre existence dans des lieux où il n'y a parfois aucune autre manière d'être, d'exister, de voir et d'être vu, reconnu » (1998 : 132). L'espace du roman, chez Daigle, est un espace autoréflexif qui devient le lieu d'une exploration constante. L'écrivaine,

comme TEP, est un éventuel personnage engagé dans une aventure qui contient en elle-même sa propre légitimation. Écrire, dit-elle, pour vivre.

Bibliographie

- BALIBAR, Renée (1974). *Les Français fictifs*, Paris, Hachette.
- BERNABÉ, Jean, Patrick CHAMOISEAU et Rafaël CONFIANT (1989). *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard.
- BOUDREAU, Annette (2016). *À l'ombre de la langue légitime: l'Acadie dans la francophonie*, Paris, Classiques Garnier.
- BOUDREAU, Raoul (2000). « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exigüité*, Beauport, Publications MNH, p. 51-63.
- BOUDREAU, Raoul (2004). « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, vol. 29, n° 3 (printemps), p. 31-45.
- CORMIER, Pénélope (2014). *Écritures de la contrainte en littérature acadienne: France Daigle et Herménégilde Chiasson*, thèse de doctorat (littérature), Université McGill.
- DAIGLE, France (1991). *La beauté de l'affaire: fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- DAIGLE, France (1995). *1953: chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- DAIGLE, France (1998). *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- DAIGLE, France (2002). *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Éditions du Boréal.
- DAIGLE, France (2011). *Pour sûr*, Montréal, Éditions du Boréal.
- DELEUZE, Gilles, et Félix Guattari (1975). *Kafka: pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- FRANCIS, Cécilia W. (2003). « L'autofiction de France Daigle : identité, perception visuelle et réinvention de soi », *Voix et Images*, vol. 28, n° 3 (printemps), p. 114-138.
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement: l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal.
- GAUVIN, Lise (2011 [2004]). *La fabrique de la langue: de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil.
- GAUVIN, Lise (2006 [1997]). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala.

- GAUVIN, Lise (2007). *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala.
- GAUVIN, Lise (2019). *Le roman comme atelier : la scène de l'écriture dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala.
- HOTTE, Lucie (2016). «Au-delà de l'exiguïté: les œuvres de France Daigle, d'Andrée Christensen et de Simone Chapat», dans Jimmy Thibeault, Daniel Long, Désiré Nyela et Jean Wilson (dir.), *Au-delà de l'exiguïté: échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Éditions Perce-Neige, p. 31-51.
- LECLERC, Catherine (2017). «Hiérarchies et inhibitions francophones: quelques exemples empruntés à France Daigle et à Jacques Poulin», *Zizanie*, vol. 1, n° 1, p. 26-47.
- MEYER, Christine, et Paula PRESCOD (dir.) (2018). *Langues choisies, langues sauvées: poétiques de la résistance*, Würzburg, Königshausen et Neumann.
- PARÉ, François (1992). *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- PARÉ, François (1997). «La chatte et la toupie: écriture féminine et communauté en Acadie», *Francophonies d'Amérique*, n° 7, p. 115-126.
- SARTRE, Jean-Paul (1972). *Les mots*, Paris, Gallimard.
- TARDIF, Dominic (2012). «France Daigle: *Pour sûr*», 19 janvier, sur le site *Voir*, [<https://voir.ca/livres/2012/01/19/france-daigle-pour-sur/>] (15 janvier 2019).
- TREMBLAY, Michel (1987). «Entrevue avec Lise Gauvin», *Possibles*, vol. 11, n° 3 (printemps-été), p. 211–213.