

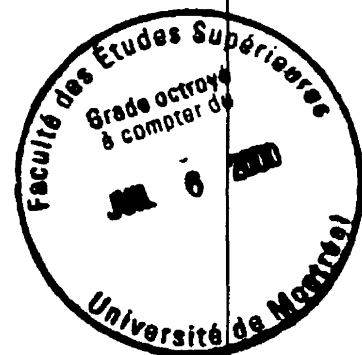
Université de Montréal

Jeux d'humour et mythe personnel dans le récit d'Antonine Maillet

**par
Hala M. Fathy
Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences**

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en études françaises**

**Mars, 2000
© Hala M. Fathy, 2000**





**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-52104-4

Canada

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Jeux d'humour et mythe personnel dans le récit d'Antonine Maillet

présentée par :

Hala M. Fathy

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

..... **Jean-Philippe BEAULIEU**
..... **Jean-Cléo GODIN (directeur de recherche)**
..... **Marthe FARIBAULT (codirectrice)**
..... **Nathan MÉNARD**
..... **André MAINDRON (Université de Poitiers)**

Thèse acceptée le : 24 mai 2000

*À Radi-Radegonde-Maillet dont j'ai
fréquenté l'œuvre pendant plusieurs
années*

Sommaire

Le récit humoristique d'Antonine Maillet est considéré, à juste titre, comme le récit de mythes que l'histoire de l'Acadie a retenus, ou fait surgir. La critique maillétienne s'est particulièrement intéressée à cet aspect du récit, à savoir le caractère social, donc à l'aspect légendaire de l'œuvre. Pourtant si, dès *On a mangé la dune*, le désir du personnage de devenir écrivaine coïncide avec celui de l'auteure, il est un peu surprenant de constater le peu d'intérêt suscité chez les critiques pour la recherche de l'origine même de ce désir.

En effet, peut-être en raison même de la sensibilité d'Antonine Maillet, de son talent créateur qui paraît inépuisable, la critique n'a guère examiné l'humour dont l'auteure fait preuve dans ces créations imaginatives avec l'œil de l'analyste; Maillet elle-même avait en un sens orienté la recherche : elle révélait très vite son intérêt pour Rabelais; la critique allait donc demeurer comparative, enfermée, nous semble-t-il, dans les récits de la métaphore centrale que l'auteure elle-même avait créée : l'Acadie.

Dans cette thèse, nous établirons que le désir d'écriture surgit chez Radi comme chez l'auteure. Nous retiendrons que ce désir se présente comme une volonté identitaire qui se déroule par nature au long de l'œuvre; notamment en dégageant la redondance des figures féminines qui constituent, chez l'auteure, un véritable réseau.

Notre hypothèse de recherche consiste à interroger la source de l'écriture humoristique, comme la toute première étape de la création artistique. Plus encore, nous allons montrer qu'elle seule rend possible, pour le narrateur et pour l'auteure, l'ultime passage vers l'écriture. Aussi, ce qu'il importe de dégager dans cette problématique, c'est le lien qui unit l'humour au désir même de l'écriture.

Dans cette optique, nous avons divisé notre recherche en deux parties. Dans un premier temps, nous explorons le contexte théorique de la question de l'humour pour pouvoir dégager les sources de l'humour maillézien. En raison même de la variété des théories sur le comique, nous nous limiterons aux plus récentes (Bakhtine, Bergson et Freud).

Dans un second temps, nous nous attardons à la partie analytique. À cause de la complexité du réseau féminin, nous l'avons abordé en trois temps : en premier lieu, par la naissance d'un réseau dans *Pointe-aux-Coques* et *On a mangé la dune*, où l'angoisse se déploie; en second lieu, afin de comprendre l'expression de cette angoisse, nous avons examiné les œuvres du conflit qui la présentent (*La Sagouine*, *Pélagie-la-Charrette*, *Évangéline Deusse*). Finalement, en un troisième temps, nous avons confronté les œuvres de la quête (*Le Huitième jour*, *Les Confessions de Jeanne de Valois*, *Le Chemin Saint-Jacques*) à la volonté de l'auteure. Nous avons pu ainsi discerner les fonctions de l'humour, et reconnaître, à partir des

perspectives de la psychanalyse, la source de la créativité chez Antonine Maillet.

Nous en sommes arrivée à la conclusion que, dans le cas de l'écriture humoristique, il existe une dichotomie entre la réalité et la fiction, que la répétition du mythe collectif est un dialogue masqué entre l'auteure et elle-même dont l'expression est si complète que de la singularité d'origine, la création permet de passer à l'universalité.

TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE	
SOMMAIRE	i
TABLE DES MATIÈRES	iv
REMERCIEMENTS	vii
LISTE DES SIGLES	viii
INTRODUCTION	1
État de la question	2
Problématique.....	7
Hypothèses et objectifs.....	8
Cadre théorique	10
Méthodologie	13
Découpage des champs d'études.....	14
PREMIÈRE PARTIE : CONTEXTE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE	
CHAPITRE I : LA NOTION D'HUMOUR	20
Opposition culturel/universel dans la définition de l'humour	24
Les explications théoriques de l'humour	33
CHAPITRE II : LES SOURCES DE L'HUMOUR CHEZ ANTONINE MAILLET	38
Aspect socioculturel.....	40
Aspect linguistique	48
Aspect psychologique	52
Comment lire le récit humoristique?.....	63

DEUXIÈME PARTIE : DE RADI À RADEGONDE, VISAGES DE FEMMES

CHAPITRE I : NAISSANCE DU RÉSEAU	74
Le choix des personnages féminins.....	77
Les personnages de la première période à partir des concepts fournis par Mauron et Freud.....	83
<i>Pointe-aux-Coques</i> ou le pays perdu.....	94
<i>On a mangé la dune</i> ou les angoisses de Radi.....	99
CHAPITRE II : LES ŒUVRES DU CONFLIT : LA SAGOINE, PÉLAGIE-LA- CHARRETTE, ÉVANGÉLINE DEUSSE	109
1. Les thèmes récurrents.....	113
2. LA SAGOINE OU L'IRRÉMÉDIABLE DISSOCIATION	136
La confusion des temps.....	137
La confusion de l'ordinaire et de l'important.....	142
La médiation de la parole et de l'écriture.....	152
Examen du monologue qui traite de « La mort ».....	155
3. PÉLAGIE-LA-CHARRETTE OU LA CONSTITUTION DU MYTHE RÉPARATEUR	166
Comparses et alliées de Pélagie.....	171
La « dialectique vie-mort » constitutive du mythe.....	178
Le récit polyphonique.....	184
La légende commentée par le groupe, sorte de conscience à rebours.....	189
Analyse des deux contes, essai d'une lecture inconsciente.....	191
4. ÉVANGÉLINE DEUSSE OU LE DÉCHIREMENT INTÉRIEUR	200
Le sapin ou la parole enfouie.....	205
Le déroulement du nouveau mythe.....	212
L'exil comme mal de l'Acadie.....	217
Le corps cassé.....	219

**CHAPITRE III : LES ŒUVRES DE LA QUÊTE: LE HUITIÈME JOUR, LES
CONFESSIONS DE JEANNE DE VALOIS, LE CHEMIN SAINT-
JACQUES.....223**

1. LE HUITIÈME JOUR OU LE RÊVE ÉVEILLÉ 226

L'acte d'écriture ou l'obsession des retrouvailles.....	227
Le rêve transcrit, raconté, rapporté.....	234
Le rêve éveillé ou la réalité intérieure.....	242
L'identification Tonine-Radi.....	246
Autobiographie?.....	248
Dieu est-il mâle?.....	252
La quête de l'impossible unité.....	254

**2. LES CONFESSIONS DE JEANNE DE VALOIS OU LE RETRAIT DE
L'ACADIE..... 258**

Quand Radi prend le voile.....	258
Le combat de Jeanne ou le retrait d'Acadie.....	264
Reprise du couple Pélagie-Beausoleil.....	267
Les obstacles à la recherche d'identité.....	268
La souffrance soulagée par l'humour.....	273

3. LE CHEMIN SAINT-JACQUES OU LA QUÊTE IDENTITAIRE 288

L'acte de naissance.....	292
L'enfance comme anti-destin.....	295
Le retour vers l'enfance, vers l'origine, soupçon de bonheur.....	299
La crainte de la mort.....	301
L'espace de l'écriture... l'infini.....	308
Répérages autobiographiques.....	310

CONCLUSION 316

BIBLIOGRAPHIE 343

ANNEXE : Entrevue avec Antonine Maillet 359

Remerciements

Aucun travail ne s'accomplit dans la solitude, surtout s'il couvre une longue durée. Si cette recherche a pu aboutir malgré des circonstances parfois défavorables, je le dois à certaines personnes que je tiens à remercier en particulier.

La gentillesse de Madame Antonine Maillet à mon égard fut un immense encouragement. Elle a eu l'amabilité et la patience de me recevoir à plusieurs reprises et d'avoir porté à mes connaissances plusieurs informations importantes.

Ma reconnaissance à Monsieur Jean-Cléo Godin, qui a bien voulu accepter de diriger mes recherches tout en respectant mes « intuitions de lecture ». Il est peu de dire qu'il s'est montré toujours accueillant tout au long de mon travail de recherche. Ses précieux conseils m'ont permis de mener à terme ce projet.

Madame Marthe Faribault, ma co-directrice au département de linguistique et de traduction, pour ses encouragements, ses conseils et ses propositions constructives.

Un remerciement particulier à Monsieur Nathan Ménard, professeur titulaire au département de linguistique et de traduction, qui, depuis mon départ de mon pays, était toujours à l'écoute de mes interrogations. Il a bien voulu me faire part de ses suggestions, ses critiques au cours de la relecture de cette thèse, et dont les encouragements au cours de la recherche m'ont aidée à l'accomplissement de ce travail.

Ma reconnaissance au Programme Canadien de la Bourse de la Francophonie qui a subventionné ma recherche par l'intermédiaire de sa bourse d'excellence.

Ma gratitude à Monsieur Ahmed Fahmy, professeur titulaire de linguistique générale et chef du département de français, Université de Tanta (Le Caire), qui m'a accordé les prolongements nécessaires à mon congé d'études et m'a ainsi débarrassé des soucis administratifs.

Un témoignage affectueux aux membres de ma famille qui m'ont apporté, malgré les milliers de kilomètres qui nous séparaient, leur soutien, leur affection et leur appui moral, notamment mon mari et mes fils, qui ont « vécu » avec moi la réalisation de cette thèse et sans lesquels, je n'aurais pas pu achever le présent travail.

Liste des sigles

Dans le texte, nous utiliserons des références abrégées pour désigner les œuvres d'Antonine Maillet. Cette liste ne comporte que les œuvres qui figurent fréquemment dans le texte.

Acadie : L'Acadie pour quasiment rien

Bois : Cent ans dans les bois

Chemin : Le Chemin Saint-Jacques

Chronique : Chronique d'une sorcière de vent

Confessions : Les Confessions de Jeanne de Valois

Coques : Pointe-aux-Coques

Cordes : Les Cordes de bois

Crasseux : Les Crasseux

Deusse : Évangéline Deusse

Dune : On a mangé la dune

Huitième : Le Huitième jour

Orignal : Don L'original

Pélagie : Pélagie-la-Charrette

Père : Par derrière chez mon père

Rabelais : Rabelais et les traditions populaires en Acadie

Sagouine : La Sagouine

INTRODUCTION

Je parle à un lecteur qui peut vivre n'importe où dans le monde. À ce moment là, je ne raconte pas l'Acadie. C'est l'Acadie qui à travers moi se raconte pendant que moi, j'essaie de raconter la vie.

Antonine Maillet

(Entrevue personnelle, 4/12/96)

État de la question

Antonine Maillet brode sur un fond de toile humoristique l'Acadie et ses mille contours passés. La logique coutumière conduirait à penser, en conséquence, que seul un lecteur issu de ces terres atlantiques saurait en rendre raison; qui ne sait, en outre, que l'humour, particulièrement quand il se déploie dans le ton du conte, est difficile à cerner pour un étranger. Mais ce qui apparaît d'abord comme un obstacle se révèle assez vite être un avantage : l'analyse d'une écriture sous son aspect humoristique exige éloignement et distance, sans lesquels le risque de narcissisme est toujours grand. Peut-être est-ce là une des excuses que la présente lectrice, dont l'origine n'est ni acadienne ni canadienne, se donne à elle-même pour entreprendre cette lecture, mis à part, bien entendu, l'extrême attrait que l'œuvre d'Antonine Maillet exerce sur elle, notamment en raison de la qualité de son humour.

La lectrice a déjà eu la chance de témoigner de cet intérêt à l'auteure lors d'entrevues que cette dernière a consenti à lui accorder; en ces occasions, Antonine Maillet a montré qu'elle-même serait fort intéressée à ce que des analystes variés cernent davantage les sources de l'humour qui est le sien puisque, à l'égal de tout écrivain, l'écriture chez elle procède moins d'une décision consciente que d'une nécessité intérieure.

Maillet précise :

**Avant de commencer un livre, je n'ai aucune idée où je vais.
Moi, dans ma tête, je ne sais pas, mais moi, critique interne,**

mon intérieur le sait, mon inconscient le sait. C'est mon conscient qui ne le sait pas.¹

D'autres motifs nous ont incitée à poursuivre notre travail de recherche. La plupart des critiques de l'œuvre de l'auteure insistent sur le caractère social de l'humour d'Antonine Maillet et sur son aspect légendaire en même temps que piquant de verdeur. Leurs thèses proposent en général de lire cette œuvre comme le reflet d'une Acadie dont l'histoire est réduite à un folklore, lui-même d'ailleurs en voie de disparition; la causticité du propos de Maillet est alors présentée comme une plainte nostalgique, l'expression d'une tristesse endeuillée, un soupir pour retrouver la mère originelle, le sein acadien. L'oralité du discours des personnages semble ainsi l'expression même de ce désir primitif et la démarche d'oscillation entre le réel et l'imaginaire un symptôme de ce désir d'origine.

L'étude du langage humoristique s'est jusqu'à présent attardée à la nature des filiations, que ce soit pour rattacher les procédés de l'auteure à une tradition rabelaisienne ou pour le comprendre, par exemple avec Denis Bourque, comme reliée au carnivalesque :

Nous pourrions attribuer l'omniprésence du carnivalesque dans l'œuvre de Maillet à l'existence d'une culture populaire acadienne traditionnelle qui, jusqu'à une époque assez récente, était demeurée bien vivante et dont les liens avec la Renaissance et le Moyen Âge français, à travers l'œuvre de

¹ Congrès du CIÉF 1998, « Session plénière avec et sur Antonine Maillet », animée par James de Finney et Marie-Linda Lord de l'Université de Moncton, le 26 mai 1998, (enregistrement vidéo).

Rabelais, ont été clairement établis par Antonine Maillet elle-même.²

Dans toutes ces présentations, ce qui retient le plus l'attention des critiques est l'aspect de satire sociale que l'œuvre d'Antonine Maillet développe : la critique des autorités (économique, religieuse ou sociale), de l'exploitation du faible par le fort, la revendication d'une patrie acadienne. Or, il est clair qu'une étude de l'humour dans un texte ne peut faire totalement abstraction des attitudes et drames de l'auteur du texte, au moins comme ils transparaissent dans ses récits. Cette remarque prend ici toute son importance puisque, à ses dires mêmes, Antonine Maillet ne se contente pas à travers ses récits de dénoncer des situations malheureuses, mais tente par son travail de trouver une issue heureuse à ses propres angoisses. Lors d'une entrevue avec André Major, l'auteure témoigne de cette vérité :

Tout acte de création (...) est une lutte contre le destin, une sorte de tentative d'éterniser les choses et la vie. Je ne m'en défends pas : je suis de ceux-là qui cherchent dans le sable des formes éternelles.³

Certes, Antonine Maillet écrit pour réhabiliter l'histoire de son peuple, pour dévoiler constamment les avatars d'une situation d'oppression, les injustices que le passé a accumulées contre son peuple; mais à travers cette dénonciation un peu pamphlétaire, une autre situation se découvre

² Denis Bourque, *Le carnavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, PH.D, Université de Montréal, 1994, pp. 15-16.

³ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, 1973, n° 36, p. 14.

qui met en jeu directement l'auteure : l'opposition permanente entre la pression qu'exercent sur elle des forces extérieures à elle (l'Acadie, ses compatriotes, les embûches semées sur le chemin de son peuple) et la pression qu'exerce en elle l'image narcissique d'une enfance paradisiaque ne cesse de se manifester. Opposition déchirante, puisque personne ne peut redevenir enfant et puisque l'histoire a clos le chapitre de cette enfance irrémédiablement perdue. En ce sens, l'humour est révélateur. Les textes de l'auteure forment donc un authentique palimpseste qui, une fois découvert, fait apparaître des conflits vivaces qui engendrent l'humour; il n'est pas malaisé de comprendre en ce sens que la tradition psychanalytique puisse nous servir de modèle tout autant parce que, depuis Freud, l'expression de l'humour langagier n'y trouve une explication féconde que parce que, à cet endroit, peu d'études, à ma connaissance du moins, ont pris en compte ces oppositions que seule une analyse des latences révèle et déploie.

Il n'est sans doute pas difficile de saisir alors que les jeux d'écriture sauront retenir toute notre attention dans la présente étude, depuis les techniques d'écriture humoristique (condensation, déplacement) que nous pourrions relever dans les œuvres jusqu'à ces jeux langagiers (jeu de mots, mot d'esprit) qui transparaîtront à partir d'une étude des traces refoulées que l'humour de Maillet met, selon nous, à jour. En ce sens, nous irons même jusqu'à parler dans le cadre de cette introduction d'un « système de jeu » qui renverra bien entendu aux procédés de l'humour mailletien mais aussi aux jeux de forces inconscients que nous tenterons

de cerner. L'examen des textes renverra, on s'en doute, à des jeux plus fondamentaux où l'intégrité du sujet humain est mise en cause.

Dans la genèse de toute création artistique, un certain nombre de variables sont toujours opérantes : elles regardent le milieu et son histoire, l'histoire de l'écrivain, l'histoire de sa langue. Nous devons évidemment retrouver quelques-unes de ces variables.

La méthode psychocritique de Charles Mauron, enfin, insiste sur un rapport particulier entre le lecteur et le texte lu, celui qui s'établit en concordance entre le plaisir du lecteur et le discours insistant de l'auteur. De cette façon, l'humour n'obtiendrait pas d'explication suffisante si on se limitait à une stricte analyse linguistique.

Notre travail sera, certes, rudimentaire; il conviendrait pour une meilleure lecture que soient établis de façon plus convaincante les liens entre les formes d'écriture que le désir utilise à des fins d'expression et certaines techniques psychanalytiques. En l'absence d'un tel travail, nous comprendrons notre étude comme une modeste contribution à cette immense tâche et nous utiliserons pour l'analyse les procédés d'interaction symbolique que Freud présente dans sa théorie, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*⁴, sans discuter formellement de leur harmonisation avec les études des linguistes.

⁴ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, "Collections Idées", 1930.

Problématique

Notre problématique consistera donc à examiner l'écriture humoristique d'Antonine Maillet à partir des critères que nous emprunterons à la théorie freudienne. Étrangère à la société acadienne, la présente lectrice tentera d'approcher la nature de l'humour de Maillet, de suivre l'itinéraire intérieur à l'écriture des textes et de saisir dans cet itinéraire la raison même de cet humour. Cette causticité que le langage déplie et déploie, en quoi surgit-elle comme une nécessité dans l'univers mental de l'auteure?

Cette problématique nous aidera à mieux discerner la structure de l'écriture humoristique chez Maillet, mais aussi à savoir à quels conflits cette écriture est la réponse ou la riposte et comment, dans le discours des principaux personnages, ces conflits se manifestent et s'affirment. Il sera normalement dans notre intention de présenter alors cette écriture comme une énigme qui, dans le puzzle des jeux de langage, dissimule un sens. La division que nous établirons suivant les périodes romanesques marquera, selon nous, le développement progressif de cette énigme au fur et à mesure que prendront de l'importance les procédés humoristiques de plus en plus complexes que l'auteure utilise.

Ainsi, nous tenterons de montrer que l'écriture humoristique n'est pas étrangère au déroulement des conflits en jeu mais qu'elle en est la plus complète des expressions; la poétique de l'humour que tisse Maillet est inséparable des conflits qui la bouleversent. Il est enfin évident que

nous retiendrons de l'humour son acception de création bien davantage que nous ne le saisirons comme une simple interprétation de la réalité acadienne. L'humour sera vu ici comme une écriture au second degré, une création indispensable pour à la fois signifier le drame de l'auteure mais aussi pour en dire le remède probable; il sera donc indispensable, ici, de fournir quelques éclaircissements théoriques et méthodologiques pour mieux marquer le lien entre l'humour et le désir d'écriture d'Antonine Maillet.

Hypothèses et objectifs

Notre travail insistera donc sur la latence dans l'œuvre d'Antonine Maillet, à l'origine même de sa création littéraire. Nous entendons montrer comment, dans le lien du désir au plaisir, surgit la nécessité créatrice. Nous espérons ainsi atteindre, en deçà du sens manifeste, un niveau de profondeur intelligible pour cette œuvre à partir de l'examen des jeux d'écriture ludique.

Nous suivrons, c'est chose dite, la perspective de Freud. Force nous sera donc d'en faire une brève présentation préalable; cet exposé sera d'autant plus indispensable que les critiques des langages humoristiques fondées sur la psychanalyse sont, à notre connaissance du moins, relativement rares. Nous souhaitons encore qu'en cet espace peu emprunté, notre travail ne soit pas inutile. Certes, le nombre d'études critiques à propos du travail d'Antonine Maillet demeure très abondant. Citons à titre d'exemple : l'étude critique de Bruno Drolet, *Entre Dunes et*

*Aboiteaux*⁵, l'étude de Marguerite Carignan intitulée *La Sagouine, approche sémiotique et littéraire*⁶, celle aussi de Rose-Marie Arseneau, *Les figures du pays dans les Cordes de bois d'Antonine Maillet*⁷. En plus, les travaux de Denis Bourque : *La vision du monde dans l'œuvre d'Antonine Maillet*⁸ et *Le camavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet*⁹. Enfin, l'étude de Jean Luc Desalvo, *Le Topos du Mundus inversus dans l'œuvre d'Antonine Maillet*¹⁰.

Nous y puiserons ici et là inspiration, dans l'espoir de réunir ce qui, en elles, se présente souvent de façon partielle ou éparpillée, étant donné sans doute la difficulté à obtenir une vue d'ensemble des divers conflits que l'œuvre rapporte ou dont elle témoigne. Il est facile cependant de comprendre que, dans la perspective qui est la nôtre, les intrigues, les histoires événementielles ne seront guère analysées; ce qui a sa place ici concerne bien davantage les jeux d'écriture, qu'ils prennent la forme de représentations indirectes d'événements, de condensations ou de déplacements; la variété des techniques narratives, si riche dans le travail

⁵ Bruno Drolet, *Entre Dunes et aboiteaux*, Montréal, Pleins Bords, 1975.

⁶ Marguerite Carignan, *La Sagouine, Approche sémiotique et littéraire*, M.A., Université de Sherbrooke, 1978.

⁷ Rose-Marie Arseneau, *Les figures du pays dans les Cordes de bois d'Antonine Maillet*, M.A., Université du Québec à Montréal, 1982.

⁸ Denis Bourque, *La vision du monde dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, M.A., Université de Moncton, 1984.

⁹ Denis Bourque, *Le camavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, PH.D, Université de Montréal, 1994.

¹⁰ Jean Luc Desalvo, *Le Topos du Mundus inversus dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, PH.D, Université de Virginie, 1996.

de l'auteure, ne retrace-t-elle pas ainsi l'exploration de l'imaginaire collectif? Le regard de Maillet rejoindrait donc sa collectivité par la nature des enjeux qu'elle expose, mais encore plus par les trouées imaginaires qu'elle crée dans l'espace littéraire.

Que l'on nous entende bien : nous n'avons pas pour objectif de présenter un diagnostic psychanalytique de l'individu Antonine Maillet. Notre intérêt ne concerne que son œuvre. Nous voulons apercevoir, et autant que possible décrire, les liens entre l'auteure et la création, les points d'articulation virtuels ou réels entre les jeux d'humour et les conflits que les textes laissent supposer. Le jeu devient ainsi le centre même de notre examen. Saisir les techniques des jeux humoristiques dans le discours de Maillet, c'est s'obliger à utiliser quelques-unes des constantes que Freud propose, mais c'est surtout, à partir d'elles, tenter de cerner quelle réalité l'humour produit.

Cadre théorique

La description des diverses formes de jeux humoristiques que Freud élabore dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* retient constamment notre attention, tant elle paraît pouvoir être directement utilisée pour la lecture de l'œuvre de Maillet. Devrait-on y voir un effet du parallélisme entre la double culture de Freud (juive et allemande) et la tonalité double de la culture d'Antonine Maillet (à la fois acadienne et nord-américaine)?

Souvenons-nous du mot qui ouvre le texte de Freud et qu'il emprunte, à ses dires même, à Heine : le fameux mot d'esprit sur l'attitude « famillonnaire » de Rothschild. À partir d'une technique d'interprétation déjà éprouvée dans l'analyse des rêves, Freud décompose ce mot d'esprit et révèle les procédés de condensation et de déplacement qui l'ont façonné; grâce à la présence commune aux deux termes « familial » et « millionnaire », le propos allusif est inventé : « Docteur, aussi vrai que Dieu m'accorde ses faveurs, j'étais assis à côté de Salomon Rothschild et il me traitait tout à fait d'égal à égal, de façon toute famillonnaire. »¹¹

Les procédés qui ont permis ce jeu de mots se retrouvent dans le travail d'écriture et créent la qualité humoristique; cette élaboration est proche de celle que Freud nommait jadis « le travail du rêve ». Le travail de condensation a permis, dans l'exemple cité, de déguiser un désir sous-jacent à l'intérieur de ce qu'il est convenu de nommer un « bon mot » : la rage à l'égard de ce millionnaire qui le traitait de façon trop cavalière; par la condensation, la censure, souvent nommée refoulement, s'exerce. L'analogie entre le travail du rêve et l'écriture paraît nette : « (...) l'écriture contient toujours, même si elle le cache, la trace d'un désir qui n'a pas de vrai nom »¹².

Ce désir se dissimule jusque dans les variations syntaxiques que tout travail littéraire suppose, mais davantage encore dans le cas des jeux de mots; là, l'esprit retrouve cette liberté verbale de l'enfant; ce temps où

¹¹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Op. Cit., p. 25.

¹² Octave Mannoni, *Freud*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1968, p. 34.

l'enfant pouvait, à sa guise, jouer avec les sons et les signes; le jeu de mots offre donc à celui qui en use la capacité de se plier à la syntaxe des processus inconscients primaires.

De ces processus, Freud retient, on le sait, principalement la condensation qu'il présente comme un effort de concentration ou, plus exactement, d'« économie ». Par cette économie, dans des résidus, le jugement critique peut se glisser, la corrosion gagne du terrain. Cette économie de moyens est donc indissociable des formes d'esprit : « (...) la tendance à l'économie est le caractère le plus général de la technique de l'esprit »¹³. Par resserrement, deux pensées distinctes se rejoignent; la raison du lien est cachée et l'expression non usuelle de leur jonction maintient parfois ce lien lui-même à peine perceptible.

Par le déplacement, qui constitue l'autre grand processus primaire, se coagulent les pensées qui façonnent le mot d'esprit; un thème, une idée est déplacée vers une autre idée bien différente, ce qui provoque le sourire et assure quelquefois un quiproquo manifeste; l'expression du désir est réalisée. Dans le cas d'un déplacement vers l'idée contraire ou contrainte à celle que l'inconscient veut exprimer, dans le cadre d'un déplacement extrême, l'ironie se substitue à l'esprit dont les marques sont toujours légères et allusives.

Nous citons le « famillionnaire » de Heine; Freud avançait que ce jeu de mots trahit non seulement un agacement passager mais qu'il traduit

¹³ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Op. Cit., p. 69.

l'investissement de Heine dans le personnage d'Hirsch-Hyacinthe. Remis dans son contexte, Freud va jusqu'à dire que le jeu de mots est « positivement hilarant ». Le mot d'esprit, par l'exigence linguistique qu'il réclame, comporte une part inévitablement culturelle et peut se présenter parfois comme une dérision à l'égard des formes culturelles figées; n'est-ce pas souvent le cas de moqueries intérieures au langage d'Antonine Maillet? On retrouve même l'exacte correspondance du famillionnaire dans le cas de la « josgraphie », association de « géographie » et du pays des « Jos », quand le monde entier se réduit à la conscience de son coin de terre. Puisque Freud estimait que l'analyse des mots d'esprit conduisait à l'interrogation socio-psychique, ne pourrait-on suivre cet itinéraire avec les jeux d'écriture de notre auteure?

Méthodologie

Si nous optons pour une telle lecture, quelles en seront les voies? Nous devons évidemment nous tenir à l'écart des notions qui occupent l'espace dans la lecture habituelle des œuvres : le lien espace-temps qui détermine l'action, la qualité des personnages, le renvoi au réel ou l'objectivité de l'auteur. Autant de chemins qui retiennent l'intrigue comme fondamentale, l'histoire manifeste comme ressource. Loin de nous l'idée de nier l'importance des intrigues; nous croyons cependant que notre recherche ne doit pas s'y attarder pour viser à comprendre ce qui, chez Antonine Maillet, reste toujours équivoque et qui échappe à la critique littéraire traditionnelle.

La lecture qui prend appui sur la tradition analytique s'inspire davantage de ce qui insiste sur le tracé d'une écriture. Elle s'attache moins à l'histoire constituée qu'à ce qui témoigne de cette insistance qu'en un sens, une telle lecture traque : les reprises, les images redondantes, les répétitions, les redites y compris dans la nature des personnages, la constitution d'une imagerie mythique. Il est clair qu'une telle étude exige, à moins de se perdre dans des généralités, que l'objet soit plus circonscrit encore; par plaisir et par choix, nous avons ici retenu les personnages féminins comme cible de notre attention et objet d'un examen spécifique. Leur langage et leurs transformations à partir d'une figure initiale qui est peut-être proche de celle d'Antonine Maillet nous paraissent d'autant plus intéressants à observer qu'à ces transformations nous paraissent correspondre des tendances d'humour bien distinctes.

Notre choix suppose que nous nous attarderons considérablement à l'écriture, particulièrement quand elle parcourt l'itinéraire des personnages féminins et qu'elle se traduit par l'humour. Nous espérons, en outre, que cette mince contribution à la lecture des œuvres d'Antonine Maillet parviendra un peu à faire comprendre que la critique analytique peut constituer parfois un outil précieux pour la lecture des textes.

Découpages des champs d'études

En un premier temps, qui correspond d'ailleurs aux premiers moments de la présentation de cette thèse, il me fallait, comme lectrice, établir une synthèse des travaux théoriques portant sur l'humour. Il me

devenait évident, au fur et à mesure de mes avancées sur ce terrain, que la compréhension des formes humoristiques était si large et si étendue qu'une seule bibliographie à ce sujet aurait pu constituer l'étendue d'une thèse. Force était donc de se limiter à l'extrême. La présente étude ne fera qu'un bref rappel des principales façons de comprendre le comique, façons qui nous semblent avoir connu une évolution dans l'histoire des idées.

La suite de notre thèse concernera directement l'analyse du texte maillétien afin de discerner quelles peuvent être, chez l'auteure, les sources de cet humour manifeste; pour en saisir aussi la portée, Freud sera encore une ressource fondamentale.

Enfin, il nous faudra passer à l'étape descriptive; nous observerons, durant ce trajet-là, la division que Freud envisage entre les divers types de mots d'esprit; nous retiendrons comme particulièrement significative l'opposition entre « l'esprit inoffensif » et « l'esprit tendancieux ».

L'esprit inoffensif, chez Mailet comme dans l'exposé freudien, se manifeste sous la forme de jeux de mots, ce que l'on nomme de façon traditionnelle « le comique de mouvement ». L'esprit tendancieux se révèle davantage dans l'analyse des coutumes et se transcrit comme « comique d'attente »; les formes les plus connues que nous retrouverons chez l'auteure sont les mots d'esprit critiques ou blasphématoires et les railleries du scepticisme.

Quant à l'examen précis des figures féminines chez notre auteure, notre étude comprendra au moins trois temps qui, par nécessité intérieure,

se chevaucheront quelque peu; nous devons envisager le parcours de ces héroïnes à l'intérieur de l'histoire contée mais surtout en correspondance avec les formes d'humour que leur prête l'auteure. Nous serons alors conduite à examiner de façon attentive les techniques de l'écriture et leur utilisation, même en termes quantitatifs, d'un texte à l'autre. C'est là que la notion de « système de jeux » commencera à prendre une valeur opératoire. Nous avons cru bon, pour mieux suivre ces démarches féminines, de distinguer trois périodes à l'intérieur de l'œuvre.

À travers essentiellement le destin de Radi - dans *On a mangé la dune* - mais aussi sous le visage de Mlle Cormier - dans *Pointe-aux-Coques* -, nous lirons une configuration des destins respectifs d'Antonine Maillet et de son « pays ». L'image de la crise sera centrale à cette période.

En une deuxième période, nous examinerons des personnages qui, à l'égal de l'auteure, proposent une résolution de cette crise (intérieure-extérieure) par la voie de la revendication, la soif du changement et surtout par l'humour. Les visages qui incarnent cette riposte à la crise, ce refus des déchirements, cette voie vers l'extériorité, vont de *La Sagouine* à *Pélagie-la-Charette* en passant par *Évangéline Deusse*.

Nous poursuivrons une troisième période à travers *Le Huitième jour*, *Les Confessions de Jeanne de Valois* et *Le Chemin Saint-Jacques*. Pendant cette dernière période, nous verrons comment la crise intérieure paraît se résoudre dans une vision d'éternité engendrée par l'écriture.

Nous avons donc cru déceler dans l'examen des personnages féminins et de leur langage spirituel ce que nous nommons « crise », qui nous semble avoir sa source dans le lien ambigu que l'auteure entretient avec son passé. Nous avons cru remarquer que cette transformation correspondant à la résolution de la crise s'accorde avec une modification des formes d'humour; ces formes qui servent, certes, à dissimuler la profondeur de cette crise, mais aussi qui y offrent une forme de résolution.

Nous n'aurions pu, que l'on nous pardonne de nous répéter, mener à bien cette étude, particulièrement dans la vérification de cette dernière hypothèse si nous n'avions trouvé chez Freud les mécanismes qui nous semblaient indiqués pour décrire les tracés de l'humour. À partir des figures primaires de condensation, du déplacement et de la figuration indirecte, nous avons pu, au moins il nous le semble, mieux saisir la nature de l'écriture humoristique dans l'œuvre d'Antonine Maillet.

Il nous faudra bien, enfin, dégager les fonctions que reçoivent ces jeux d'humour. Là encore, ce sens serait double : offrir une défense devant les formes d'oppression tant singulières que collectives et, par le biais du plaisir que l'humour procure, assurer ensuite une libération des contraintes infligées.

Ce travail est donc un peu particulier; il ne suivra pas les découpages de la lecture conventionnelle; il opte pour le biais analytique; nous espérons pouvoir montrer, s'il le faut de façon explicite, comment nous n'entendons pas imposer une grille à une œuvre étonnamment riche mais comment c'est cette œuvre qui nous a interpellée d'une telle manière

qu'il nous est devenu impossible de ne pas songer à un de ces matériaux. Il n'est pas question, pour nous, de débattre du bien-fondé de l'utilisation de la psychanalyse à des fins de critique littéraire mais bien plutôt de ne pas refuser un outil quand il permet de saisir mieux la portée d'une œuvre que l'on aime.

Le parcours que va suivre cette recherche devrait à présent s'imposer avec assez de clarté. Il n'y a plus alors qu'à s'y laisser cheminer.

PREMIÈRE PARTIE

CONTEXTE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

CHAPITRE I

LA NOTION D'HUMOUR

La joie et le chagrin s'étant rencontrés dans la nuit profonde d'une forêt, s'aimèrent parce qu'ils ne se connaissaient pas et il leur naquit un fils qui était l'humour.

Frank Harris

(Tout l'humour du monde)

Pour circonscrire la notion d'humour, objet de notre étude, il nous faudra plus qu'un simple propos introductif. Nous nous efforcerons d'abord de situer historiquement les origines de ce concept. Nous poserons ensuite les différentes théories sur l'humour et les genres dits voisins (le comique, la satire et l'ironie), en réservant une place à part à la théorie freudienne, qui a un caractère spécifique, eu égard à notre étude. Cette partie théorique nous permettra également de définir certains termes ou concepts psychanalytiques que nous serons enfin amenée à utiliser, notamment ceux d'entre eux qui seraient susceptibles de présenter une ambiguïté théorique.

En effet, l'humour a reçu d'innombrables interprétations, tout au long de l'histoire. La notion comme son contenu varie effectivement et ses variations sont culturelles et historiques; circonscrire cette notion est donc toujours un travail dont la relativité est évidente.

Si les repérages historiques en matière terminologique sont toujours susceptibles d'ambiguïté, les recherches spécialisées permettent d'affirmer en tous les cas que le terme « humour » a existé en Angleterre dès le milieu du XVI^e siècle avec le sens de « (...) bizarrerie caractérielle,

une excentricité (naturelle ou affectée) et, de toute façon, une conduite fantasque »¹.

Par ailleurs, bien avant cette période, le mot latin *humor* était réservé aux sciences médicales. Ben Jonson donne dans sa comédie *Every man out of his humor* (titre habituellement traduit par : « Chacun hors de son humeur ») la première définition, à la fois médicale et métaphysique, du terme. Ainsi écrit-il :

Dans tout corps humain la bile, l'atrabile, le phlegme et le sang coulent tous continuellement dans un certain sens et ne pouvant être contenus, reçoivent le nom d'humeurs. Cela étant, le nom peut par métaphore s'appliquer à la disposition générale du caractère : par exemple, lorsqu'une qualité particulière possède un homme à tel point qu'elle force ses sentiments, ses esprits, ses talents, leurs flux mélangés à s'écouler tous dans le même sens. Alors, oui, on peut dire qu'il y a là un humour.²

On voit bien le contenu médical et métaphysique que recouvre cette définition. Ben Jonson fut le premier à avoir donné au terme *humour* un emploi littéraire, en exprimant l'intuition d'une réalité anglaise qui signifie « (...) gaieté d'imagination, veine comique ».

Il n'est pas faux de voir attribuer cet « humour » à la double origine anglo-saxonne et française du peuple anglais; mais une telle remarque est évidemment fort sommaire. L'humour britannique ne porte-t-il pas en même temps la marque de l'exubérance latine et, bien sûr, de la rigueur germanique? Nous pouvons supposer que la définition proposée par Ben

¹ Robert Escarpit, *L'Humour*, Paris, P.U.F., « Que sais-je? », 1960, p. 17.

² *Ibid.*, p. 15.

Jonson correspond à une attitude sociale britannique, le plus souvent un détachement par le sourire, un détachement qui fait partie de l'armature de la vie aristocratique anglaise. L'humour fait partie du patrimoine national.

On a l'habitude de distinguer l'humour anglais et l'esprit français : l'humour est une catégorie générale, à laquelle, par exemple, on adjoint l'esprit. Dans une affirmation fort révélatrice, l'Abbé Leblanc a essayé de régler cette distinction :

De notre mot humeur, les Anglais ont fait celui d'humour; mais ils lui ont donné une signification toute différente de celle qu'il a dans le français (...) avoir de l'humeur, c'est être fâché. Celui d'humour, au contraire, exprime l'idée d'une joie singulière, et peut être un peu folle. L'humour, dit un de leurs auteurs, est l'extravagance ridicule de la conversation par laquelle un homme diffère de tous les autres.³

Il s'ensuit de ce que nous avons dit précédemment que la première difficulté relevée à propos de la notion d'humour vient de son extrême variété connotative. Comment trouver une définition qui convienne à la fois aux formes souriantes, satiriques, ironiques, religieuses ou même absurdes de l'humour? Entre ces formes, le point commun tient au comique et au sourire ou au rire qu'il déclenche. Mais les procédés sont bien distincts.

La deuxième difficulté nous paraît avoir sa source dans la double origine du terme « humeur » : l'acception classique (comme dans « il manifeste de l'humeur ») et l'acception contemporaine, proche de la

³ *Ibid.*, p. 19.

notion « d'esprit », état intérieur qui permet de rendre le réel acceptable malgré ses misères. Robert Escarpit va jusqu'à dire que (si l'on veut comprendre l'acception nationale pour la France) de la « chose humour », il convient de comprendre la diversité des connotations de l'ancien terme « humeur ».

Définir l'humour a exigé aussi que se fasse la distinction, chère au XVIII^e siècle, entre l'humour sous sa forme volontaire et l'échappée humoristique, le glissement spirituel, la promptitude du jugement ironisant. Ainsi, cette distinction domine chez Home Lord Kames, dans *Elements of Criticism*⁴. Elle correspond, croyons-nous, à l'opposition qu'il trace entre l'humour « *in character* » et l'humour « *in writing* ». C'est qu'à compter du XVIII^e siècle, la notion d'humour est plutôt réservée aux formes volontaires d'esprit. Robert Escarpit la définit même comme « (...) la conscience croissante d'une attitude systématique, donc volontaire »⁵.

Opposition culturel/universel dans la définition de l'humour

La variété de la notion d'humour est aussi sociologique; changer de culture oblige à modifier ses formes d'humour; l'étranger, la lectrice en atteste, doit faire tout un effort pour sourire de l'humour étranger, au moins durant les premières années du séjour. Les compréhensions de l'humour se divisent donc entre celles qui insistent sur l'aspect universel de ce qui

⁴ Home Lord Kames, *Elements of Criticism*, Londres, 1762, p. 161, cité d'après Robert Escarpit, *L'Humour, Op. Cit.* p. 35.

⁵ Robert Escarpit, *L'Humour, Op.Cit.*, p. 36.

conduit au rire et celles qui notent plutôt les caractéristiques nationales de cette attitude. N'est-ce pas cette différence qui est étalée à travers la variété des définitions de dictionnaire : pour le LAROUSSE, à l'entrée *humour*, on peut lire : « Drôlerie, comique »; pour le ROBERT, à la même entrée, on lit « Forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants ou insolites et parfois absurdes »; enfin, pour le LITTRÉ, on peut lire : « Mot anglais qui signifie gaieté d'imagination, veine comique ».

Ces définitions, on le constate, présentent des différences importantes. La généralité du LAROUSSE retient l'aspect référentiel de la notion, tandis que le ROBERT, par son orientation paradigmatique, renvoie plutôt au caractère universel, nous dirons même philosophique de la notion; le LITTRÉ, lui, rive son acception aux données historiques. Le seul point d'accord nous paraît tenir à l'affirmation que nous empruntons à Jean Émelina⁶, à savoir que « (...) l'humour, c'est l'esprit de la pensée ». Nous sommes donc placés devant la constatation d'une difficulté : l'humour est difficile à définir; sa double orientation nationale et universelle rend très complexe toute délimitation. Jean-Cléo Godin le remarquait en affirmant en 1968 que « (...) à peu près personne n'est arrivé à définir l'humour »⁷. Cazamion préfère, devant la même impasse, soutenir que :

⁶ Jean Émelina, *Le comique*, Paris, 1991, p. 154.

⁷ Jean-Cléo Godin, « Réflexions sur l'humour », *Études françaises*, vol. 4, novembre 1968, p. 415.

Les éléments caractéristiques de l'humour sont en petit nombre et surtout négatifs alors que les éléments variables sont en nombre indéterminé. (...) c'est la tâche de la critique littéraire d'étudier le contenu et le timbre de chaque humour, c'est-à-dire la personnalité de chaque humoriste.⁸

Nous constatons enfin que cette opposition présente dans les définitions s'est inscrite dans la démarche des disciplines qui ont tenté de circonscrire la notion d'humour ou qui en ont examiné les procédés. Tandis que les disciplines générales comme la psychologie, la linguistique ou la sémantique ont surtout retenu l'aspect universel, d'autres études, sociologiques ou anthropologiques, ont plutôt insisté sur l'aspect national ou culturel des contenus humoristiques. Louis Cazamion, dans son article sur « le mécanisme de l'humour »⁹ indique que l'humour, psychologiquement, est examiné à travers deux formes, ou deux aspects; la première forme fait apparaître une « transposition »; les idées des humoristes, les jugements qu'ils portent sur la vie sont transposées à l'intérieur des descriptions que les humoristes font de l'existence; « (...) il y a transposition toutes les fois que l'idée ou le sentiment sont exprimés dans un ton autre que leur ton naturel, et pour ainsi dire placés dans un autre plan »¹⁰. La deuxième forme à travers laquelle l'humour est saisi par les psychologues est l'expression paradoxale; cette fois, la liaison humour-ironie-satire est mise de l'avant.

⁸ Louis Cazamion, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour? », *Revue Germanique*, tome X, p. 45.

⁹ Louis Cazamion, « le mécanisme de l'humour », *Études de psychologie littéraire*, Paris, 1913, pp. 97-160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 97.

Cazamion insiste, pour résumer, sur le fait que « L'humour est une expression volontaire transposée de nos idées et de nos sentiments impliquant un arrêt de nos réactions instinctives. »¹¹ Ces « réactions instinctives », par définition, ne renvoient à aucun contenu strictement national ou culturel. Nous aimerions dire ici qu'il nous semble que les « pulsions » dont Freud fait état, par exemple l'agressivité ou la libido, sont justement de l'ordre de ces réactions. De plus, nous croyons qu'on pourrait même insister sur l'aspect spontané de l'humour comme refus de toute contrainte, verbale autant que coutumière; nous ne ferions alors que continuer le propos de Cazamion.

Dans le même sens, il arrive que l'on trouve chez des linguistes, notamment chez Todorov, des délimitations universalisantes. Dans son livre, *Les genres du discours*¹², Todorov met l'accent sur les structures communes à tout symbolisme malgré l'hétérogénéité des éléments qui composent ces structures.

On pourrait recourir ici à une distinction entre contexte syntagmatique (ce qui est contenu dans les phrases voisines ou dans la situation énonciative) et contexte paradigmatique (le savoir partagé des deux locuteurs et, souvent, de la société à laquelle ils appartiennent). L'un de ces contextes peut suggérer le sens donné, l'autre imposant le sens nouveau. Les exemples concrets montrent le plus souvent ces contextes en interaction complexe.¹³

¹¹ *Ibid.*, p. 101.

¹² Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

¹³ *Ibid.*, p. 292.

Il indique en outre trois niveaux possibles des sources de l'esprit : le niveau de la figuration (syntagmatique) qui oblige l'auditeur à chercher des interprétations, le niveau de symbolisation qui consiste à induire un sens second en tout discours prononcé (par exemple dans le cas de l'ironie) et le niveau de production qui déguise la naïveté en fausse naïveté. Ici, ce n'est plus le contexte syntagmatique mais le contexte paradigmatique (culturel) qui supplée le mot manquant. Et Todorov nous donne l'exemple suivant :

À une époque où tout Français est censé regretter la perte de l'Alsace, le nom de l'héroïne de *Lohengrin* évoque inévitablement (pour un Allemand) le nom de la province. Le contexte syntagmatique (« *Lohengrin* ») nous avait en revanche conduit au sens exposé.¹⁴

Quelques critiques ont adopté la même perspective, par exemple Robert Escarpit dans son article « L'humour est-il une philosophie? »¹⁵ Il installe d'emblée l'angoisse humaine universelle comme source absurde de l'humour. L'humoriste soulage cette angoisse, car il propose le rire ou la pitié devant cette situation humaine désespérante.

Tous les humoristes, plus ou moins subtilement, plus ou moins consciemment, nous mettent au bord du désespoir, de la solitude devant l'absurde, l'incompréhensible. Le désespoir est la maladie professionnelle de l'humoriste, car nul ne peut vivre impunément dans l'absurde.¹⁶

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ Robert Escarpit, « l'humour est-il une philosophie? », *Bulletin de la société de philosophie de Bordeaux*, n° 46, séance du 5 février, 1955.

¹⁶ *Ibid.*, p. 5.

À l'encontre de cette perspective universelle existent des approches qui mettent plutôt l'accent sur la dimension socioculturelle; la tenue de colloques nombreux sur les formes nationales d'humour l'atteste. Par exemple encore, dans son allocution d'ouverture au congrès de la Francophonie¹⁷, le secrétaire général du Haut Conseil, M. Stélio Farandjis distinguait entre un « humour français » et « (...) des humours francophones (...) avec toutes les spécificités... ». Il allait même jusqu'à tenter de circonscrire cette différence : l'humour français est décrit comme « gai, léger » à la différence des formes juives ou britanniques de l'humour; il associe à cette forme d'humour les jeux de mots tandis qu'il réserve à l'humour anglais l'acidité. Il relie encore l'humour français populaire et vivace à la liberté.

Même orientation chez André Breton qui lisait l'humour français, surtout dans son expression d'après-guerre, comme l'indication d'une noirceur et d'une angoisse, dont la période donnait la clef. Selon M. Stélio Farandjis :

L'universitaire, l'homme, le militant a tout loisir de vivre le comique et le tragique de l'histoire, puisque si l'on en croit Swift "le monde est une comédie pour ceux qui pensent et une tragédie pour ceux qui sentent". Mais le détachement que provoque l'humour n'est pas forcément de l'indifférence, mais une force qui libère et élève, et je cite là le dictionnaire Le Robert qui cite André Breton, qui cite lui-même Sigmund Freud.¹⁸

¹⁷ Acte du colloque international sur l'humour d'expression française, *Humoresques*, Tome1-2, Paris, 27-30 juin, 1988.

¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

Pour les auteurs africains, l'humour a une dimension inévitablement politique. Il met en évidence « (...) le fait colonial, puis les structures socio-économiques post-coloniales »¹⁹. Dans le même sens, dans son texte « Humour québécois et identité nationale »²⁰, Normand Leroux aborde l'humour québécois dans la littérature de la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1960. Il examine l'anthologie de Thério dont le tiers des textes sont l'œuvre de journalistes. Cet humour se nourrit de l'actualité politique, littéraire, religieuse de son époque. On y trouve ce que Louis Cazamion, dans son article intitulé « Le mécanisme de l'humour », considère comme propre au cadre socioculturel d'une nation.

Reportons-nous à la distinction que l'on a faite entre la forme de l'humour et sa matière. La forme seule est constante; seule elle permet une généralisation scientifique; la matière est individuelle et variable, elle n'offre prise ni à la définition, ni à la théorie. C'est pourquoi nous devons négliger ici la puissante éloquence de cette indignation silencieuse, l'écho prolongé qu'elle éveille en nous, pour ne voir que l'attitude humoristique de Swift, l'arrêt apparent de sa réaction sentimentale.²¹

Leroux présente en effet l'humour québécois comme un questionnement sur l'identité nationale. Il dit qu'il

(...) semble reprendre à son compte le célèbre questionnement de Montesquieu : mais, le comment fait-on pour être Persan deviendra selon les époques, comment fait-on pour être Canadien-français ou comment fait-on pour être Québécois.²²

¹⁹ *Ibid.*, p. 20.

²⁰ *Ibid.*, pp. 136-143.

²¹ *Ibid.*, p. 120.

²² *Ibid.*, p. 136.

Dans son *Anthologie*, Thério montre à quel point l'humour canadien-français vise deux cibles : l'Anglais, mais aussi l'Église catholique. Les journalistes miment les bulles papales, inventent des canonisations en un latin de cuisine parodique. Thério présente d'ailleurs l'humour québécois comme « (...) un humour local et destiné à la consommation immédiate »²³. Avec Leroux, nous dirons que cet humour est devenu avec le temps, au moins en littérature, de plus en plus pernicieux, notamment depuis la parution du *Libraire* de Gérard Bessette, en 1960.

L'article que Rodrigue Chiasson²⁴ a consacré à l'humour acadien épouse cette perspective. Il note que chaque pays a sa matière propre pour l'humour et que le contexte décide de sa forme. Il souligne que l'humour acadien ne saurait être ramené à l'humour québécois; voici que la composante culturelle devient même ici presque régionale, en tout cas liée à l'histoire particulière des populations. Il offre à cet effet de multiples exemples dont nous ne présenterons que quelques-uns;

Voici le jeu de mots en question : « *Go throw the cow!* » La plupart de ceux à qui nous avons raconté les circonstances de la création de ce mot d'esprit n'y ont rien compris. Certains y ont cherché une filiation avec « *throw the bull (shit)* », *bullshit* étant une expression qui signifie « exagération indue. » À Moncton et environs, cependant, on comprend aussitôt : il s'agit d'une critique de l'expression « Va tirer la vache ». On sait qu'il faudrait correctement dire « Va traire ». Le ridicule, le déséquilibre logique, apparaît dans la version anglaise intellectuellement acadianisée : « *Go throw the cow* ». Comme si on pouvait « garrocher » une bête pareille!²⁵

²³ Adrien Thério, *L'humour au Canada-français*, Cercle du livre de France, 1968, p. 78.

²⁴ Rodrigue Chiasson, « Hypothèses sur l'humour acadien », *Le Ven'd'est*, n° 19, 1987.

²⁵ *Ibid.*, p. 8.

Enfin, on voit que chacune des deux perspectives a ses défenseurs et repose sur des constatations évidentes. Elles seraient ainsi les deux facettes de la même vérité. Elles se complètent, à notre avis, pour permettre une compréhension plus approfondie du discours humoristique. En d'autres termes, même si les travaux qui s'appuient sur des références socioculturelles pour expliquer l'humour peuvent paraître trop limitatifs, nous pensons, quant à nous, qu'ils sont plutôt en complémentarité avec la perspective « universelle ». En effet, comme le dit Monsieur Stélio Farandjis :

Même s'il convient de nuancer en fonction des époques, des genres, des milieux et des auteurs, il convient aussi de ne pas trop enfermer les choses dans des stéréotypes nationaux figés.²⁶

Il ajoute qu'il faut toujours savoir qu'il y a : « (...) des rires et un rire ».

Cet examen un peu panoramique des considérations sur l'humour nous sera de toute utilité pour analyser l'humour maillézien; nous essaierons donc de saisir et le contexte du récit humoristique et l'aspect universel de cet humour. Si, par ailleurs, nous retenons ce qui, à l'ordinaire, est attribué à l'esprit français, à savoir la légèreté, la vivacité de la réplique, nous mettrons évidemment l'accent, en raison même des textes qui sont à l'étude sur la façon dont l'humour est aussi une « révolte

²⁶ Acte du colloque international sur l'humour d'expression française, *Humoresques*, Op. Cit., p. 19.

supérieure de l'esprit ». Antonine Maillet nous semble parvenue, sous la forme de l'humour, au comble de cette révolte. Nous retiendrons dans l'analyse l'idée freudienne que l'humour nous laisse un sentiment de triomphe qui vient, chez Maillet, de la victoire sur cette angoisse qu'un examen lucide de notre réalité fait surgir.

Les explications théoriques de l'humour

On excusera le caractère sommaire du rappel qui suit : il n'est pas dans notre intention de présenter une longue articulation des diverses théories du comique; il nous suffira de rappeler quelques-unes des présentations faites du rire et de tenter de les lire à partir d'un concept certes réducteur et simplificateur mais qui nous autorise, par la suite, à mieux analyser le comique dans l'œuvre d'Antonine Maillet. Nous prendrons appui sur les lectures les plus récentes, par exemple celles de Bergson et de Bakhtine.

De façon classique, le rire renvoyait toujours à une situation de domination. Ou bien le supérieur se gausse de l'inférieur, ou bien l'inférieur rit des maladresses du maître. Aristote, déjà, laissait entendre que le rire renvoyait à un sentiment de dépassement de l'objet qui semblait risible parce que sans consistance, sans poids. L'objet dont on rit est toujours un objet alors « infériorisé ». N'est-ce pas cette idée qui, à travers le monde latin, nous est restée jusqu'aux premiers énoncés de la modernité? Le rire, le comique plutôt, est provoqué par la distance entre

ce qui est et demeure, et ce qui affiche faussement une supériorité et qui n'est que vantardise.

Avec les philosophes de la modernité, Schopenhauer par exemple, le comique est renvoyé au fait de l'inattendu; alors que la conscience attend une représentation déterminée, ce qui survient et apparaît soudain est tout à fait d'un autre ordre; l'effet de surprise est tel que le rire éclate. Cette idée rejoint presque les thèses psychophysiologiques qui attribuent le comique à une différence d'état et au contraste entre deux états psychiques, l'un intense, l'autre relâché; cet énoncé, on le retrouve par exemple chez Spencer et Bain.

De façon très élaborée, Henri Bergson, dans son ouvrage sur *Le Rire, essai sur la signification du comique*²⁷, examine ce que signifie le rire, la raison de nos rires, et la façon dont nous rions.

Dans une vieille formule d'humaniste, Bergson reprend les arguments de Rabelais; il estime à son tour qu'il « (...) n'y a de comique en dehors de ce qui est proprement humain »²⁸. Le comique naît d'une opposition entre l'individu et la société, compris comme une mécanique abstraite; le rire fait surgir ce qui, chez l'individu, est asocial, c'est-à-dire ce qui résiste à toute enrégimentation, à toute machination; dans la lignée de Spencer et autres organicistes, Bergson oppose un lien social plus convivial et plus riche de créativité à un lien mécanique; ce contraste fait

²⁷ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Firmin-Didot, 1927.

²⁸ *Ibid.*, p. 3.

surgir le rire. Tout ce qui est automatisme, geste réglé, paraît mort, inerte. Confrontés à l'animation de la vie, ces automatismes paraissent plaqués. « Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause. »²⁹ Ce qui fait rire, dit Bergson, « (...) c'est du mécanique plaqué sur du vivant »³⁰. Le rire est déclenché par une distraction, une inattention à la vie qui se confronte justement avec l'attention à la vie, comme l'instinct se confronte au concept. Dans son exposé, Bergson expose une division des formes du comique : le comique de mots, de formes, de mouvements, de situations, de caractère. Chaque fois, l'effet comique est provoqué par une impression de raideur transposée sur la mobilité et la souplesse de la vie : « Dans une répétition comique de mots, il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se détend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment. »³¹

Mais encore avec Bergson, comme chez les classiques, ce contraste suppose des situations où le rire n'a guère qu'une signification négative; je ris parce que le mécanique plaqué me paraît de l'ordre de l'emprunt; le rire est moquerie beaucoup plus ici que dénonciation, dérision.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ *Ibid.*, p. 50.

³¹ *Ibid.*, p. 73.

Il existe une autre forme de comique ou plutôt une autre lecture du comique : c'est celle que Bakhtine nous offre. Son référent est le carnaval, pittoresque mais dénonciateur. Selon Bakhtine, on trouve un rabaissement des notions élevées ou spirituelles dans le comique mais parce que ce qui est matériel, réel, tangible est considéré comme plus imposant que les objets qui, d'habitude, sont considérés comme imposants. Dans la culture populaire, à travers le grotesque, sous le manteau du familier, c'est la fête avec ses accents universels que l'on entend. Le rire a ainsi valeur idéale; il participe d'une conception du monde, populaire celle-là; il développe par ce biais un point de vue qui est à la fois, à en croire Bakhtine, particulier et universel. Un rire qui

(...) a une valeur de conception du monde, c'est une des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, l'homme; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que le sérieux.³²

Par la force de sa dérision, le rire marque alors une victoire du peuple sur le monde rigide des idéologies dominantes. Bakhtine voit dans le rire du Moyen Âge et de la Renaissance une telle vigueur en acte. Par exemple, lorsque pour exprimer l'achèvement du règne du souverain, le peuple injurie et bat le roi, « (...) c'est la jeunesse passée devenue vieillesse, le corps vivant devenu cadavre »³³.

³² Michail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p. 75.

³³ *Ibid.*, p. 199.

Ainsi, dans le cas qui nous occupe, ne peut-on dire qu'Antonine Maillet dénonce par sa moquerie l'oppression que subit la société acadienne; par l'enterrement d'un passé douloureux et révolu, n'est-ce pas un monde nouveau qu'elle exalte? On trouve chez elle une odeur rabelaisienne; tous les coups sont permis et si le rire détruit, c'est pour mieux construire. Le comique de Maillet est carnavalesque; il témoigne de la fête collective contre les oppresseurs. À travers ce carnaval, les institutions sont dénoncées avec autant de vigueur dans leurs démarches paralysantes que l'histoire nationale, signe d'oppression. L'œuvre de Maillet s'inscrit donc dans cette perspective que Bakhtine sait exposer. L'ironie et la satire, en son travail, s'attaquent surtout aux brimades si nombreuses dont l'histoire sociale est le théâtre. Il nous faudra justement apprécier dans nos prochains chapitres la rigueur de cette dérision, la force positive de cette critique.

CHAPITRE II

LES SOURCES DE L'HUMOUR CHEZ ANTONINE MAILLET

L'homme adulte se souvient du grand sérieux avec lequel il s'adonnait à ses jeux d'enfant, et il en vient à comparer ses occupations soi-disant graves à ses jeux infantiles : il s'affranchit alors de l'oppression par trop lourde de la vie et il conquiert la jouissance supérieure de l'humour.

Sigmund Freud

(« La création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée.*)

Pour parler d'humour dans une création littéraire, il faut considérer cette création au moins sous trois aspects : aspects socioculturel, linguistique et psychologique.

D'abord on ne saurait négliger l'aspect socioculturel : pour l'homme social, l'humour est, comme le déclare Ragner Johnson¹, une authentique soupape de sécurité qui dévoile donc bien des côtés répressifs de la société en cause. Mais davantage encore qu'un mécanisme de défoulement, l'humour est un véritable moyen d'attaque contre les divers contrôles qu'une société inévitablement hiérarchisée met en place sans cesse pour avoir l'œil sur les agissements des individus. Il a cependant besoin pour exister que la société ne bloque pas toutes les issues, ne censure pas toute activité :

Plus une société est libre de s'exprimer, plus elle est capable de rejeter les héritages sclérosants du passé, plus elle considère l'importance de l'être humain, plus elle est curieuse du monde entier, plus elle vit, en somme, et plus l'humour y aura une place de choix. L'esprit, la satire, l'ironie s'accommodent des sociétés statiques et difficiles, quittes à prendre la clandestinité sous les régimes totalitaires.²

Le deuxième aspect dont on doit tenir compte est évidemment la forme linguistique que revêt l'humour, l'ensemble des procédés de langage et des tropes par lesquels passe le comique.

¹ Ragner Johnson, *Humour et société*, Paris, l'Harmattan, 1986.

² Denise Jordan, *Du comique dans le texte littéraire*, Paris, Dellock-Duculot, 1987, p. 129.

Le troisième aspect est d'ordre psychologique; il est clair que l'humour est signe de maturité psychique, manifestation sereine de l'esprit. Le talent de l'humoriste dépend toujours de la « quantité » de tension que son humour parvient à découdre ou à résoudre.

Dans ces conditions, le lecteur, lui, reçoit un certain nombre d'indications; devrions-nous écrire qu'il est placé devant un certain nombre de paramètres qui lui permettront de décoder la forme de l'humour à travers des grilles idéologiques, linguistiques et psychiques?

Ce travail de décodage, il nous faudra le faire chez Antonine Maillet; pour cet exercice, il nous faut donc mieux considérer les critères dont nous disposons pour chacun des trois niveaux que nous venons de mettre en relief.

L'aspect socioculturel

En raison de la particularité de l'auteure qui nous retient, le terme de culturel renverra tout en même temps à la culture sociale et à la culture académique.

Mais lisons. Il est évident que le patrimoine culturel de l'Acadie a vivement marqué notre auteure. Rien là que de très ordinaire. Le milieu social et culturel détermine toujours la production des humoristes. Hertzler ira jusqu'à attribuer à l'humoriste une fonction sociale. « La personne qui a le sens de l'humour est un agent social qui remplit ainsi une fonction dans

le groupe. »³ Si l'auteure a réussi à s'imposer comme humoriste, elle le doit, pour une grande part, au climat culturel comme au milieu social dans lesquels elle a vécu.

Est-il vraiment de quelque nécessité de mentionner que Maillet puise ses inspirations dans les traditions acadiennes comme dans sa langue? Pour donner néanmoins quelques indications un peu plus précises, mentionnons d'abord Bouctouche, sa ville natale, mentionnons aussi la ferveur qu'elle éprouve pour l'œuvre de Rabelais, mentionnons enfin son contact avec une partie de la littérature tant classique que contemporaine. Détaillons un peu ces trois sources que nous dirons à la fois culturelles et sociales.

D'abord, Bouctouche, sa ville, la source réelle de nombre de ses fictions. Le décor dans lequel ses personnages se retrouvent; mais la nature des personnages eux-mêmes, leur façon de parler et de vivre trouvent leur origine en Acadie, plus spécialement en cette ville qui fût la sienne. « J'ai l'accent du pays, la mentalité de mes pères, les yeux de la mer, le timbre de voix et la démarche de chez nous. J'ai aussi la culture de l'Acadien. »⁴ L'Acadie est le terroir où ses romans trouvent leur sève; ses œuvres sortent de quelque manière d'une mémoire de son lieu et de ses gens.

³ Hertzler, *Fonctions de l'humour*, Paris, éd. Seuil, 1979, p. 167.

⁴ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p. 16.

Chaque fois que je vais en Acadie, je vais parler avec des vieux, avec des cousins, je fouille, et j'enregistre dans ma mémoire, je sens se bâtir en moi, à partir de petits faits disparates, une histoire complète.⁵

Maillet, nous le savons, se pense charnière entre son peuple et l'univers, son monde et l'extérieur, la culture dont jouissait l'Acadie et le présent de l'humanité. « L'œuvre d'Antonine Maillet est aussi indissociable de son coin d'Acadie que celle de Thomas Hardy du Wessex ou celle de Faulkner du comté de Yoknapatawpha. »⁶

À Bouctouche, la famille Maillet est famille de gens instruits.

Pour l'époque, mon père était un lettré. J'ai donc baigné dans un milieu relativement culturel. (...) Mes parents étaient des gens qui lisaient, ce qui n'était pas courant à l'époque en Acadie, on avait donc des livres à la maison. Mon père était le seul homme de la région à être abonné à un journal en français qui venait non pas du Québec mais d'Ontario. Le Droit d'Ottawa, rentrait chez nous dans les années 30 ou 40, ce qui était assez exceptionnel, et, de plus, chez nous on aimait beaucoup la musique.⁷

Son univers familial a forgé son destin; son père, déjà, était patriote, soucieux de son coin de terre; instruit, il analyse la situation des Acadiens. La petite Antonine est déjà tournée vers la survivance des temps et des lieux, elle trouve sa place dans le groupe comme dans la famille.

J'occupais dans cette famille une place privilégiée : quasiment à la queue. Ça me permettait de voir les autres d'en bas et de

⁵ Donald Smith, « Antonine Maillet : l'Acadie, pays de la ruse et du conte », *L'écrivain devant son œuvre*, Montréal, éd. Québec-Amérique, 1983, p. 254.

⁶ Henri-Dominique Parate, « Antonine Maillet, romancière, foisonnement et unité », *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, Tome VIII, p. 303.

⁷ Martine L. Jacquot, « Je suis la charnière », *Studies in Canadian literature*, Vol. 13, n° 2, 1988, p. 252.

voir le monde de plus près. Sans compter que j'ai pu ainsi remplir mon bagage de l'expérience de mes aînés et gagner du temps.⁸

N'est-elle pas à l'écoute, dès son jeune âge, des vieux conteurs et historiens d'Acadie qui traînent dans la ville? Sa sensibilité pour le comique en est avivée. « Les Acadiens rient entre eux en se tapant sur les cuisses. Ils ont du Pantagruel un petit brin. Ils adorent la bonne blague, le bon tour, la bonne vie. »⁹

Mais l'Acadie n'est pas seulement un endroit sur une carte géographique; c'est aussi toute une culture, ancienne; entre la passion qu'Antonine Maillet éprouvera pour Rabelais et la culture acadienne, la proximité est grande : « L'Acadie, ce n'est pas tellement un lieu, c'est une culture, une mémoire, une histoire, un visage. (...) C'est ça l'Acadie : la culture, la manière de vivre. »¹⁰

Ensuite, rappelons que Maillet a consacré sa thèse de doctorat à l'œuvre du gigantesque Rabelais qu'à bien des égards nous pourrions nommer, en accord avec Maillet, le fondateur. Mais cette thèse ne faisait justement pas abstraction des traditions acadiennes; elles voyait au contraire en ces traditions une poursuite de l'esprit rabelaisien. Le titre de la thèse l'atteste : *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*.

⁸ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p. 13.

⁹ Antonine Maillet, Rita Scalabrini, *l'Acadie pour quasiment rien*, Montréal, Leméac, 1972, p. 75.

¹⁰ Martine L. Jacquot, « Je suis la charnière », *Studies in Canadian literature*, Art. Cit., p. 256.

Ainsi, en confrontant Rabelais à l'Acadie, nous ne prétendons à rien de plus qu'à démontrer les origines médiévales - ou, tout au moins, du XVI^e siècle - de la tradition orale encore vivante chez le peuple acadien aujourd'hui, puisque cette tradition se trouve déjà essentiellement dans les Cinq Livres. Cela nous permettra du coup de dégager, à la suite de bien d'autres, le caractère populaire de l'œuvre rabelaisienne et de mesurer, à la suite de quelques-uns, la richesse du folklore acadien.¹¹

Avec cette thèse, Maillet s'est nourrie des modes langagiers du XVI^e siècle français, tout en recueillant nombre de proverbes acadiens dont le style comme l'esprit renvoyaient à ce monde francophone des années 1500. Elle s'est retrouvée en ce « (...) lieu de ruptures, de contrastes et d'antinomies où s'articule un certain nombre de questions capitales pour la critique actuelle »¹².

Compagne de Rabelais, Antonine Maillet l'est devenue; comme lui, elle a appris à aimer son peuple jusque dans ses contes et menues histoires; jusque dans son langage vigoureux et vif; comme lui, elle marquera l'assaut contre les préjugés mesquins que les puissants montent contre les gens du peuple; pour les deux auteurs, c'est le rire qui dévoile. « Rabelais a été plus qu'une influence. C'était un coup de pied. »¹³

Rabelais a été pour Antonine Maillet une référence majeure, sinon le modèle même de tout art, un exemple de ce que le langage oral et l'esprit

¹¹ Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Les Presses de l'université laval, 1980, p. 1.

¹² André Belleau, *Notre Rabelais*, Montréal, éd. du Boréal, 1990, p. 16.

¹³ Donald Smith, « Antonine Maillet : l'Acadie, pays de la ruse et du conte », *L'écrivain devant son œuvre*, *Art. Cit.*, p. 249.

peuvent donner de plus précieux. Son œuvre est pleine de ces traits de langage, de ces coutumes, de ces contes et légendes, de ces façons de dire, qui constituaient précisément la mentalité des ancêtres d'Antonine Maillet. Aujourd'hui encore, alors qu'en France une bonne partie du vocabulaire de Rabelais est désuet, vieilli, il demeure vivant dans la langue contemporaine des Acadiens. Cette langue était si riche; plusieurs mots en tirent origine comme : Souper, graphigner, babines, couverte, diète, laize, tous ces mots sont parfois devenus en France des archaïsmes.

Sa thèse de doctorat inaugure donc le compagnonnage avec le texte rabelaisien. Mais, sur ce chemin, son peuple était avec elle.

Les premiers Acadiens avaient entendu, comme Rabelais, le récit du grand Gargantua ainsi que d'autres contes moralisés, facétieux et grivois. L'Acadie a conservé vivants plus de 700 mots et expressions, une cinquantaine de jeux, d'innombrables fêtes, chansons et légendes.¹⁴

Cette influence de Rabelais sur Antonine Maillet, c'est sans doute dans *Le Huitième jour* qu'on peut le mieux l'apercevoir. Par son goût de la « polyphonie », par la variété des situations qu'il décrit, par le type de moquerie goguenarde et ironique qu'il développe, par l'enthousiasme poétique qu'il entretient, Rabelais est vraiment un modèle pour Maillet. Sans oublier la préférence accordée au langage parlé, au langage populaire. Rabelais était cet humaniste de la Renaissance forgé aux lettres gréco-latines, même instruit de la langue hébraïque. Certes, Maillet

¹⁴ *Ibidem.*

n'est pas formée aux mêmes traditions; mais sa familiarité avec diverses variétés de français, tant dans l'espace contemporain que dans le temps, donc aussi avec des littératures différentes, lui offre, comme à son modèle, une grande liberté stylistique et une vision exceptionnelle de ce qui est possible dans l'avenir. Contre une culture officielle jugée vieillie ou déplacée, les deux auteurs ont recours à la culture populaire et aux merveilles de l'oralité. D'ailleurs, les mêmes interrogations surgissent parfois chez les critiques quand ils examinent nos deux auteurs. On sait la difficulté des critiques à l'égard de l'interprétations des textes de Rabelais. Faut-il les lire comme une proposition sérieuse ou comme une moquerie? Souvent la même hésitation se retrouve chez les critiques à la lecture des textes de Maillet.

La critique peut donc porter sur cette langue acadienne littéraire que l'auteure utilise (...) et qui lui a permis de marquer clairement la différence entre l'acadianité profonde de l'œuvre tout autant que de revendiquer une filiation rabelaisienne. (...) Mais attention : les traits de cette langue ne sont pas sans rappeler un certain nombre d'éléments stylistique présents chez Rabelais, précisément, et qui permettaient de contribuer à la polyphonie globale du texte.¹⁵

Cette parenté Maillet-Rabelais, Antonine Maillet elle-même la reconnaît :

En faisant des études sur Rabelais, j'ai compris d'abord la littérature, parce que Rabelais est pour moi l'auteur le plus

¹⁵ Henri-Dominique Paratte, « Antonine Maillet, romancière, foisonnement et unité », *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Art. Cit., p. 328.

complet en français, dans ma vision de la littérature, bien sûr. Et en même temps, j'ai découvert à quel point l'Acadie avait en germe tout ce qui était dans Rabelais. Alors, je me suis dit, non pas que j'allais être le Rabelais de l'Acadie, mais qu'il n'y avait plus de barrières à nos ambitions. La littérature pouvait s'ouvrir à toutes les possibilités en Acadie.¹⁶

Enfin, si Rabelais, à bien des égards, reste le maître d'écriture,

Maillet reconnaît elle-même avoir subi d'autres influences.

Rabelais est un de ceux qui m'ont marquée. Daudet est l'un de ceux qui m'ont le plus influencée dans mes jeunes années. François Villon, aussi. Et plus tard Stendhal. Maintenant, mes préférences vont surtout aux auteurs américains. (...) Faulkner. C'est un des auteurs qui m'est très proche, qui me nourrit réellement.¹⁷

Certes, Daudet et sa littérature un peu moralisante; ses petites histoires de terroir qui rendent la parole à des personnages pris entre folklore et réalité.

On le comprend, l'auteure a, derrière elle, une vaste culture. Il nous semble entre autres qu'elle doit beaucoup à Shakespeare à la fois pour la truculence de son langage et la variété de tons de ses pièces et de ses personnages. Shakespeare, elle l'a même traduit; elle a assuré une présentation d'un texte français de *La nuit des Rois*, exercice qui, selon elle, en raison des rigueurs de la traduction, l'a rendue « plus scrupuleuse des mots »¹⁸. Elle a, de ce dramaturge, au moins retenu un sens vif de la

¹⁶ Donald Smith, « Antonine Maillet : l'Acadie, pays de la ruse et du conte », *L'écrivain devant son œuvre*, Art. Cit., p. 249.

¹⁷ Simone Leblanc-Rainville, « Entretien avec Antonine Maillet », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, n° 2, 1974, p. 14.

¹⁸ *La Presse*, 22 avril 1991, p. B5.

théâtralité, des suspensions brusques, de la multiplicité des tons; elle y a sans doute pris aussi cette liberté face au langage qu'elle a déjà remarquée chez Rabelais mais ici, en plus, avec un sens du dialogue spontané qui alimente le tragique de l'humour. Cette peinture des contrastes intérieurs aux personnages, ne l'a-t-elle pas trouvé chez les grands du monde élisabéthain?

De Shakespeare, qu'elle traduit et admire, Antonine Maillet reprend le talent du portraitiste, la coloration de personnages un peu bouffons et symboles; et même cette façon d'accumuler dans l'expression des détails, ce qui augmente dans la description l'effet comique. Est-ce chez lui qu'elle aurait pris cette façon de brouiller les réactions de chacun face à une même situation?

(...) Tit-Louis. Et ses histoires ont l'air bien drôles, car Sophie et Mimo se lancent mutuellement des coups de poings dans les côtes et sur les genoux. Mais Horace, Céline et Radi ne peuvent jamais saisir la plaisanterie, parce que chaque fin de phrase se perd dans le hi, hi, hi! Général. Radi s'amuse à regarder les multiples grimaces de Tit-Louis et se dit qu'à la place de Claire, elle aurait choisi le comédien¹⁹.

L'aspect linguistique

Antonine Maillet est humoriste. Le langage n'est donc jamais pour elle une simple copie des choses. Son engouement pour le folklore, ses choix en faveur du langage populaire ont déterminé sa forme d'écriture. Parler d'humour, c'est obliger la langue à éclater, à se dissoudre, à devenir cette image spéculaire qui, par la dérision, renvoie à notre

¹⁹ Antonine Maillet, *On a mangé la dune*, Montréal, Leméac, 1977, pp. 79-80.

humanité bafouée. L'humour n'est donc jamais un ajout à la parole qui en renforcerait l'aspect. Il est la forme même que la parole reçoit quand la narratrice conte. Pas étonnant, en ce sens, que les terminaisons, les expressions, les formes grammaticales se plient non seulement aux interventions orales mais aussi aux exigences du sourire. Si nous optons, et c'est notre choix, pour mettre au jour les racines de cet humour, il nous est donc indispensable de traiter de ce que nous nommons « jeux d'humour ». Pourquoi « jeu »? De prime abord, l'idée de jeu paraît connoter l'insouciance, la non-retendue, la création spontanée. Mais il nous faut entendre l'expression en un sens un peu plus complexe; l'idée de jeu, comme dans les thèses structurales, renvoie pour nous à l'idée de relations, de systèmes, de combinaisons articulées. De cette manière, les jeux langagiers et figuratifs dans un univers littéraire indiquent la possibilité d'une richesse accrue de lecture. Le signifiant ne nous renvoie plus à un seul signifié mais une association de signifiants constitue un réseau qui alors est pourvu de signification. Les multiples signifiés dont nous devons en pareil cas tenir compte ne seront pas nécessairement unifiés, ne constitueront pas inévitablement un tout. Beaucoup plus proche ici d'une loi des séries que d'une signification d'ensemble, à laquelle, d'habitude, se plie la critique littéraire.

Ces jeux d'humour ne constituent donc pas seulement la trame secrète du texte que nous lisons; ils sont aussi les voies d'accès que le lecteur peut prendre pour interroger le texte. Dans quelques cas, rares chez Antonine Maillet, le lecteur peut avoir l'impression d'un casse-tête;

l'humour, alors, est moyen de dissimuler un réseau obscur de significations. Bien souvent, le lecteur est seulement agréablement renvoyé d'une série à l'autre, par exemple de la série des histoires individuelles à la série des revendications contre les puissants. La signification est double et nous avons plaisir à évoquer un réseau à partir d'un autre.

Pour l'analyse de ces jeux, devons-nous tenir compte de la distinction que l'on sait établie par les linguistes entre le jeu d'esprit, transculturel, et le jeu de mots absolument intraduisible d'une langue à l'autre? Dans le premier cas, on sait le matériau sémantique, ce qui garantit la possibilité de transmission; dans le second cas, le matériau est phonique et bien malin qui sait « traduire »; bien des exclamations de Pélagie ou de la Sagouine se retrouvent liées aux incantations de la langue parlée en Acadie. Une analyse de l'organisation du texte et du style devrait sans doute insister sur cette distinction. Mais notre projet est autre : il s'agit pour nous d'apercevoir le sens de l'humour maillézien et non les conditions de sa mise en forme.

Le texte d'humour se qualifie encore par la multiplicité des lectures auxquelles il donne lieu. Les linguistes, les premiers, abordent le jeu de langage comme une maîtrise particulière de l'auteur sur son « objet de langage », le texte. Nous retiendrons ce fil, cette piste. Le sujet du discours s'inscrit donc dans le discours d'humour, dans les pirouettes, que l'on nous pardonne l'expression, auxquelles il soumet le texte. S'il s'y inscrit, c'est aussi comme sujet de désir; et ce sujet-là, nous essaierons de

l'entendre à travers le montage de ces jeux. Alors le sens, conformément à la tradition psychanalytique, ne relève pas d'une simple syntaxe, ni même, à la rigueur, d'une combinatoire mais bien plutôt d'une « pragmatique », c'est-à-dire de l'usage que le sujet du texte fait du langage dans une circonstance particulière; la « compulsion à la répétition », si chère à Freud, nous semble maintenant particulièrement utile. Comme si les jeux d'humour annonçaient par l'identité de leur structure, par la fréquence de leurs apparitions, ce refoulé qui resurgit par nécessité. Rappelons que, dans l'analyse classique, les représentations, non accessibles à la conscience pour des raisons de censure, poussent le moi à intervenir de la même manière, le sujet à agir de façon répétitive. Jeu inconscient dont la raison, la cause oblige à des pratiques distinctes. Par transposition, ici, la forme redoublée, l'allusion réitérée, les astuces du langage verbal reprises ne renverraient-elles pas à un lieu de conflit?

On se souvient aussi que dans son texte intitulé *Création littéraire et rêve éveillé*²⁰, Freud soulignait le caractère équivoque du style. Premier aspect : il dévoile par sa qualité le sens; deuxième aspect : comme dans le rêve, le style sert à dissimuler la pensée, devient le moyen par lequel la censure s'exerce. Ce qui ne peut être accompli directement passe alors par la manière d'écrire; le style, en un tel cas, sert à éviter, à louvoyer ou encore à dissimuler sous un déguisement innocent des révélations subversives. Plus la censure exercée est sévère, plus alors le raffinement

²⁰ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1908, pp. 69-81.

du style est grand; faire saisir au lecteur va donc exiger une véritable gymnastique inconsciente. La plupart du temps, l'écrivain livre sous forme indirecte, transposée. C'est le propre de tout artiste que de se déguiser; mais il n'est pas de plus grand théâtre, peut-être, que le style. Ainsi nous serions tentée d'affirmer qu'Antonine Maillet utilise ses discours humoristiques pour abolir des censures qui priveraient sa pensée ordinaire d'expression; rien n'est alors plus fécond que l'examen de son style et de ses compositions pour déceler ces pensées qu'une simple expression aurait rendues banales ou sans intérêt dans la situation de l'Acadie opprimée.

Nous croyons enfin qu'il est vraiment important pour nous de nous abriter sous l'autorité de Freud et d'apercevoir avec lui l'identité possible entre le processus du rêve et les formes mêmes de l'écriture, particulièrement dans le cadre du jeu d'humour. Ce n'est pas sans raison si ce fut l'exemple privilégié du docteur de Vienne. Comme le rêve se construit, le discours d'humour défile. Une lecture attentive, suivie, constante de *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* nous devient donc, dans le cadre de notre recherche, indispensable.

L'aspect psychologique

Nous sommes maintenant convaincus que les choix qui sont contenus en toute lecture ou même en toute orientation théorique de lecture ne sont pas innocents. Quelques linguistes, par exemple,

confondent ironie et humour; trace de représentations classique, presque aristotélicienne? Ou volonté d'ignorer ce qui est spécifiquement psychique dans le jeu d'écriture? En cherchant bien, nous dit Robert Escarpit,

On découvrirait sans doute d'indiscutables humours que rien ne distingue de ce que nous avons appelé l'ironie, sinon une fugitive et indéfinissable nuance. On trouverait aussi des humours sans ironie. C'est là un domaine vague, où les frontières sont imprécises et les mots sont trompeurs.²¹

En rapprochant l'humour de l'ironie, Vladimir Jankélévitch²² affirme que l'humour est beaucoup plus impalpable que l'ironie et, en le comparant à l'esprit, il insiste sur le caractère plus nébuleux et plus diffus de l'humour. Pourtant, il conclut ses observations par une assertion assez contestable :

L'humour, c'est comme Dieu. On peut expliquer ce qu'il n'est pas. C'est toujours quelque chose d'autre. On le définit négativement du dehors et aussi par les sentiments apparentés, en référence avec ce qui lui ressemble, et pourtant en diffère.²³

Mais si l'on refuse d'ignorer les liens entre le psychologique et le littéraire, une question théorique surgit très vite, à laquelle évidemment nous ne saurons offrir réponse dans le cadre de cette recherche. Si « l'inconscient est structuré comme un langage », doit-on penser que tout

²¹ Robert Escarpit, *L'Humour*, Op. Cit., p. 42.

²² Vladimir Jankélévitch, « L'humour est la revanche de l'homme faible », *Les Nouvelles Littéraires*, 3-9 janvier, 1972, p. 223.

²³ *Ibid.*, p. 5.

langage traduit l'inconscient ou que l'activité inconsciente est d'ordre linguistique, plutôt que strictement psychologique?

Sans répondre, voyons nos modèles de références. Aujourd'hui, il est devenu ordinaire de rappeler que Jakobson²⁴, d'une certaine façon père de la linguistique structurale, divise le fonctionnement du langage selon les axes de la métaphore et de la métonymie, constitués à partir de deux procédés essentiels à tout langage : similarité-substitution-sélection et contiguïté-contexture-combinaison. La métaphore, proche de la condensation freudienne, la métonymie jouxtant à la fois ce que Freud nommait déplacement et aussi figuration.

Si métaphores et métonymies sont les fondements de tout texte littéraire, (c'est aujourd'hui un poncif admis), et qu'ils sont en même temps les procédés d'élaboration du rêve, ne pourrait-on voir le texte littéraire, particulièrement le texte d'humour comme une sorte de grand rêve à dépouiller? Chez Freud, en termes économiques, condensation et déplacement correspondent à un certain traitement de l'énergie psychique, rendent compte du fameux conflit entre poussée et résistance. Autant dans la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1900), dans *l'Interprétation des rêves* (1900) et dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* (1905), Freud insiste sur l'aspect inconscient du sens des mots d'esprit, surtout quand une expression linguistique révèle ces techniques opposées.

²⁴ R. Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in *Essais de linguistique générale II*, Paris, éd. de Minuit, 1963, en particulier p. 43-67.

Nous nous croyons donc autorisée à soumettre le texte littéraire à une cure analytique pour qu'il rende raison de ces interdits qu'il dévoile tout autant qu'il les dissimule et ce précisément, parce que nous examinons la constitution du jeu d'écriture dans l'univers prodigieux d'Antonine Maillet. C'est devenu banalité que de rappeler que tout personnage romanesque est le résultat d'une cristallisation et même d'une condensation de vœux opposés. Serait-il si étonnant d'affirmer dans la même veine que tout humour détermine des réseaux de conflits psychiques qui, en deçà des significations manifestes, surgissent et teintent l'humour d'un auteur?

Freud, de toute façon, a été sensible aux textes littéraires; il était lettré. Ce n'est pas Moïse exactement qui lui sert de modèle; il préfère en changer le visage et la nationalité. Certes, c'est Œdipe ou Hamlet qu'il retient pour symboliser les angoisses et les désirs fâcheux qui nous animent inconsciemment. Le théâtre est donc lieu privilégié d'expression des désirs les plus enfouis; or, l'univers de Maillet est intensément théâtral. Mais ce n'est pas en ces images que s'arrête l'intervention de Freud, si puissantes que soient ces images de personnages. Nos rêves sont décortiqués par lui en lien avec les mythes; nos fantasmes, comme les vieilles histoires, agissent dans l'inconscient.

Enfin, l'apport analytique est d'un autre ordre : le rapport entre le critique et l'auteur en est modifié. La parole de l'auteur ne fait plus autorité absolue. Le critique peut, à sa guise, interroger l'œuvre sans avoir le

sentiment un peu blessant de pratiquer la violation de domicile; les théoriciens littéraires des années 60 nous ont définitivement mis à l'abri des visées d'un auteur petit propriétaire de son oeuvre; l'origine de leurs interventions - que l'on pense à Kristeva par exemple - est à chercher dans cette volonté que déjà on lisait chez Freud de comprendre le texte en isolant un peu la volonté de l'auteur, du « père, maître de ses œuvres ». L'œuvre d'art, comme la névrose, témoignait pour lui d'un passé jamais entièrement oublié, mais perdu pour la conscience de l'artiste²⁵. Léonard est loin de ses rêves enfantins et pourtant si proche. Le texte échappe donc à celui qui l'écrit, exclut en quelque façon l'écrivain. « À partir de là pourraient s'éclairer certains comportements de défense de l'écrivain. »²⁶ La lecture que nous entreprenons devrait nous mettre en rapport avec l'auteure mais à travers ses angoisses, ses conflits, ses visées intérieures, toutes formes qu'un certain inconscient du texte - là aussi la formule est usée - devrait découvrir.

Venons-en maintenant à notre référence principale, c'est-à-dire à l'exposition rapide de l'analyse que Freud propose *des mots d'esprit en rapport avec l'inconscient*. De façon très générale et sans doute un peu hâtive, disons que Freud aperçoit deux bénéfices à l'humour et à la conduite qu'il inspire : obligeant le sujet à une mise à distance, l'humour

²⁵ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1963.

²⁶ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, *Op. Cit.*, p. 408.

neutralise d'abord la peur qui le tient en lui laissant l'illusion de la maîtrise de la situation conflictuelle; puis l'humour détourne les énergies vers le rire et donc, au sens strict, les « décharges » dans une activité plaisante, les détournant ainsi d'effets indésirables.

Ainsi compris, l'humour semble une attitude adulte, le sourire que l'adulte fait à l'enfant craintif.

C'est seulement dans la vie enfantine qu'il y a eu des affects pénibles intenses, dont l'adulte sourirait aujourd'hui, de la même façon qu'il rit en humoriste de ses affects pénibles présents. L'élévation de son moi, dont le déplacement humoristique porte témoignage – et qui d'ailleurs pourrait se traduire ainsi : « Je suis grand (iose) pour que cela me touche de façon pénible. »²⁷

Cet enfant qui ne peut maîtriser les élans douloureux ou insatisfaits de son âme ou qui se voit livré à la confuse agressivité et à l'injustice du monde peut trouver un exutoire heureux en l'humour. C'est exactement l'idée de Freud. Quand Maillet fait un mot d'humour, elle fait porter sur le sur-moi (ou sur le moi censurant) tout le poids psychique et douloureux et elle épargne ainsi le moi souffrant; l'humour est thérapeutique. En nous, il arrive qu'ainsi l'adulte soit compréhensif et bienveillant vis-à-vis de l'enfant, particulièrement de l'enfant qui souffre; pour Freud, l'humour est indissociablement attaché à la souffrance. Donc, toute expression d'humour comportera à la fois dans le fond et la forme trace de l'angoisse et de l'apaisement provisoire. Disons pour simplifier les choses qu'il arrive que la forme du langage utilisé traduise l'apaisement produit, tandis que le

²⁷ *Ibid.*, pp. 393.

signifié, lui, renvoie aux conflits et aux angoisses sous-jacents. Freud montre, dans son texte principal à propos de l'humour, que l'attitude humoristique traduit une double économie, une économie d'angoisse et une économie dans la représentation du réel. La crainte est écartée, le réel est condensé dans l'écriture. Dans *La Sagouine*, par exemple, Antonine Maillet montre une certaine sympathie à l'égard des gens d'en-bas, le choix du vocabulaire est assez significatif : « Le pauvre homme, le pauvre Jos, Pauvre Frank, Marmot, Mousse, Chaque enfant, les petits pis, les grands, enfant nouvellement-né ». Par contre, elle démontre une certaine antipathie envers les gens d'en-haut : « La Sainte, yelle; La Sainte-l'enfant de chienne, Mossieux Colette, Mossieux François à Théophile, Le Frank à Thiophie, les enfants des autres ».

Dans son article sur l'humour, Freud explique :

C'est ainsi que l'humoriste acquiert sa supériorité : il adopte le rôle de l'adulte, il s'identifie jusqu'à un certain point au père et il rabaisse les autres à n'être que des enfants. (...) on proclame l'invincibilité du moi par le monde réel et l'on affirme victorieusement le principe du plaisir.²⁸

Nous diviserons notre étude en fonction d'une lecture analytique. Nous lirons en une première période la constatation d'un présent amer, dans une seconde période, la reviviscence d'un passé à la fois glorieux et mutilant et, dans une troisième période, le renvoi à un discours libérateur dans l'avenir.

²⁸ *Ibid.*, p. 404.

Nous pourrions dire qu'usant des jeux d'humour, Maillet tend à présenter une forme d'esprit critique, parfois peut-être subversive. Cette subversion trouve son expression dans le maintien d'une ambivalence entre ces deux formes d'esprit que Freud reconnaissait : l'innocent et le tendancieux. Rappelons que tout humoriste, quand il joue sur les formes variées d'esprit, affiche une virtuosité tout à la fois linguistique et sociale. Maillet n'échappe pas à la loi du genre; elle insiste, doublement, en raison même de la parlure acadienne, sur l'aspect social en déformant la langue ordinaire. En un sens, tout se passe comme si l'univers des règles linguistiques se trouvait assimilé à l'univers des puissants et donc toute déformation causée par l'humour se trouve assimilée immédiatement à un cri de révolte des opprimés. La moquerie du pouvoir passe par le plaisir. Son individualité s'inscrit dans cette démarche de jonction entre ces univers, comme d'ailleurs nous aurons à le voir.

Pour comprendre les choix de Maillet, distinguons encore avec Freud les deux formes d'esprit mentionnées plus avant. L'esprit inoffensif se suffit à lui-même; sa source est à chercher dans les jeux d'enfance, quand le maniement de la langue fait croire en une illusion de puissance, quand le jeu sur les mots est trop vite assimilé à un débalancement des choses. C'est le plaisir ultérieur du rythme, de la rime, des simples escarmouches verbales. La censure sociale reste légère; le calembour n'est jamais considéré comme une critique féroce; à la différence de l'esprit tendancieux qui marque par son agressivité. Pour Freud, dans ce cas, la

satisfaction d'une tendance ignorée ou refoulée se trouve à l'origine de cette volonté de rire. Des forces intérieures font obstacle à cette satisfaction, d'où l'agressivité manifestée. Ces obstacles peuvent être tout autant externes qu'internes. Les mots d'esprit qui traduisent un affrontement avec des obstacles externes ont peu d'effets risibles; ils permettent seulement d'entraver le développement d'une inhibition supplémentaire causée par une censure extérieure au sujet; il n'est pas rare qu'en un tel cas, l'esprit vire rapidement en une forme exclusive d'agressivité.

Le mot d'esprit va nous permettre d'exploiter les ridicules de l'ennemi que nous ne pouvons licitement ni évoquer tout haut ni mettre en avant de façon consciente parce que des obstacles s'y opposaient. (...) En rendant l'ennemi petit, bas, méprisable, comique, nous réussissons par un biais à jouir de l'avoir dominé, jouissance dont la tierce personne, qui n'a dépensé aucun effort, nous donne témoignage par son rire.²⁹

Au contraire, les mots d'esprit qui s'opposent aux résistances intérieures sont les plus drôles, car ils traduisent une libération par rapport à une inhibition déjà présente.

Le mot d'esprit tendancieux se prête autant aux attaques contre ce qui est grand, digne et puissant et auquel l'existence d'inhibitions intérieures ou de circonstances extérieures offre une protection contre un franc rabaissement.³⁰

L'esprit tendancieux, dans ces manifestations, provoque un rire franc et un plaisir plus grand pour celui qui l'expose et conduit le mot à son

²⁹ *Ibid.*, pp. 198-199.

³⁰ *Ibid.*, p. 202.

achèvement. L'esprit tendancieux peut amuser car il trouve son expression dans une critique des règles sociales ou linguistiques ordinaires. Le pouvoir d'État, son appareil, les lois, les diverses formes d'autorité sont par lui mises en cause. Les idées moralisantes trouvent leur adversaire en cette forme d'esprit. Quand Maillet veut se moquer des « gens d'en-haut », montrer comment leur superbe n'est que ridicule, elle use sans ménagements de cette forme d'esprit. « Par chance qu'ils avont la religion : ils pensent des fois à nous donner par charité leux vieilles affaires. (...) Je portons les capots usés qu'ils nous avont baillés pour l'amour de Jésus-Christ. » (*Sagouine*, p. 47) écrira-t-elle notamment en traitant des gens d'en-haut. Même si, en un tel exemple, la visée est claire, il est bien des cas où l'humour laisse l'esprit indécis et donc le censeur sans réponse : est-ce moquerie légère, est-ce forme de rébellion? « L'humour permet justement un excellent camouflage. »³¹

Cependant, c'est sous la forme de l'esprit tendancieux que se font jour les critiques les plus vives. L'esprit caustique mettra en cause les institutions et les lois morales intériorisées. Les lois morales sont présentées par Maillet comme l'expression de la domination des puissants, les décrets des riches, les jeux des grands de toute nature, y compris religieuse. « Ben oui, La Sagouine pensez ouère, on s'a déjà fait Enfant de Marie, Enfant de chienne. » (*Sagouine*, p. 83) Blasphème dont il n'est pas utile de mentionner la portée.

³¹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Op. Cit., p. 409.

À l'égard des « gens d'en-bas », le procédé n'est pas le même, l'attaque n'est plus personnelle; elle s'étend à la connaissance. De critique, l'esprit devient là vraiment sceptique : « Pauvre Frank! C'est l'homme le plus chanceux! » (*Sagouine*, p. 53) L'humoriste tire là un plaisir évident; c'est une façon de vaincre la peur, l'abaissement, l'humiliation. Bourque a insisté longuement dans son étude intitulée *Le carnavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, sur cette dénonciation de l'oppression par les puissants.

Le rire a pour effet d'abolir la peur : peur de la violence, des interdits, des restrictions, des châtiments divins et humains, de l'enfer. Tout ce qui, de près ou de loin, était lié à l'appareil étatique et religieux était parodié et ridiculisé et ainsi vidé de toute épouvante.³²

Pour résumer, nous pourrions conclure que le jeu de mots appartient souvent au cadre du « déjà là des plaisanteries toutes faites », expression d'esprit inoffensif; tandis que le mot d'esprit « qui implique une création originale » relève de l'esprit tendancieux; pour suivre Freud, notons que l'esprit inoffensif est la « récupération du rire infantile perdu » tandis que l'esprit tendancieux procure « le plaisir par la levée des inhibitions » qui traduit une victoire sur l'angoisse.

³² Denis Bourque, *Le carnavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Op. Cit., p. 8.

Comment lire le récit humoristique?

Nous avons maintenant exposé le cadre théorique de notre travail. Mais, au fil de la recherche, quel tracé suivra notre esprit? Comment parvenir, à l'aide des hypothèses freudiennes, à opérer une lecture authentique d'une œuvre littéraire? Même pour l'analyste le plus convaincu, un tel essai relève souvent de la gageure. Freud lui-même, dans son analyse des sources de la création de Léonard de Vinci reconnaissait le caractère limité de sa méthode et la nécessité pour l'analyste de suspendre parfois son travail pour laisser le lecteur d'art, qu'il soit averti ou innocent, commenter l'œuvre. Ce qui nous intéresse, nous, ce sont les sources de l'humour d'Antonine Maillet et non la description exhaustive des procédés comiques que nous abandonnons volontiers aux critiques littéraires. Il nous faut donc articuler une démarche qui soit proche de l'analyse de textes sans se tenir à l'écart de la tradition freudienne. Nous avons cru trouver une telle méthode à l'œuvre dans le travail de Charles Mauron, qui offre l'avantage d'être tout en même temps critique et explicatif. La méthode psychocritique que ce dernier développe nous a semblé tout à fait convenir aux recherches qui étaient les nôtres. Cette méthode, suivant la règle appliquée par nombre de critiques et de linguistes depuis les années soixante, privilégie le lien métaphore-expression inconsciente. Cette méthode est une approche structurale de l'œuvre littéraire dont l'étude du langage créateur occuperait le centre.

Son œuvre majeure intitulée *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, expose l'originalité de la psychocritique et la méthode de travail qu'elle implique. Un premier point à retenir est la prétention de la psychocritique à être une critique scientifique, c'est-à-dire, pour Mauron, une critique orientée vers la recherche des facteurs déterminants d'une œuvre d'art. Aussi nous soulignons deux aspects du travail de Mauron qui nous intéressent : l'importance des « constantes » qui fondent son interprétation et qui sont les analyses élaborées par Freud. Parmi les facteurs déterminants de l'œuvre d'art, Mauron privilégie le « tempérament ». De ce terme, il propose une définition vague : « structure psychique largement inconsciente et inanalysable ». Il faut préciser ce que Mauron entend par « structure psychique ». C'est, pour lui, un « champ de forces » qui résulte d'une histoire, biographique par exemple. Celle-ci est progressivement mise à la place d'une antipathie, du désir et de la peur. Alors, les apports de la vie, sensations, impressions, situations, seront organisées et structurées par le « champ de forces » et c'est cette structure qui sera sous-jacente à l'œuvre de création comme elle l'est aux rêves. Et Mauron considère les répétitions, les présences ou absences trop marquées, les étrangetés, c'est-à-dire toutes les anomalies, comme des signes qui permettront de discerner la structure psychique et, donc, de cerner le mythe personnel de l'auteur, c'est-à-dire « les constantes » de sa création littéraire. Mauron traite le mythe personnel comme une image de l'état actuel de la personnalité inconsciente de l'écrivain. La méthode suivie par Mauron comporte quatre

étapes : d'abord, dégager de l'ensemble de l'œuvre une seule structure obsédante. Ensuite, chercher comment se répète cette structure soit par des figures, des situations ou de la fantaisie. Ceci pour arriver à l'image d'un mythe personnel. L'œuvre ainsi analysée, il demande de comparer ce résultat avec la biographie de l'auteur, c'est-à-dire avec les aspects les plus marquants de sa vie, qui organisent des figures personnelles. Enfin, la recherche doit conduire à savoir si ces figures personnelles sont archétypiques à de vastes groupes sociaux. Et c'est ainsi que la réalité collective comblera l'individuelle. Ce qui nous intéresse dans la méthode de Charles Mauron et qui va nous servir dans l'analyse du langage humoristique chez Antonine Maillet, c'est la notion de « structures obsédantes », car cela va nous permettre de dégager les liaisons inaperçues dans la découverte du mythe personnel à l'auteur.

À en croire Charles Mauron, dans son livre *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, les textes sont écrits à partir de tout un système de présupposés qui, la plupart du temps, est implicite. Ce système de présupposés se dénote par le vocabulaire employé, les thèmes prédominants, le type de personnage récurrent, qui constitue une structure visible exceptionnelle. C'est ce que Charles Mauron appelle « des réseaux d'associations ou d'images ». Cet aspect de lecture, qui se veut de l'ordre du parcours, doit ouvrir, étendre et synthétiser des perspectives afin que nous puissions dégager la clé d'un deuxième niveau de lecture : celui des latences chez l'auteur. Le passage de l'observation des présupposés à l'interprétation du deuxième niveau de lecture

s'effectue par une analyse du langage de l'auteur, qui servira à confirmer les présuppositions. C'est ainsi que l'analyse du texte sera le garant de la validité de sa lecture.

Cela dit, pour saisir la portée du discours signifiant d'Antonine Maillet, qui se manifeste à travers des procédés comiques, nous devons tenir compte de deux niveaux qui sous-tendent la forme d'écriture humoristique chez Antonine Maillet. Le premier niveau, manifeste : lecture où l'on s'acharne à faire ressortir le sens littéral de l'œuvre, à analyser ce qui est apparent, c'est-à-dire la structure, la thématique, les personnages, les images et le style. C'est ce que nous définissons comme le manifeste, ou la surface et qui fait fonction de masque, de défense, par rapport à ce que contient réellement l'écriture. La lecture est de plus une lecture des constantes de l'esprit de l'auteure et c'est ce que Charles Mauron appelle « le miroitement en dessous »³³. Il s'agit de l'existence d'un réseau d'images constantes qui produit des accords, se répétant d'une œuvre à l'autre, dans une progression à observer. De ce point de vue, l'idée d'un réseau reliant les images manifestes forme une base de départ convenable. Ce réseau, nous tenterons de lui donner sens à la fois par l'analyse classique des textes lus et aussi par quelques détails biographiques.

Charles Mauron, dans *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, précise bien que :

³³ Charles Mauron, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, Suisse, éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1968, p. 20.

(...) dans l'œuvre d'un homme, on retrouve non seulement les constantes de son esprit, mais aussi les variations de son histoire. On perdrait aussi bien à négliger l'un ou l'autre élément. Il faut tout considérer³⁴.

À un deuxième niveau de lecture et d'analyse correspondent, nous le jugeons, les effets latents, cette fois, des angoisses de l'auteure et de son désir originel. Lire à ce niveau nous conduit à ce que l'on nomme traditionnellement une lecture du symbolique. Nous conserverons sans cesse à l'esprit durant ce travail la métaphore freudienne qui de toute création fait une sorte de rêve. Le sens manifeste, celui que dans le rêve nous racontons au réveil correspondrait justement à ces réseaux apparents que les textes dévoilent, tandis que le sens latent renverrait aux conflits qui ont conduit à produire le sens manifeste, lui donner sa forme, ici particulièrement sa forme humoristique. Il est clair qu'à travers une œuvre littéraire, l'auteur ne dévoile pas toutes ses angoisses et chacun de ses tourments. Par ailleurs, un texte n'est pas en soi schizophrène, séparé de la personnalité complète d'un auteur.

Ce double appui de Freud et du travail de Charles Mauron nous a paru donner une base assez solide à nos propres analyses. Un exemple immédiat devrait en rendre compte : dans l'œuvre maillétienne surgit fréquemment la figure de l'opprimé. Thématique qui devrait nous conduire à comprendre en première lecture les raisons multiples du choix de cette figure, puis de la volonté de révolte; jusqu'aux conditions sociales et nationales particulières. Mais, bien entendu, en un tel cas la façon dont

³⁴ *Ibid.*, p. 60.

cette figure est présentée ne saurait nous laisser indifférents; car cette façon idiosyncrasique renvoie justement au type particulier de révolte que connaît l'auteure et, plus fondamentalement encore, à la crise d'identité qui la bouleverse comme Acadienne, comme opprimée dans sa condition nationale; comme personnage isolé de son milieu d'origine par sa nouvelle situation sociale; comme écrivaine vivant son passé dans un présent presque mythique.

Cette lecture n'est pas, entendons-nous bien, une thérapie à distance de l'auteure, qui invite le lecteur à une démarche consciente et en même temps inconsciente. L'écriture plie donc, le lecteur aux exigences intérieures de l'auteur, le style épouse les mandats de la conscience de l'auteur. Le lecteur, par cette méthode, se sent dans l'intimité avec l'auteur dont il partage les crises; mais il ne dialogue pas vraiment avec lui puisqu'il suit sa propre pente intérieure.

La méthode psychocritique dont nous suivons les indications se propose de repérer dans les textes ces structures sous-jacentes, ces insistances qui nous dévoilent le matériau symbolique. Nous révélerons des « points obsédants » dans l'œuvre de Maillet. Nous le ferons en isolant un réseau de personnages lié à des formes d'humour et à des expressions distinctes des conflits exprimés par l'auteure. Les jeux d'écriture resteront pour nous le référent ultime permettant des distinctions entre les œuvres et entre les formes de comique.

Nous avons décidé de rassembler, de « superposer » des types de personnages dont l'unité sous-jacente nous semble marquée par le rôle qu'ils tiennent dans la défense et dans la libération des conflits exposés par l'auteure. Mieux, nous avons cru déceler une progression dans l'attitude de l'auteure. Sa volonté de distanciation, évidente dès le début, se précise et devient plus affirmée au fur et à mesure des écrits. Volonté de distance vis à vis du monde extérieur comme vis à vis d'elle-même. Il semble qu'au fur et à mesure de ses écrits, cette volonté qui s'incarne chez ses personnages devient de plus en plus agressive; nous supposons que les conflits qu'elle exprime sont de plus en plus violents. Alors, les erreurs et les maladresses de ses personnages dénoncent les défauts et insuffisances de la société acadienne et, de façon plus générale, de tout homme vivant dans une situation où l'identité est en cause. Ne nous y trompons pas; notre propos n'est pas réductible à la psychologie; les remarques d'Antonine Maillet sur le sens qu'elle donne à l'acte d'écrire indiquent bien que son œuvre est le résultat de ce que vit tout homme confronté à l'absurdité du destin. Voici ce que déclarait l'auteure lors d'une entrevue personnelle :

L'humour règle des problèmes psychologiques, en replaçant les conflits, en mettant les choses en perspective, en donnant à chaque problème pas plus d'importance qu'elle n'a. Ça replace des problèmes universels, c'est-à-dire, les injustices, les haines, les dominants, les dominés. L'humour permet de regarder avec une sorte de clin d'œil ce qui nous domine. Ne pas chercher la vengeance, mais plutôt une revanche. Chercher à se défendre en montrant l'absurde de ces problèmes.³⁵

³⁵ Entrevue personnelle avec Antonine Maillet, à Montréal, le 14 février 1996.

Nous avons choisi de grouper selon les périodes, les personnages féminins, regroupement qui, à notre avis, indique indirectement l'approfondissement par Maillet des conflits qui la déchirent et qui engendrent en même temps des formes d'humour distinctes pour remédier à ces conflits.

La première période que nous retenons comme *Pointe-aux-Coques* et *On a mangé la dune*, les figures de Mlle Cormier et de Radi en ressortent; nous les trouvons comme les premières figures d'un réseau en formation. Ce réseau, nous y donnerons comme sens l'expression féminine. Progressivement, ce regroupement des figures féminines fera apparaître un conflit entre une volonté de contestation et un désir de renoncement; entre un souci de changement et un désir d'immobilisme. Nous le montrerons particulièrement dans les textes de *La Sagouine*, *Pélagie-la-Charrette*, *Évangéline Deusse* que nous nommerons deuxième période. Dans la période ultérieure que nous retiendrons, nous verrons l'humour triompher des conflits et l'opposition précédente prendra la forme d'une crise d'identité. De cette période, nous lirons principalement, *Le Huitième jour*, *Les Confessions de Jeanne de Valois* et *le Chemin Saint-Jacques*.

Notre visée devient claire : il sera inévitable que nous mettions en relief toutes les métaphores qui renvoient à l'angoisse, à l'expression d'un désir intérieur. L'angoisse se traduit par des fantasmes dont les caractères

obsédants devront être expliqués parce qu'ils produisent l'humour. Telle sera notre hypothèse.

Pour y parvenir, il conviendra de montrer que la superposition des personnages met en évidence une formation psychique particulière qui se dessine dans l'œuvre par la présence d'un authentique réseau de personnages féminins.

La formation est autonome parce qu'elle est maintenue inconsciente; elle est maintenue dans l'inconscient parce que son approche angoisse le moi; enfin, elle angoisse le moi parce qu'elle est chargée d'affects contradictoires. L'autonomie, révélée par la superposition, entraîne ainsi pour nous un ensemble de conséquences psychologiques.³⁶

Dès ses premières œuvres, les personnages sont riches de ce que Mauron appelle « des résidus psychologiques » ; entre ces personnages et des détails biographiques d'Antonine Maillet, les liens sont faciles à faire. Pour se défaire de ses propres angoisses, Maillet garde vis à vis de ses personnages une attitude souriante qui marquera les premières formes d'humour dont elle usera; car, se détachant de ses personnages, elle se délivrera peu à peu de ses propres conflits qui reviendront alors la hanter dans toute leur force; sa première réaction humoristique sera alors son recours permanent, et l'humour sera progressivement à la hauteur des combats en jeu. « L'enfant qui manie l'humour est en terrain ferme avec lui-même, avec les autres, et avec le langage. »³⁷ L'humour, comme

³⁶ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes aux mythe personnel*, Op. Cit. p. 49.

³⁷ Pierre Aimard, *Les jeux de mots et l'enfant*, Simep Edition, 1975, p. 58.

dans l'analyse de Freud, montre chez Maillet la maturité que l'auteure sait progressivement manifester vis à vis d'événements traumatisants.

L'humour manifestation de l'esprit « sublime et élevée » montrera ici encore la victoire d'un sain narcissisme, le triomphe d'un moi solide sur les déchaînements extérieurs au sujet. En ce sens, le récit humoristique de Maillet qui pourrait bien des fois sembler local, voire folklorique, montrera des accents universels.

DEUXIÈME PARTIE

DE RADI À RADEGONDE, VISAGES DE FEMMES

CHAPITRE I

NAISSANCE DU RÉSEAU

Tout livre a pour référent général, non pas un sujet, mais un moment historique où se croisent la biographie de son auteur et l'état de la société.

Bernard Noël

(L'outrage aux mots)

Nous allons dégager les ressorts de l'humour dans l'œuvre d'Antonine Maillet en nous attachant désormais à la fois au parcours des personnages féminins et aux procédés langagiers dont nous aurons à dire qu'ils forment peu à peu un système.

On a souvent dit qu'Antonine Maillet répète la même histoire à travers toute son œuvre, mais il serait plus juste de dire qu'elle reprend la même démarche : le rythme de cette démarche forme la structure de ses récits. Toujours dans le cadre historique de l'Acadie, Maillet compose une figure typée ou une situation dramatique modèle, à l'intérieur de laquelle tout le développement du récit sera enfermé.

Ce rythme n'a pas pour origine un simple sursaut imaginaire mais prend ses racines, du moins nous commençons de le croire, chez l'auteure elle-même, dans les tressaillements qui font ses conflits intérieurs. À travers la figure de ses personnages, à travers les histoires qui les secouent, c'est Antonine Maillet elle-même dont le tracé intérieur se déroule. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle devient elle-même la figure de proue de son peuple, c'est ainsi qu'en elle continue de se vivre la lente épopée tragique du peuple acadien. C'est donc elle-même qui parle dans les propos qu'elle leur prête.

Nous ne voulons pas, autant l'écrire tout de suite, faire un parallèle ou établir des coïncidences entre la biographie de Maillet et les cassures de ses héros; nous entendons seulement qu'elle naît à sa manière, de

l'intérieur, des avatars de son histoire sociale et que son œuvre est, en définitive, la traduction de cette bataille intérieure.

Pour moi, aussi bien Pélagie, La Sagouine, Mariagélas ou La Bessoune, aussi bien Don l'original tout ce monde là fait partie de ma chair. Ils avaient en eux un petit élément cellulaire qui allait devenir moi.¹

Est-ce la raison qui a conduit Antonine Maillet à ouvrir un tel espace aux personnages féminins? Est-ce seulement, comme elle l'a elle-même affirmé, parce que le destin des femmes d'Acadie traduit au plus haut point l'histoire de son peuple?

Le peuple a de ces personnages exceptionnels. L'Acadie en a eu beaucoup. Moi, j'ai l'impression que plus un peuple est opprimé ou plus un peuple est minoritaire, plus il aura de ces femmes exceptionnelles. Vous savez les femmes-héroïnes, dans mes romans, symboles d'un peuple.²

Ou comme l'auteure le dit parfois, le choix n'a-t-il pas pour motif premier le fait que ces héroïnes, elle les connaissait dans ses combats intimes? Nous lisons volontiers à travers l'affirmation que Maillet proclamait en 1996, une confirmation de cette hypothèse. Elle avoue avoir vécu, par *Le Chemin Saint-Jacques*,

(...) la meilleure des thérapies (...) pour sa matière. Pour ce que je suis allée chercher en moi. Pour le trouble que j'ai ressenti. Tout ce que ça a exigé de mon inconscient. Pour son accouchement³.

¹ Martine L. Jacquot, « Je suis la charnière », *Studies in Canadian literature*, Art. Cit., p. 254.

² *La Presse*, le 18 mai, 1974, p. D7.

³ Lapointe Josée, « Le bonheur est dans la quête », *Le Soleil*, le 21 septembre, 1996, p. D9.

La succession des personnages féminins, dans ce contexte, n'obéit pas seulement à un approfondissement d'auteure, elle est l'indication de transformations intérieures; les figures de ses héroïnes sont redondantes, parfois, souvent même superposables. L'une retranche ou ajoute à la figure initiale; cette « superposition » nous livrera accès aux métaphores principales, sera pour nous la clef ouvrant à l'espace intérieur d'Antonine Maillet. Et nous lirons *Le Chemin Saint-Jacques* comme l'accomplissement d'une lente pérégrination, le dénouement d'un vif combat, le remède final aux crises qu'Antonine Maillet aura traversées. « Ce livre m'a donné une clé qui m'a permis d'atteindre un coin de paradis. Tous les livres ont cet effet, mais dans certains cas, la clé va tellement bien! »⁴

Le choix des personnages féminins

Lire Maillet en observant ses personnages laisse d'abord le lecteur sur l'impression d'une certaine répétition, d'une même identité sous plusieurs visages. Le personnage, particulièrement le personnage féminin, est porte-voix; la première impression est qu'il est porteur d'idées, de remarques en forme de boutades que, ici et là, il est facile de prêter à l'auteure.

Pourtant, une lecture minutieuse fait apparaître à la fois des différences importantes dans la présentation des personnages féminins et fait surgir à travers eux une autre forme d'identification à l'auteure : celle

⁴ *Ibidem.*

qui va des conflits que vivent des femmes acadiennes sculptées par Antonine Maillet aux conflits que cette même Antonine a pu vivre et éprouver.

Automatiquement, j'ai emporté dans mes bagages d'héritage dès le début de ma vie toute une série de caractères qui allaient devenir les miens. Je suis une femme : je n'y peux rien. (...) Alors le fait que mes personnages soient des femmes ne vient même pas du fait que j'en sois une, mais que j'ai vécu telle vie. Or, cette vie acadienne avaient[sic] des côtés féminins qui prédominaient. Et ces années-là, qui étaient celles de la crise et de la guerre, avaient des valeurs féminines qui prédominaient. Donc, c'est tout un côté de ma vie, de mon spatio-temporel, de mon histoire et de ma biographie aussi bien que de mon tempérament qui fait que mes personnages sont féminins.⁵

En un tel cas, la fiction acquerrait, à la condition que nos hypothèses se valident, une dimension plus haute : elle serait non un exposé imaginaire approximativement sociologique mais traduirait le déroulement d'une intériorité en proie à des convulsions en même temps qu'elle en dessinerait aussi le remède.

Les personnages féminins n'ont pas la même stature : on ne peut confondre Radi et Pélagie par exemple. À travers ces figures remarquables, une écriture d'humour s'affine et se modifie; suivre le portrait qui en est fait par l'auteure, c'est donc s'engager à comprendre à la fois en quoi ces personnages interviennent dans la situation acadienne mais aussi quel rapport intime ils entretiennent avec l'auteure et, pour ce faire, comprendre, par l'intermédiaire de l'écriture, quel procédé

⁵ Martine L. Jacquot, « Je suis la charnière », *Studies in Canadian literature*, Art. Cit., p. 255.

humoristique ils utilisent; alors, après ce travail un peu laborieux, le sens que nous cherchons devrait nous apparaître plus clairement.

Qui lirait *Pointe-aux-Coques* à partir des minces indications antérieures serait fort dépité. Les personnages féminins n'y sont guère bouleversants parce que leur figure y est à peine dessinée. Melvin Gallant ira jusqu'à présenter l'héroïne principale comme « (...) un personnage statique, chez qui on ne distingue pas le moindre drame intérieur ni la moindre évolution »⁶.

Dans ce roman, Antonine Maillet est occupée à nous présenter l'Acadie. Ce ne sont pas des traits spécifiques d'individus qui cristallisent cette visée; c'est plutôt le dessin d'une petite ville qui est d'ailleurs la ville natale de l'auteure; ce n'est donc pas tel ou telle qui incarne l'Acadie, c'est tout un milieu, tout un groupe social : le monde des pêcheurs. Le héros véritable, c'est le village de *Pointe-aux-Coques*, son esprit de fête, son lien étroit à la mer, ses mœurs, sa langue. Lentement, dans les descriptions de ces gens, à travers leurs rêves, nous assistons à une naissance : celle d'un monde isolé qui, bien malgré soi, s'ouvre à l'Amérique. Dans cette ouverture incertaine, la quête du pays apparaît; ce sera une constante de ses œuvres ultérieures. Du village l'esquisse est parfois maladroite mais souvent amusante, entre folklore et nostalgie; l'humour se trouve donc ici posé déjà comme mode d'exposition d'un monde qui finit en même temps qu'il se transforme.

⁶ *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, tome III, p. 799.

Après dix mois, je commençais à entrevoir le tout de *Pointe-aux-Coques*, où ne battait pas rien que le cœur des Muses. La vie des pêcheurs était une rude corvée dans son ensemble : le lever de nuit, les vents impitoyables, les risques, les mauvaises fortunes, la pauvreté sans espoir. En quoi les biens qu'offre la vie aisée devenaient-ils des périls pour les mœurs et pour la foi? (*Coques*, pp. 197-198)

Toutefois, on constate qu'il y a une tension dans l'esprit de la narratrice entre sa dévotion pour le passé ou la tradition et ses soucis de l'avenir de l'Acadie représenté par Jean, « l'homme de l'avenir ». Il est indéniable que Maillet est beaucoup plus sensible à la question de l'assimilation et de la perte d'identité des Acadiens. Mais surtout, ce qui se continuera dans les œuvres ultérieures, c'est le choix de l'Acadie comme métaphore centrale, évidemment justifiée par l'origine de l'auteure et par le fait que l'assimilation à son peuple, la défense de ses intérêts bafoués, est une des visées soutenues d'Antonine Maillet.

J'ai toujours essayé de demeurer fidèle à mon enfance. C'est par respect pour mes rêves de cette époque que j'ai décidé d'écrire pour ceux d'Acadie et aussi pour les faire aimer par un public d'ailleurs.⁷

Sous le mythe acadien se profilera tout au long de l'œuvre l'ombre des conflits dont nous voulons tracer le dessin.

L'auteure, après *Pointe-aux-Coques*, doit adapter son regard à l'inexorable : le pays qu'elle aime est en voie de disparition. Dès *On a mangé la dune*, donc dès 1962, le personnage féminin va revêtir de nouveaux atours, incarner mieux une détresse vivante. Radi prend les

⁷ Alice Parizeau, « Née à Bouctouche », *Maclean*, mai 1974, p. 34.

traits intérieurs d'Antonine. Le personnage s'affine au point où, progressivement, il va en lui porter tout le drame d'un pays, incarner les souffrances d'un peuple. Si *La Sagouine* ou *Pélagie-la-Charrette* content des crises dont l'enjeu très singulier est déjà collectif, que dire de la chronique de *Mariaagélas* où la querelle entre les Gélas du Sud et leurs cousins, les Caisie du Nord, se transmue dans la composition du personnage féminin? *Mariaagélas*, occupe une place intermédiaire, entre la *Sagouine* et *Pélagie*. Déterminée, déjà débarrassée des entraves dogmatiques que la religion faisait peser sur les premières héroïnes, *Mariaagélas* semble prendre peu à peu le manteau de la narratrice; elle multiplie les traits d'humour avec une spontanéité assez corrosive.

Ici, nous suivrons l'hypothèse de Charles Mauron qui montre comment l'on peut reconnaître chez un auteur ou chez un personnage une division intérieure entre « un moi social » et « un moi créateur ». L'exemple qu'il retenait était celui de Baudelaire dans *Les petits poèmes en prose*.⁹ Mauron montrait que Baudelaire était constamment la proie de pulsions agressives autodestructrices qu'il assimilait au « moi social » tandis qu'il parvenait à libérer son imagination en une œuvre assez sereine, part que Mauron réservait au « moi créateur ». Comme si le moi créateur prenait en charge tout ce qui est le rapport à la création esthétique puis dépassait les limites du moi social, paralysé souvent par la

⁹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, Op. Cit., pp. 227-232.

douleur ou les conflits. Mauron empruntait à Ernest Kris l'idée d'une relation dialectique entre deux pôles de la personnalité, dont l'un nie mais accomplit l'autre. « Ce qui arrive au moi social retentit sur le moi créateur, et inversement, en modifiant la dynamique et l'équilibre de la personnalité inconsciente, donc du mythe. »⁹

N'est-ce pas ce que montrent justement dans la période que nous mentionnions plus tôt les personnages féminins d'Antonine Maillet? Radi nous semble s'identifier assez aisément au « moi créateur » de Maillet tandis que la critique permanente, voire les condamnations que la Sagouine inflige à Gapi nous semblent témoigner des pressions intérieures du « moi social » que l'auteure elle-même subit.

Il n'est pas malaisé de déceler à travers l'œuvre de Maillet des figures récurrentes, particulièrement dans la succession des visages féminins. Récurrence certes, mais pas redondance. Doucement se profile une évolution, un changement; certes, on retrouve des figures très proches, animées par les mêmes tics de langage, un même sens de la dérision, des mêmes revendications; surtout des personnages féminins mus par un même et pressant besoin de trouver réponse à leurs interrogations intérieures. Mais de l'une à l'autre, l'horizon change, les questions deviennent plus embarrassantes, les réponses sont aussi plus fécondes. C'est ce lent trajet que nous avons choisi d'examiner.

Ce trajet est balisé par les variations dans l'écriture elle-même. La

⁹ *Ibid.*, p. 231.

forme de l'humour n'est pas la même d'une période à l'autre. Par exemple, les personnages des deux premiers romans (*Pointe-aux-Coques* et *On a mangé la dune*) parlent une langue très proche du conte; l'humour n'est pas constamment une donnée de leurs interventions; nous disions tantôt ces personnages statiques, mobiles selon les seules décisions de l'auteure, à tel point que la vraisemblance psychologique en est parfois un peu affectée. Ils sont encore un peu manipulés. Mais déjà, à travers les évocations d'enfance qui apparaissent dans ces écrits, la fusion d'Antonine Maillet et de ses personnages prend de la consistance. Au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre de Maillet, l'humour acquiert de plus en plus de place et devient opérateur de transformation littéraire et psychique.

Les personnages de la première période à partir des concepts fournis par Mauron et Freud

On se souviendra que nous avons proposé de distinguer trois périodes dans l'évolution des personnages féminins de l'œuvre d'Antonine Maillet. Cette division suit d'ailleurs la chronologie des œuvres. Nous croyons relever une correspondance entre la production romanesque de l'auteure et la transformation intérieure de ses personnages.

La première période regroupe les deux premiers ouvrages et nous proposons de comprendre que la dimension imaginaire principale est

plutôt d'ordre sociologique. Antonine Maillet visite une galerie de portraits qui rassemble les héros de son enfance. Période de reconnaissance, pourrions-nous écrire, période-miroir. Nous y attachons *Pointe-aux-Coques* et *On a mangé la dune*. Les personnages de cette période assistent comme l'auteure, découvrent comme elle; la dimension de naïveté est donc présente.

Les personnages de la deuxième période montrent par leur réalité la transition qui s'effectue d'un univers mental à un autre. Ce sont maintenant des révoltés qui contestent les données sociales, économiques, politiques, religieuses et linguistiques auxquelles l'Acadie est soumise. Cette deuxième période englobe *La Sagouine* (1971), *Évangéline Deusse* (1975) et *Pélagie-la-Charrette* (1979).

Dans la troisième période, nous assistons, notamment en raison de la modification de personnalité des héroïnes à une sorte de composition bigarrée des deux premières périodes. L'idéal de reconnaissance, de saisie intime de soi passe désormais par la révolte. L'avenir est cette fois prometteur, du moins il advient comme possible. C'est surtout durant cette période que nous pouvons noter une parfaite correspondance entre les visées de l'auteure et celle de ses personnages féminins. Ces personnages sont en constante discussion avec eux-mêmes comme avec le monde extérieur.

Voilà, c'est engagé. Radi se cargue dans le fauteuil et se met à se bercer. Elle cherche à entraîner la sorcière sur le terrain de la création du monde, des damnés et des élus, et débouche sur la prédestination. Ce n'est pas la première fois que Radi constate l'intérêt des gens d'en bas pour la prédestination. La

seule question théologique d'importance, à leurs yeux : la destinée qui déleste chacun de toute responsabilité de s'occuper soi-même de son salut. Dieu se chargera bien de faire le tri. Et c'est pas pour une soûlerie, une friponnerie ou une cochonnerie de plus ou de moins qu'une personne brûlera éternellement, que mort s'ensuive, à petit feu ou à gros feu... de toute façon, petit ou gros feu, quand tu brûles, tu brûles. (*Chemin*, pp. 186-187)

Nous apercevons comment, progressivement, le langage suit cette évolution et comment, derrière les réseaux associatifs de personnages, on retrouve un réseau associatif de sens et de formes d'écriture, de variétés d'humour.

Il nous semble que se dessine progressivement un véritable réseau de personnages qui entretient des liens complexes avec l'auteure. On passe de personnages fictifs à des personnages réels, de ces derniers à l'auteure et vice versa. Ces personnages dont nous tenterons de dire qu'ils sont superposables parce qu'ils renvoient aux conflits que vit progressivement l'auteure elle-même, nous en examinerons la nature en prenant pour modèle les premiers qui sont constitutifs des personnages ultérieurs.

Nous sommes persuadés, dans le cas d'Antonine Maillet, que les hypothèses freudiennes sur l'introjection chez des personnages de « noyaux du moi » se vérifie constamment; nous pensons donc qu'il ne s'agit pas d'un exercice autobiographique mais que les femmes des romans de Maillet traduisent au plus haut point les fantasmes et regrets qui agitent l'auteure et la poussent à écrire. Comme elle, nous sommes

tentée de passer sans cesse de la situation de cette petite Acadienne aux personnages qui la résumant pour revenir de leurs conflits aux siens.

On postule que l'œuvre engendre son père, car les personnages doivent être compris comme ses doubles, projections de ses fantasmes et de ses idéaux. Mais ce rapport est ignoré de l'écrivain, comme il ignore qu'il décrit « en vérité » les processus psychiques.¹⁰

Que l'on écoute l'auteure; d'un côté, elle reconnaît que ses héroïnes la reprennent; d'un autre qu'elle n'a parlé de l'Acadie que pour parler d'elle-même et à travers son histoire de ces bouleversements intérieurs que les enfants des peuples soumis subissent. Les premières œuvres, déjà, portent sans cesse la marque d'un narcissisme très fort: «Je n'ai jamais parlé au nom de l'Acadie (...). Cela justement me libère et me donne le droit de parler en mon nom personnel »¹¹.

Ce réseau de personnages n'exprime-t-il pas, et, ce, dès le début de son travail, cette association entre l'histoire, la langue de son Acadie et la mémoire de la petite fille à l'identité sociale, donc individuelle et tourmentée? N'est-ce pas la raison profonde de cette répétition de personnage en personnage, de conteuse en conteuse qui, par l'effet d'insistance, produit un filet, un réseau où de l'un à l'autre des personnages se tisse une alliance des divers secrets de l'auteure, de ce que Freud nommait les « divers aspects du moi »?

¹⁰ Freud, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1949. Nouvelle traduction, 1986, p. 67.

¹¹ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p.17.

Mlle Cormier et Radi occupent dans les premières œuvres la place centrale; elles coïncident avec ce que nous nommerons un peu audacieusement le « moi » psychique. « J'ai décidé de n'écrire jamais que mon monde intérieur, celui qui s'est construit petit à petit à même la réalité qui figurait dans mon champ de vision. »¹² Ces deux personnages, nous les retiendrons pour faire comprendre comment ils forment les premières touches d'un réseau de figures en partie superposables les unes aux autres et qui sont un point de jonction entre un drame historique et réel, et un drame subjectif et parfois imaginaire.

Elles occupent, commençons par là, le centre réel au sens où tout événement, tout changement extérieur à elles dépend d'elles ou nous est rapporté par leur intermédiaire; les situations prennent sens en ce qu'elles déterminent ou occasionnent des réactions chez les deux héroïnes. Radi déclare : « On se réveilla un matin à la frontière d'un monde inconnu et ombragé de mystère. » (*Dune*, p. 42) Un monde inconnu et mystérieux puisque c'est le monde qui passe désormais à travers soi, par les chemins des fantaisies de l'esprit.

Ces deux héroïnes cultivent la nostalgie. Leur enfance est perdue, égarée dans les longs corridors du souvenir; mais à leur enfance regrettée se superpose le souvenir du pays qui, lui aussi, se perd dans les pays du songe. L'enfance imaginaire est aussi, évidemment, l'enfance à Bouctou-

¹² *Ibid.*, p. 19.

che. Quel est donc le destin présent de l'Acadie, question qui paraît occuper le récit de *Pointe-aux-Coques*, quel est le destin présent de l'auteure, n'est-ce-pas le propos d'*On a mangé la dune*? Cette correspondance est si nette entre l'histoire du collectif d'Acadie et le souvenir d'enfance de l'auteure qu'on la dirait presque volontaire. Les paroles de Maillet sont tributaires de cette double priorité:

Je crois qu'un écrivain finalement, ne fait que reprendre presque indéfiniment sa petite enfance. Vous savez, les premiers héros d'un romancier, ce sont les premiers héros de sa vie, il y a toute une série de personnages et d'événements marqués par la crise (...) Alors, c'est plus tard seulement que l'on va chercher tout ça dans son subconscient, et puis qu'on le magnifie, qu'on le transforme et qu'on l'agrandit.¹³

Le réseau se constitue aussi par le ton qui est adopté; il tient parfois de la description réaliste, parfois du langage onirique. La narratrice s'efforce de trouver le langage qui convient au souvenir. Quand le souvenir dit la collectivité, l'Acadie et ses vieilles histoires, l'imparfait paraît le temps adapté; l'auteure narre; certes, l'enfance de Mlle Cormier se superpose à la sienne propre, mais nous sommes encore ici dans la distance. *Pointe-aux-Coques* est la vision d'un monde que l'auteure regarde à travers son imaginaire. Réel ou rêve? « (...) cet espace, je vous l'accorde, est à la fois réel et imaginaire, aussi réel et imaginaire que le souvenir, et bien défini »¹⁴. Pas de structure cyclique ici comme il adviendra par la suite; pourtant, déjà se dessine la présence du monde

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibidem.*

intérieur. Avec *On a mangé la dune*, le texte est lui aussi réel et imaginaire, la langue accède au présent : nous ne décrivons plus seulement, nous sommes à la fois dans l'onirisme et dans la confession intérieure. À cet égard, l'usage presque constant du présent renforce l'insolite de l'atmosphère et crée une impression de rêve. Le présent marque aussi l'irréversible. Radi est dans la vie, dans ce qui dure, dans ce qui se poursuit: « Radi plonge les bras dans le bac, jusqu'aux cives, jusqu'aux choux-fleurs, jusqu'aux petits oignons qui sentent la terre et les vents d'été. Et Radi sait qu'elle n'en a pas fini avec la vie. » (*Dune*, p. 182)

Et ce qui dure, ce qui se poursuit, c'est aussi l'enfance altérée de l'auteure dont les souvenirs coïncident d'ailleurs bien souvent avec ceux de Radi. Dans *Pointe-aux-Coques*, la coïncidence entre l'histoire collective et soi était possible, anecdotique. Nous croyons voir que dès *On a mangé la dune* elle devient fondamentale. Cette superposition est désormais inscrite et permet aussi de relire autrement le premier roman, comme un point de vue individuel sur son monde acadien. Cette double inscription ne signifie pas exactement que l'auteure, contant ses récits, ne fait guère que narrer son enfance mais plus profondément que la superposition des figures féminines qui apparaît progressivement à partir des visages de Mlle Cormier et de Radi forme un réseau dont les premiers maillons exposent le lien entre moi social et moi individuel, les ruptures parallèles d'une petite société et d'une intériorité inconsciente. L'humour, perceptible dans ces premières œuvres, n'est donc pas un simple amusement rhétorique, un banal ajout littéraire, mais il s'inscrit comme la langue que,

progressivement, ce réseau proposera : Mlle Cormier et Radi, deux figures d'un conflit intérieur très puissant dont la résolution appelle l'écriture humoristique.

La lecture manifeste renseigne. Ici, nous examinerons l'intrigue du deuxième roman comme s'il s'agissait d'une sorte de paradigme dont nous verrons le déroulement à l'œuvre dans tout le travail d'Antonine Maillet; paradigme qui porte en soi la clef de l'identification des personnages féminins et de l'auteure.

On se souviendra que ce texte se divise en trois périodes distinctes : avant la maladie du père-protecteur, pendant cette maladie, après cette maladie. Avant la maladie : Radi jouit avec Christin de tous les bonheurs : jeunesse, beauté, aisance matérielle, amour d'autrui, monde des jeux d'enfance, entre les courses de pirates en plein air, les chasses au trésor et le soir, les contes de la servante Joséphine. Un monde arrondi, bercé de ces contours que sont les dunes qui seront toujours pour l'auteure signe d'enfance, la sienne comme celle de Radi.

Ne me demandez pas ce qu'a été une dune pour moi. C'est là où on se roule, où on se saoule dans la nature. Je ne peux plus jamais sortir les dunes de sable de mes narines, de mes oreilles, de mon nombril. Partout où il y avait un orifice en moi, le sable entrait. (...) Pour le reste de ma vie, les dunes de sable seront symbole à la fois de nature, de communion avec la nature, de fête, de joie de vivre et d'enfance.¹⁵

¹⁵ Donald Smith, « Antonine Maillet : l'Acadie pays de la ruse et du conte », *L'écrivain devant son œuvre, Art. Cit.*, p. 252.

Mais, deuxième temps, le père tombe malade. Radi est dépouillée de ses atours d'enfance. Son père est contraint de quitter son travail. Le monde s'écroule. Même la servante doit quitter la maison; les revenus sont devenus trop minces pour entretenir une servante. Le monde de l'enfance devient le seul objet d'un rêve. L'insécurité domine la nostalgie. Les départs sont le signe de cette enfance dépossédée d'elle-même : les sœurs de Radi quittent le giron familial, ses amies fuient vers un avenir plus prometteur.

La troisième période coïncide avec le questionnement de Radi. Elle semble apercevoir que la vie est vraiment différente de ce qu'elle a vécu durant son enfance. Le passage à la vie adulte est un cruel démenti des rêves de jadis. Rien ne reste sinon le désespoir d'avoir quitté ces lieux, d'avoir perdu ce père si prodigue.

Durant les trois périodes, des événements marquent la détermination progressive de Radi : ces événements malheureux incurvent son destin et obligent à faire un choix. Rappelons ce jeu de pirates qui se transforme en cauchemar, la rencontre de cet homme qui voulait lui acheter un baiser; la profession de foi de sa sœur Céline, devenue fondatrice d'un ordre religieux. Dans ces moments, Radi fait l'épreuve de sa solitude; elle refuse les choix faciles : elle ne sera pas mère de famille; elle ne consentira pas à suivre sa sœur invitante sur les chemins des communautés religieuses mais elle ne restera pas pour

autant vieille fille. Ces choix opérés par Radi ne sont-ils pas ceux de Maillet elle-même? Le destin de Radi, qui se colle au destin de Maillet, se tracera alors par le choix de l'écriture. Radi deviendra écrivaine.

Au delà de ce court résumé, il nous faudra donc retenir pour l'ensemble de l'œuvre cette opposition entre un rêve d'enfance paradisiaque et un passage à la vie adulte marqué par la désillusion et la crainte; crainte qui se poursuit puisque l'avenir du pays, comme l'avenir de Radi, reste incertain; d'où plus qu'une crainte, une insécurité, une angoisse très vive qui a pour contreponds ce rêve d'un temps passé où l'on pouvait vivre unifié. La « structure psychique » ici dévoilée par ces premiers romans traduit sans cesse cette assimilation de l'individuel et du collectif et cette crise que les deux traversent pour implanter un destin qui pourrait leur correspondre. Dans le deuxième texte, la crise individuelle que nous lisons en analogie avec la crise de la collectivité acadienne présentée dès le premier roman trouve sa résolution provisoire dans l'acte d'écrire. Nous croyons que les indices sont suffisants ici pour que nous puissions clairement énoncer que les deux premiers romans font voir cette matrice saignante qui donnera jour aux textes ultérieurs et qui exigera l'humour pour soulager cette plaie intérieure très vive, que le rapport au père perdu a alimentée. Il y a un passage dans *On a mangé la dune* qui résume la nature de la crise:

Le soir, cependant, quand Radi a rapporté à la maison les récits de Pauline, son père a eu un sourire étrange qui a fait frissonner les côtes de Radi. Quelque chose s'est faufilé dans ses veines,

ce soir-là, puis tout à coup a frappé son front, comme un gong : (...) ...Et Radi a tourné aussitôt la tête de tous les côtés pour guetter encore ce sourire sceptique sur la face du monde, pour surprendre comme un sourcier la faille capable un jour de faire éclater l'univers qu'elle avait toujours cru vrai. (*Dune*, p. 97)

Si nous voulions donner un bref aperçu de cette crise qui oblige au recours à l'écriture, nous dirions qu'elle est issue d'un conflit dont les termes sont les suivants : d'un côté nous avons un terme subjectif : l'angoisse a là sa place comme déterminant intérieur. L'imaginaire individuel surgit dans et à travers l'angoisse. Les personnages sont d'abord la figure de cette angoisse; c'est elle qui les anime et les pousse à être.

Ce que j'ai vécu, comme tout le monde, ce sont les angoisses de La Sagouine devant l'absurde; ses révoltes devant l'injustice; ses joies de sentir et d'entendre se réveiller le printemps; sa recherche d'une identité; ses interrogations devant les mystères de l'infini et de la mort.¹⁶

Mais d'un autre côté, une série d'images obsédantes et redondantes renvoie au réel qu'elles constituent par cette détermination répétitive. Les personnages se trouvent donc pris entre la crainte des lendemains incertains et la terrible chape du réel qui répète les lassitudes d'être. Au loin, l'enfance où ces répétitions semblaient indiquer une réalité heureuse.

¹⁶ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p. 22.

***Pointe-aux-Coques* ou le pays perdu**

Pointe-aux-Coques est le lieu perdu, l'image-écran qui va livrer l'angoisse; *Pointe-aux-Coques* est le berceau familial, la chambre parentale, l'endroit où tout se réunit. Mais *Pointe-aux-Coques* est perdu, ce n'est plus que le souvenir triste et égaré de ceux qui ont vécu un Bouctouche plein de promesses, un Bouctouche sans lendemain. Aussi l'évocation ne peut être joyeuse; elle ne peut être simplement le rappel un peu triste d'un passé enfoui; elle est surtout et d'abord l'évocation d'une angoisse. L'image du bonheur révèle tout de suite son envers : le cri qui, en chacun, déterminera un destin sans assurance. « En pénétrant l'âme de mon village, j'en venais à comprendre ce grand cri d'appel que chacun porte en soi. » (*Coques*, p. 5)

Le pays est perdu, c'était le lieu de la tranquillité et du repos. Nous n'avons ici affaire qu'à une évocation, non à un récit événementiel, nous l'avons déjà écrit; le pays se raconte toujours au passé; oblige à ces évocations; les dix ans sont l'enjeu de regrets multiples, de souvenirs défunts:

On regrette le soleil de son enfance avec tous ses rêves et toutes ses joies; on regrette ces pays que l'on a visités dans les croisées des ruisseaux, sur un radeau d'écorce; on regrette cette vie-là, ces amours, ces dix ans. Et cette nostalgie est ce qu'il y a de plus poignant. (*Coques*, p. 16)

Alors l'angoisse est grande, car c'est de cette perte que doit témoigner l'écrit et non du seul plaisir évocateur. Que l'on passe donc du premier mot du texte qui suit les rails du départ jusqu'au néant final où nous laisse l'abattement de la perte. Le roman s'ouvre en effet ainsi : « Le

train filait... » et se clôt de cette manière « Et le soleil disparut ». L'angoisse intérieure est donc le fil conducteur de l'écriture; les yeux sont maintenant désolés; on ne croit plus à ce bonheur que tantôt on croyait tenir au bout des doigts:

(...) quelque grand secret pesait sur son cœur, (...) ce misérable secret était cause de la longue mélancolie qu'il portait dans les yeux. Et j'en éprouvai une sorte de crainte sacrée. (...) on se réveille un bon matin et tiens! Voilà que le cercle de l'horizon s'est rétréci. (...) Et le plus pénible, c'est qu'on semble s'apercevoir de cela tout d'un coup, comme si des écailles nous tombaient des yeux, pour nous faire voir le monde sous un vrai jour. (...) Et les rêves de notre enfance font aussitôt place à nos illusions de jeunesse. (...) La dépression de l'entre-deux-guerres commençait à remplir les rues de chômeurs. (...) Les temps ont été durs; la dépression est venue tout de bon; (...) et je m'efforçais d'oublier les années et le village de là-bas, et mes agrès de pêche, et la mer... (...) À chaque parole de mon père, quelque chose s'était brisé en moi. Le cercle de l'horizon s'était rétréci, des rêves avaient fondu. (*Coques*, pp. 14-15-16-17-19)

Et le rythme de cette angoisse recommence comme au début de l'ouvrage, au rythme du train qui, cette fois-ci « siffla ».

La crise a sa source dans cette lucidité. C'est fini, l'enfance; c'était une terre d'illusions magnifique :

(...) remplir encore une fois son cœur des vents chauds et doux d'une enfance évanouie. (...) À cinquante ans, on ne recommence plus sa vie. (...) C'est à vingt ans, dit-il, que l'on choisit. (...) ...Et le soleil disparut, laissant à l'horizon une traînée de miel et de feu. (*Coques*, pp. 233-235)

Quand le pays est ainsi vraiment derrière soi, il convient de l'écrire; cette indication n'est-elle pas en même temps une indication universelle? Toute écriture serait une interprétation des origines, une façon de recréer une terre de promesses. Le créateur est donc celui qui admet l'angoisse

tout autant qu'il la nie dans son activité même. L'angoisse est là puisque « ça » s'écrit mais, en même temps, elle est absente puisque toute création la fait surgir et tout roman la façonne; nous autres lecteurs sommes toujours alors, et particulièrement chez Antonine Maillet, en face d'un roman achevé-inachevé; ce roman se construit au fur et à mesure que l'angoisse se déploie mais, comme à *Pointe-aux-Coques*, l'angoisse est déjà constituée pour que le roman puisse s'écrire. *Pointe-aux-Coques* est donc à la fois le premier roman d'Antonine Maillet et son roman permanent, l'histoire de la fin d'un pays qui ne cesse de se recommencer. Nous trouvons qu'il y a là homothétie avec les récits de rêve : l'angoisse commande à la composition de cette quête vers un objet perdu.

L'écriture, alors, est interprétation et pas seulement constat de disparition. L'attitude de Mlle Cormier en est la preuve; son regard s'attarde sur ce qu'il y a d'obscur et de douloureux en cette cité antonyme des villes prospères et sûres de durer; *Pointe-aux-Coques* porte dans ses flancs le signe de sa disparition et c'est ce signe que l'écriture dévoilera. On le saisit : nulle passivité de la narratrice, une lecture qui est celle de la douleur.

Dans ma décision de m'engager pour une année à l'école de Pointe-aux-Coques, j'avais été poussée par ce désir qui me hantait de connaître le village de mes ancêtres (...) mais quand tout à coup je me sentis en face de toute la réalité (...) je compris que Pointe-aux-Coques ne se résumerait pas à un lieu de villégiature ou d'exploration. Cette gageure, ce défi lancé si ostensiblement à la vie bourgeoise des villes, voilà que j'en apercevais, dans une repartie cruelle, l'envers sombre, imprudemment négligé. (*Coques*, p. 53)

Cette voix qui dirige les aléas des personnages, leur champ de vision est celle d'Antonine Maillet; comme si avec Mlle Cormier, elle refaisait la tournée du pays qui avait pour vocation de se perdre. Dans cette vision, les repères ordinaires de description se dissimulent; quand l'angoisse guide la visite des lieux, on a tôt fait de se retrouver au labyrinthe des émotions, là où l'inconscient laisse aller son autorité.

L'opposition entre la prolifération émotive et la simplicité de l'écriture garantit alors la qualité de la création en même temps que la certitude que l'émotion, même inconsciente, trouvera à se dire. En ce sens, l'humour est cette forme ramassée et simple pour illustrer la douleur originelle et en même temps pour la calmer. « (...) le roman prouve que j'avais un désir d'engagement humoristique, mais c'était très embryonnaire »¹⁷, disait l'auteure dans une entrevue personnelle avec elle.

« L'envers sombre, imprudemment négligé. » L'intrigue, les mille et une facettes du roman ont peut-être comme fin de faire apparaître cette douleur et la constitution de cet humour. Le texte se présente comme une chronique, rappelons-le. La chronique d'un village dans la variété de ses jours. Voyez les pêcheurs fidèles ici à leur image légendaire, le curé condescendant, la femme du riche, les multiples défavorisés qui font preuve de tant de courage. La chronique sent très vite le malheur à l'intérieur d'une description heureuse. Suivez les fêtes paroissiales si nombreuses dans cet univers encore teinté d'un christianisme lourd et

¹⁷ Entrevue personnelle avec Antonine Maillet, à Montréal, le 12 février 1998.

oppressif : Noël, le jour de l'an, la Saint-Valentin, le Mardi gras, sans oublier les festivités ordinaires des paroisses, du bingo aux poutines râpées. Sous la fête, le drame : les maîtresses d'école sont sous-payées, les chemins de la paroisse sont mal entretenus, les étrangers sont mal vus, les coopératives sont à la solde du clergé. De plus, « (...) l'économie est un joug et le gaspillage un plaisir » (*Coques*, p. 45). Le regard de Mlle Cormier, ou celui de l'auteure, observe l'envers des choses, voit comment tout fait problème. Pour Mlle Cormier, comme pour l'auteure, il est impossible d'accepter cet état de fait. Est-ce cette déception, cette lucidité amère qui est à la source des défauts mêmes du texte et des négligences perceptibles de style, comme si à cet univers écrasé il convenait d'adapter un ton qui peu à peu deviendra celui de l'auteure : le ton de l'humour?

Le romancier trouve en ce monde bi-face la clef de son œuvre : dans la préface qu'il a consacrée à ce roman, Jean Royer note cette idée importante, la raison de la disposition à l'écriture :

J'ai toujours cru qu'on écrit parce qu'on a perdu le paradis terrestre, m'a dit un jour Antonine Maillet. On est resté avec un immense trou à la place du cœur. On rêve d'un paradis, réel ou fictif, d'un monde où l'on serait heureux. Alors, on crée des personnages comme on crée un pays : pour remplacer ce trou-là. (*Coques*, p. 5)

Dans ce roman, les souvenirs d'enfance de l'auteure se révèlent à travers cette description amère mais ils se présentent seulement comme indices de perte, signes d'un monde détroussé où le paradis dissimulait un envers tragique. Donc le thème de la création. L'hypothèse même d'une création littéraire ne se présentait pas encore comme une issue. La seule

issue était de quitter la nostalgie, le rêve et, comme cela se produit quand le train siffle, de revenir à un réel présent, éloigné de cette souffrance. Ce n'est que dans le deuxième roman, *On a mangé la dune*, que l'issue paraît subitement tenir de la rédaction, de l'écriture. Le plaisir de l'enfance fera alors apparaître l'écriture comme un moyen pour la narratrice de dépasser la douleur sans s'écarter des lieux du rêve. Cette détermination de l'écriture dépasse Radi ou l'auteure et rejoint fondamentalement tout écrivain. Deux livres se conjuguent en même temps, pourrait-on dire : le livre intérieur de mémoire que l'auteure feuillette consciemment et inconsciemment, et le livre qu'elle écrit et que Radi racontera.

Pointe-aux-Coques rapporte le texte que l'adulte Maillet conserve en soi de son enfance; elle juge; elle décrit des mœurs; elle sait l'avenir, et le roman en témoigne; elle reste de quelque façon l'auteure lointaine de son texte, les deux machines de ses personnages. À partir du deuxième roman, nous ne pourrions plus faire une telle remarque. L'auteure rapporte directement ses souvenirs d'enfance. Elle consent à devenir un enfant.

***On a mangé la dune* ou les angoisses de Radi**

L'écriture sera dans ce deuxième roman la voie inévitable pour le personnage principal; Radi, très vite, nous fera avec humour part de sa décision : elle sera écrivaine, moyen que nous croyons essentiel pour combattre l'angoisse qui la saisit.

Le roman se présente comme une succession de tableaux qui représentent la vie et la famille et particulièrement, bien entendu, l'existence de Radi, avant, pendant et après la maladie de son père. Une chose paraîtra vite certaine : la maladie du père aura transformé la vie de toute la famille et clairement empiré leur sort. De cette terrible maladie, de cette absence du père, Radi sortira terriblement affectée. Son lien à elle-même, son identité, son avenir en seront modifiés. Mais ses liens à sa contrée en seront aussi affectés.

Radi nage en pleine aventure. Un père malade, soudain, et qui a fini de travailler, la famille dans les transes à chercher des solutions, toute la vie bouleversée. Tout va changer, sûrement. Peut-être faudra-t-il déménager, peut-être partir au loin, comme dans l'histoire des orphelines. Et on connaîtra d'autres villages, des villes, on aura des amis nouveaux. Marie-Zoé et Christin ne viendront pas. Christin, ça ne fait rien, mais Marie-Zoé... et Mimo... (*Dune*, p. 32).

La maladie paternelle cause d'abord tout un émoi intérieur chez Radi : « Elle a oublié le sourire de son père, et la faille qui se creusait dans son monde rose et bleu. » (*Dune*, p. 32) Elle veut reconstruire des mondes identitaires; confrontée aux siens, elle refusera toute voie trop conservatrice parce que trop liée à la servilité. Elle ne consentira pas à devenir religieuse, elle refusera la vie de mère de famille; elle ne choisira pas pour autant la vie de vieille fille. Elle se donne un projet, elle bâtit son propre mythe. « C'est moi Dieu, je vas créer le monde. » (*Dune*, p. 115)

Et cette puissance nouvelle qui triomphe de la maladie paternelle, c'est dans l'art d'écrire qu'elle la trouve. L'écrivain est dieu par la puissance de son talent de créateur. L'insécurité intérieure provoquée par

la paralysie paternelle trouve là son dénouement : l'humour de l'écrivaine défera le malheur intérieur. « Un rêve embrouillé d'arguments et de sanglots coule sur Radi, sur sa maison et ses huit ans menacés. » (*Dune*, p. 33)

À quoi bon grandir, faire face à ce destin aveugle; pourquoi tout se dissout et tout corps devient-il malade? La petite Radi de huit ans se donne un fabuleux projet d'avenir qui restaurera en elle la puissance paternelle perdue et lui rendra la sécurité ici ébranlée. C'est d'elle-même que peu à peu la petite Radi a peur, de ses développements hors de l'emprise paternelle.

Il faut regarder les faits en face : primo, le père est malade; secundo, il ne travaillera plus; tertio, on renverra la servante... Ah! (...) Ah! Mais si, on y peut encore quelque chose... On peut! Je ne sais pas... on pourrait... Et la tête de Radi s'enfonce dans l'édredon enroulé sur les genoux de Geneviève. (*Dune*, p. 33)

Freud, dans son article sur « L'inquiétante étrangeté »¹⁸, montre que l'individu s'angoisse devant tout ce qu'il éprouve en lui d'imprévisible, et qui lui semble venir d'ailleurs que de lui-même. Ce malaise, Radi l'éprouve aussi dans ses contacts avec l'extérieur; plus encore, c'est comme si l'extérieur était aussi étioilé par la maladie. L'héroïne souhaite quitter son milieu, s'en détacher peu à peu; en même temps, elle se sent investie d'une mission vis-à-vis de ce milieu : comme si elle devait l'empêcher de sombrer, comme si elle pouvait lui rendre souffle. La réflexion de Radi suit

¹⁸ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, pp. 163-210.

la guerre en Europe et, faits concomitants, la découverte que son père ne guérira probablement pas. Alors, elle se rêve salvatrice et de son père et de tout ce qu'il assurait par son existence : le village, le sens du monde, le temps passé. Si elle se rêve ailleurs - « Radi plissait les yeux et songeait qu'elle aimerait bien, elle, habiter une île bleue et mousseuse comme un nuage » (*Dune*, p. 64) -, elle se voit aussi en son avenir d'écrivaine sauver tous ces gens qu'elle côtoyait, jeune. Qui douterait un instant que le choix de ce destin et les motifs qui l'inspirent ne renvoient pas à la seule Radi mais aussi bien évidemment à l'auteure elle-même? On saisit que la crise trouve dans le métier de poète une résolution et que les mobiles de cette crise sont à la fois individuels et sociaux.

« Eh! Oui, disons que Radi a beaucoup de moi. »¹⁹ La petite Radi en effet, à beaucoup d'égards, est riche de ce que Mauron nomme « des résidus psychologiques ». Entre Radi et Antonine Maillet les ressemblances, avouées par l'auteure elle-même, sont multiples. Antonine Maillet aussi a vu son village de Bouctouche devenir un souvenir et elle est une Acadienne minoritaire, dans son Nouveau Brunswick natal. Antonine Maillet eut les mêmes scrupules : devait-elle abandonner les siens? Devait-elle devenir une adulte consentant à toutes les formes d'oppression? L'Acadie devait-elle consentir au progrès et réduire le monde de Maillet à un univers folklorique? Elle avouera à André Major que,

¹⁹ Simone Leblanc-Rainville, « Entretien avec Antonine Maillet », *Revue de l'Université de Moncton*, Art. Cit., p. 13.

dans ce roman, elle était partagée entre « (...) un passé de résistance et un avenir sans perspective »²⁰.

Ces craintes de Radi devant sa condition de femme, devant un avenir compromis, ne peut-on dire que ce sont les craintes d'Antonine Maillet? Comme Radi, elle n'a pas consenti à créer une famille nombreuse; « Radi, elle, voit danser sur la main de Céline vingt-sept chapeaux de paille couvrant vingt-sept petits Radi-garçon » (*Dune*, p. 72); pour la petite Radi, l'avenir est menacé par le malheur - « (...) je vas-t-y rien que mourir quand je serais vieille » (*Dune*, p. 174) - et elle vomit.

Ainsi, les dernières années de la guerre ont mangé l'enfance d'Antonine Maillet qui s'est trouvée face à deux malheurs : le destin de son pays ou terroir natal est incertain; le destin de l'auteure elle-même est angoissant. Double préoccupation qui coïncide vraiment avec le destin de Radi. Le pays est en crise aussi pour Radi, qui voit dans l'émergence de l'Amérique et dans la victoire du capitalisme l'assurance que son monde rural, un peu fruste, ampoulé en des formules religieuses mais qui, par ailleurs, avait fait son bonheur, va disparaître. « La mentalité des Américains de la ville ne s'accordait pas à la naïve simplicité des filles de la mer. » (*Dune*, p. 105) Dans cette Amérique à gros sous, « (...) faut gagner un salaire, comme un homme... Comme un homme, un salaire

²⁰ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p. 17.

qu'il faut gagner... Faut gagner un salaire... » (*Dune*, p. 49). La crise intérieure se double donc d'une crise extérieure, sociale, d'envergure.

Et déjà, au fur et à mesure que le personnage prend de l'ampleur, la description ne manque pas d'humour : que l'on lise à cet endroit la campagne militaire, l'expédition des pirates, la présentation de la communauté religieuse. L'esprit est présent sous la forme que Freud nommait « inoffensive ». Que l'on se souvienne des descriptions de ces vacances enfermées dans un panier sujet aux fluctuations des marées; le sourire est de mise mais pas de jeux de mots, pas de calembours et pas non plus de saillies incisives; c'est l'empressement qui conduit la dérision, forme d'esprit si fréquente avec l'usage du langage oral:

Sapristie Christophe de Jéricho. Ça montait. Pas de temps à perdre, ramassez les maillots, les serviettes, le beurre d'arachide pour les tartines, les tartines dans le cellophane, le cellophane dans le panier. Quand on n'a plus que l'anse de son village pour y bâtir ses vacances, et quand cette anse est liée au caprice des marées basses et des marées hautes. Autant prendre la chance quand elle passe. Et tout le monde s'était affairé autour du panier où l'on avait enfermé les tartines, le cellophane et les vacances. (*Dune*, p. 108)

On voit ici que le sourire côtoie la compassion. C'est un monde pauvre, et les vacances se réduisent aux sorties familiales dans l'anse du port.

L'histoire de Radi, un fantasme d'Antonine Maillet? Mentionnons que :

Le fantasme figure le désir inconscient du sujet, le sujet lui-même peut-être représenté dans le fantasme par divers personnages qui y sont inclus. En fonction du narcissisme et du

transitivisme originaires, les renversements de rôle dans ce scénario fantasmatique sont fréquents.²¹

Nous croyons avoir exposé très brièvement comment les deux premiers romans d'Antonine Maillet illustrent la crise intérieure à l'auteure et à son « pays » qui trouve dans l'image de l'Acadie l'expression de son déroulement. Que ce soit sous les traits de Mlle Cormier ou de Radi, c'est d'un destin plus général qu'il est en effet question. Ces deux premiers personnages féminins qui apparaîtront plus tard comme les modèles du réseau des femmes vivent une forte angoisse; leur situation frôle l'absurde; cette angoisse, l'acharnement du destin contre ces femmes obligent à une solution si l'on ne veut pas être écrasé par la noirceur ou la mièvrerie. D'où, peut-être, la nécessité de l'humour. Cette juxtaposition du drame social et du drame intérieur ne constitue-t-elle pas ce que Mauron appelle le « Mythe personnel » de l'écrivain?

(...) les relations précises entre les formations caractérielles d'une part, et, d'autre part, les mécanismes de défense contre l'angoisse, les instances de la personnalité inconsciente, leur dynamique et leur évolution (...). Or ce sont ces réalités que le mythe révèle. (...) Le mythe personnel est une forme a priori de l'imagination. (...) L'explication du mythe personnel se ramène pour nous à l'histoire de sa genèse psychique; l'essentiel de cette histoire se déroule dans les premières années de l'enfance; la genèse doit obéir aux lois et suivre les étapes du développement affectif et imaginatif de l'enfant; le mythe se trouve fixé dans sa structure essentielle au moment où l'adolescent peut ressentir une vocation poétique.²²

²¹ Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, p. 102.

²² Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au Mythe personnel*, *Op.Cit.*, pp. 218-220.

Ce réseau de femmes dont la crise se révèle de plus en plus clairement d'une œuvre à l'autre, nous soupçonnons qu'il a son origine dans le « mythe personnel » de Maillet. Il nous reste, pour en être plus sûr, à apercevoir son caractère répétitif à travers d'autres personnages féminins. Si nous observons une constante dans la description des mobiles intérieurs des personnages, peut-être serons-nous plus autorisés à commencer à parler de réseau inconscient. Rappelons que le conflit est intérieur d'abord et qu'il se présente sous la forme d'une crise d'identité : Radi ne veut pas renoncer à la figure de son enfance mais il lui faut grandir et accepter le mal, la maladie, le malheur. Le conflit est aussi extérieur : le pays subit une transformation inéluctable, mais inacceptable pour Radi. L'humour dont nous traiterons apparaîtra comme une traduction inévitable de ce double conflit.

À lire les textes de notre auteure, on ne peut que souscrire au jugement que formulait dans son mémoire de maîtrise Denis Bourque : « *On a mangé la dune* nous décrit, dans un cadre autobiographique, une existence en crise qui constamment se renouvelle. »²³ Radi informe sur un mythe; on peut estimer que ce mythe est personnel à l'auteure; il a trois composantes : l'enfant enchanté puis terrorisé, l'adulte qui assume sa responsabilité de vivre parmi les hommes; l'artiste qui tente de réconcilier les deux précédents.

²³ Denis Bourque, *La vision du monde dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Op. Cit., p. 213.

Si notre lecture est pertinente, nous devrions apercevoir dans l'analyse des œuvres ultérieures le maintien de ce mythe et son approfondissement comme source même de la création humoristique. *On a mangé la dune* se présente alors comme une sorte d'abîme dans l'œuvre d'Antonine Maillet. Toute l'œuvre nous semble y reconduire. Le drame, vécu dans le groupe social, a son parallèle chez les héroïnes et ce drame est si puissant qu'il oblige à un dépassement de l'angoisse. En termes aujourd'hui un peu contestés, disons que Radi représente un double « investissement » de la part de l'auteure : Radi et l'auteure sont les témoins d'un monde disparu et, pour les enfants qu'elles étaient, d'un monde paradisiaque. En même temps, la jeune Radi décide de son avenir à partir des mêmes préoccupations que celles de l'auteure. Pouvons-nous aller jusqu'à dire avec Safouan que l'écriture de l'auteure représente un « (...) travail d'investissement de tout le sujet, à partir de quelque chose qu'il ressent et cherche confusément à dominer en le cachant à travers la parole, à travers l'art et l'écriture »²⁴ ?

L'histoire de sa région, de son monde, concorde avec ses propres histoires écartées, voire refoulées. Nous devons donc, dans l'analyse ultérieure, tenir compte des deux aspects de cet investissement qui contourne et révèle le nœud de l'aventure mailletienne. Nous lirons son humour comme un intermédiaire entre les conflits politiques et les drames que vivent les individus dans ces mondes refusés. Nous croyons qu'à

²⁴ Moustafa Safouan, *Le structuralisme en psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1982, p. 70.

travers la revendication et le carnaval, ou plutôt en deçà de ces formes manifestes, une crise individuelle s'écrit et se raconte, crise qui nous renverra aux sous-bassements individuels et collectifs.

CHAPITRE II

LES ŒUVRES DU CONFLIT : LA SAGOINE, PÉLAGIE-LA-CHARRETTE, ÉVANGÉLINE DEUSSE

L'œuvre est essentiellement paradoxale (...), elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire.

Roland Barthes

(« Histoire ou littérature? » in *Sur Racine*)

Dans le chapitre précédent, nous avons établi une correspondance entre, d'une part, les rêves et rêveries de l'auteure et le processus de création littéraire; d'autre part, entre les blessures intérieures à l'auteure et sa présentation des personnages féminins. Nous lisions alors les pages nostalgiques sur le pays dévasté comme des pages de mémoire sur une enfance de songe. Nous lisions, à travers l'histoire du personnage de Radi, que la création littéraire est la ressource principale pour un esprit qui connaît l'angoisse terrible de la perte d'enfance, angoisse issue d'une mise en cause d'un paradis originaire. Jusqu'à présent néanmoins, cette angoisse, nous l'avons perçue sous une forme embryonnaire. Par le biais d'une écriture qui commence seulement à recouvrir des formes d'humour, Antonine Maillet raconte son enfance; mais elle conte aussi sa province, une Acadie perdue dont l'émergence nouvelle n'est possible que dans une écriture qui, peu à peu, ne trouvera sa forme qu'à l'intérieur du langage parlé et de ses jeux, seul vestige de ce monde dévasté. Ne pouvons-nous dire qu'en cette première période, le « principe de réalité » l'emporte encore sur « le principe de plaisir » ? Radi est certes l'énigme centrale du travail de Maillet, elle semble illustrer de façon claire le sort et le destin de l'Acadie. La description du monde extérieur sauve ce monde en même temps qu'il soulage l'esprit de toute déchirure strictement intérieure. Radi devenant écrivaine, il n'y a plus de souci : elle va transcrire cet univers que l'histoire a ruiné.

Dans ce que nous avons classé comme deuxième période des réseaux féminins, le drame n'est pas seulement évoqué; il devient réel. La division entre l'extérieur (histoire passée de l'Acadie) et l'intérieur (rappel de l'enfance) prend de plus en plus de poids et se présente même comme origine d'un conflit. L'histoire du pays a changé tandis que l'enfance surgit là-bas tout intacte, disposée dans les rets du langage. Le pays, c'est le pays d'autrefois, ce n'est plus ce que la réalité en a fait aujourd'hui. « L'espoir, c'était le pays, le retour au paradis perdu. » (*Pélagie*, p. 21)

Le lien passé-présent va trouver jusqu'au sein de l'écriture sa marque, son alternance : Pélagie, Évangéline et surtout la Sagouine-narratrice s'expriment dans une langue qui est un sérieux handicap à la communication. Ces figures féminines n'utilisent pas le français standard, employé dans les œuvres de la première période, mais le vieux parler acadien, transmis oralement : « Elle ne sait pas, la Sagouine, qu'elle est à elle seule un glossaire, une race, un envers de médaille... » (*Sagouine*, p. 45).

La Sagouine inaugure une nouvelle écriture dans l'œuvre de Maillet, écriture qui sera celle de l'objet perdu, de ce monde qui n'a d'autre ressource que la langue parlée pour subsister à travers la littérature. L'écriture aura désormais pour fonction de suivre l'itinéraire de ces histoires un peu disloquées que sont ces vies de femmes cassées par le temps, ruinées par l'accoutumance. Le réseau féminin paraît donc jusque dans l'écriture. La romancière, la Radi à l'œuvre n'a-t-elle pas pour

fonction de coudre et crocheter toutes ces existences féminines qui disent en leurs éparpillements le pays qui s'est cassé?

Je savais pas que le mot avait fait tout c'te chemin-là, ben c'est ça que ça veut dire : tu crochètes des tapis et tu piques des couvartes. Au commencement, quand t'es jeune, tu piques et tu houques pour apprendre, en te mêlant aux autres; pis plus tard, quand t'es en ménage, tu houques et tu piques pour abriter tes enfants et leu réchauffer la place sous les pieds; pis quand t'as achevé d'élever ta famille, tu t'en vas houquer pis piquer sus les ouasines pour prendre des nouvelles; et sus tes vieux jours, ben... t'as trop d'accoutumance dans les doigts et pis... tu piques et tu houques pour te désennuyer. (*Deusse*, p. 32)

Encore là, ne nous laissons pas leurrer; certainement, entre les aventures des personnages féminins et les bouleversements de l'histoire de l'auteure, les liens peuvent être nombreux, les rapprochements probables. Mais beaucoup plus fondamentalement, et ce jusque dans l'écriture qui se dessine maintenant et qui, d'orale qu'elle est déjà dans *La Sagouine*, va peu à peu se teinter d'humour, c'est le conflit intérieur qui s'articule; les trois figures qui occupent l'espace central des textes de Mailet, c'est-à-dire *La Sagouine*, *Pélagie-la-Charrette* et *Évangéline Deusse*, symbolisent de plus en plus cette difficulté d'être qui s'incarne chez Antonine Mailet et qui trouve par l'humour une tentative de solution.

En cette deuxième période, les figures féminines recouvrent de façon plus abrupte le conflit, présentent une spirale qui va de la contestation au désir de retrouver le temps perdu à travers l'humour. À la forme d'esprit dont nous avons cru apercevoir la naissance, et que nous rangeons avec Freud dans la catégorie de l'esprit inoffensif, se substitue ou se conjugue une forme d'esprit plus cynique, plus corrosif (à travers

même la verdeur du langage parlé et populaire) que nous nommerons « esprit tendancieux ». Avec Freud encore, nous croyons que cette forme d'esprit obéit à une tendance, à l'expression des pensées les plus inquiétantes, de la même façon, que l'agression issue de la guerre intérieure trouve dans l'allusion cynique sa manifestation et son soulagement. À travers donc les figures des trois personnages plus haut cités, ce sont des expressions de révolte, d'insoumission, des formes de revendication et finalement une expression de gain qui se font jour dans l'humour dont ces personnages font preuve; dans les deux premiers textes, l'humour était naissant, prenait la forme de remarques anodines, de jeu de mots sans grande portée. Maintenant les mots font parfois sourire, mais aussi ils ont une autre dimension, ils disent les méfaits causés aux hommes qui ont égaré leur enfance et dont le seul rêve est d'y revenir.

1. Les thèmes récurrents

Maintenant, il nous faut donc user de prudence et d'astuce. Si nous faisons une lecture symbolique de l'œuvre de Maillet, il convient de relever les symboles et de saisir à quoi ils sont rattachés. Nous devons les différencier, bien entendu, des thèmes qui occupent la première place pour le lecteur classique. Nous tenterons, sans prétention, de lire à travers ce réseau les esquisses d'une crise latente chez l'auteure; nous essaierons aussi de comprendre comment ce trio de personnages renvoie à l'expression d'un conflit très originel. La difficulté est grande, nul critique

ne l'ignore; ou bien nous en restons à des généralités sans grand relief, ou bien nous risquons de faire dire à une auteure des choses qui ne renvoient qu'aux suppositions du lecteur; ou bien, encore, nous risquons de répéter ce que chacun sait déjà. Pourtant, nous croyons qu'une telle approche pourrait nous donner quelques indications nouvelles et, même, nous permettre de vérifier des points de vue très classiques sur les fonctions et les formes de l'humour.

Pour avancer, nous utiliserons, nous l'avons dit, les ressources que la méthode psychocritique nous offre. Charles Mauron nous invite, quand nous voulons rejoindre des données inconscientes, à interroger dans les textes les formes de répétition; c'est déjà ce qui nous a permis d'apercevoir à travers la variété des images féminines la constitution d'un authentique réseau bâti sur la correspondance à un conflit central, nœud de l'aventure maillétiennne. Mais l'exemple est encore plus précis : par le biais de répétitions presque obsédantes, il n'est pas difficile de voir que se constitue durant cette période l'image d'une femme énergique, déterminée, tenant tête au destin en le rendant parfois dérisoire; contrairement aux deux héroïnes précédentes, la Sagouine et Pélagie sont des femmes courageuses et l'auteure insiste à plusieurs reprises et de plusieurs façons sur leur détermination intérieure. « Quelle femme, cette Pélagie! Capable à elle seule de ramener un peuple au pays. De le ramener à contre-courant. » (*Pélagie*, p. 108) Et quand, aux portes de Grand'Prée, Pélagie se sent défaillir : « Hue! Dia! En route! Et que j'en pogne point un seul à trainer de la patte. » (*Pélagie*, p. 303), « Et elle

redescend de la tribune en se drapant dans sa cape comme un consul romain dans sa toge. Ce jour-là, on l'aurait eu couronnée de lauriers, la Pélagie, si on avait été en saison. » (*Pélagie*, p. 269) Pas étonnant que ce soient de telles figures qui affrontent le destin tragique et qui utilisent ces formes d'humour qui sont aussi formes de combat.

Cette insistance a des fins bien précises. Radi écrit pour se soustraire au drame, Évangéline rapporte (c'est l'auteure qui écrit) pour se faire une mémoire permanente :

Quand c'est que vous avez mon âge, jeune homme, vous apprendrez certaines vérités sur la vie. C'est elle qui vous instruira. Vous serez, à ce temps-là, que l'âge a point d'âge : que la plus belle des mains c'est celle-là qu'a sa vie et son pays gravés dans la paume; que les plus beaux yeux sont ceux-là qu'ont regardé le monde en face durant toute une vie; et que l'âme d'une personne ratatine point, comme sa peau, que ça se ride point, et vieillit point, et mourra point, non plus. C'est ça que la jeunesse sait pas encore, par rapport qu'a vit pas assez longtemps et qu'elle a point eu le temps encore de rien apprendre. (*Deusse*, p. 106)

Quand le conflit paraît irrémédiable, quand l'écriture ne permet plus de garder mais seulement d'évoquer, l'humour prend toute la place, fustige les partisans du déclin. C'est en ce sens que la lectrice posera ici comme hypothèse que ces romans de la deuxième période sont orientés vers le futur et non, comme le prétendent ordinairement les critiques, tournés vers le passé. Effectivement, se souvenir est essentiel pour ces femmes, comme la citation précédente le montrait; mais c'est pour tracer le tableau, donner une leçon, et non pas pour se complaire en un passé de toute façon en grande partie inaccessible. Cette période marque la volonté de l'auteure de mieux cerner le destin tragique plutôt que de

strictement revenir à l'évocation du paradis. Ça, c'était *Pointe-aux-Coques*. Maintenant, les femmes, dressées, parlent; elles reconduisent le passé au présent, rendent le drame actuel, visent l'avenir. Et cette parole, il convient que l'écrivaine la rende sous sa forme très particulière, subjective, exhaustive; était-ce cette volonté dont on pouvait trouver indication dans l'affirmation de l'auteure suivant laquelle « (...) écrire, ce n'est rien. La difficulté c'est d'écrire comme personne au monde »¹.

Écrire, c'est se distinguer au sein du monde, c'est donner la parole à ceux et à celles qui ne l'ont pas parce que, précisément, elles ont été rejetées de leur monde qui, en l'occurrence est aussi celui de l'auteure. L'acte d'écriture est donc compensatoire d'un rejet; en ce moment de l'œuvre d'Antonine Maillet, l'écriture remplace la parole perdue; mais cette activité de remplacement est aussi déplacement; se forment durant cette période ce que nous pourrions nommer les « jeux d'humour », principalement articulés autour de déplacements multiples. L'onirisme de certains figures, l'humour constamment présent à l'intérieur du langage parlé permettent de dépasser le conflit dans son caractère trop brutal en opérant des diversions à la fois dénonciatrices des écarts sociaux et réparatrice des ennuis intimes.

¹ *Lecture analytique du roman d'Antonine Maillet, Pélagie-la-Charrette*, Presses de l'Université Sainte-Anne, 1984, p. 13.

Avant de commencer ce nouveau cycle de personnages féminins, Antonine Maillet s'arrête et s'interroge sur son esthétique, donc évidemment sur la façon de mieux donner la parole aux femmes de son pays. C'est l'époque des *Crasseux* et de *Par derrière chez mon père*. Ce qui justifie cette interruption, ce recommencement, c'est une réflexion qui aboutit à un changement dans l'écriture et qui coïncide, croyons-nous, avec un changement de forme d'humour.

La voilà, votre véritable Évangéline! Une courageuse, astucieuse, gueuleuse, mère de onze garçons. Lâchez-la au milieu d'un poème, et elle saura bien en faire une épopée. Une épopée étoffée non plus de vierges-symboles et de femmes éternelles; mais de tante Zélica, de marraine Maude, de Mariaagélas, de Fanie. Si Longfellow avait dressé l'une de ces femmes en face des troupes anglaises, je ne dis pas qu'il aurait sauvé l'Acadie de l'exil, mais il aurait donné au grand Dérangement un certain ton de vérité qui nous l'aurait rendu plus réel et, qui sait? Moins tragique.... Ne vous scandalisez pas : vous savez bien que les plus graves tragédies ont toujours leur petit côté pittoresque, et que cet aspect-là de la vie n'est pas moins émouvant que l'autre. (*Père*, pp. 111-112)

Jusque-là, nous dirions que l'adoption d'une langue « neutre », un peu fade, correspondait à une distance que l'auteure plaçait entre ses personnages et elle. Maintenant, elle s'approche, par le langage de son enfance, de ces femmes. Beaucoup moins de hauteur d'elle à elles. Beaucoup moins de distance entre leurs conflits et le sien, comme si l'écriture, dans cette distance qu'est l'oralité, traduisait un rapprochement plus vif entre les personnages du réseau et l'auteure. Leur angoisse est de plus en plus insaisissable comme s'il manquait, pour la contourner, le regard des hauteurs que le narrateur classique se permettait. Par contre, le sentiment d'angoisse, lui, va croissant tout au long de cette période, du

moins pour la lectrice qui voudrait suivre de l'intérieur ce déroulement. Là où une activité de compensation suffisait s'établit la nécessité d'un remède, d'un soulagement. Sans baume, l'angoisse est trop redoutable, et le cri seul la traduirait; d'où l'exigence d'un humour à la fois aimable et agressif. Se conjuguent donc dans l'écriture de cette nouvelle Radi l'ironie et l'onirisme, le sourire mordant et l'image des rêves.

L'absence de hauteur supprime aussi la perspective. L'humour est plus exactement, l'intermédiaire, le truchement par lequel une réalité difficile est captée par l'auteure. L'absurdité d'un monde soumis à l'injustice, la perte des enfances sauvages, l'ambiguïté des destins personnels transparaissent dans ces figures de femmes dont l'identité menacée rend la vie difficile. Chaque œuvre alors bâtit son objet autour de l'un des aspects de ce désastre intérieur; la thématique suit lentement la dramatique intérieure. La difficulté d'écrire surgit sans cesse dans chacun des romans de cette période, comme si l'angoisse obligeait à un souffle haletant.

Que l'on observe, par exemple, le langage discontinu qui est celui de la *Sagouine* ou de *Pélagie*. Les narrations simultanées coloreront le récit d'un air naturel qui laisse croire au monologue intérieur. Certains passages dans *La Sagouine* par exemple, juxtaposent les trois positions temporelles : « Quand c'est que toute ta vie t'as frotté, pleyée en deux sus un prélat, t'as beau te froter les ous avec du liniment, t'achèveras ta vie pleyée en quatre. » (*Sagouine*, p. 51)

Le passage du présent au passé ou inversement, les renversements du je au il, les déconnexions indiquent le rythme de cette angoisse ainsi que le moyen de la transmettre au lecteur. La forme privilégiée semble la narration intercalée où le discours et l'histoire se mêlent si intimement qu'on ne sait trop sur quoi porte l'accent :

Je pouvons pas aller nous faire bénir la gorge à la Saint-Blaise, non plus, parce qu'il faut que je gardions sus les autre, ce matin-là, tandis qu'ils allont à l'église. Ça fait que je pognons les amygdales toute l'année, et les auripiaux. Les autres qui s'avont fait bénir la gorge tout leu saoul sont ben portants et levont le nez sus nos fièvres. Eh! Ben, les fièvres, c'est comme toutes les maladies : y en a jamais pour tout le monde et c'est tout le temps les mêmes que ça pogne. C'est tchurieux que je sons tout le temps les darniers sarvis pour tout le reste, mais pour les fièvres et les poux, ah! Ça... (*Sagouine*, p. 48)

Ces textes se lisent comme si l'on était pris de hoquet. Le thème central de ces œuvres est de toute façon lié à cette interruption saccadée : les héroïnes luttent désespérément pour se fixer un but, pour avoir une volonté. Mais ce sont vellétés, idéaux trahis qui paraissent sans cesse. Au sein de ce combat, pour rendre supportable l'extrême tension qui en résulte, l'acte d'écrire paraît encore la seule issue, comme il semblait compensatoire des ennuis de Radi. Le mépris et l'oppression que les gens d'en-haut manifestent dans *La Sagouine* envers les gens d'en-bas permettent à l'écrivaine de dessiner une sorte de fresque de l'injustice où la douleur intérieure domine. Dans *Évangéline Deusse*, le conflit thématique acadien de l'exil est incontestable. Dans *Pélagie-la-Charrette*, le combat thématique n'est plus aussi extérieur; il va directement au conflit fondamental, il repose sur l'antinomie vie-mort.

L'injustice que connaissent fréquemment les personnages n'est pas seulement l'issue d'un monde absurde; elle traduit la criante impossibilité où sont les hommes de se donner un but, de ne pas être toujours en exil dans leur propre tête. Le combat tant collectif qu'individuel, on le voit maintenant, est en un sens sans fin. Pélagie, la Sagouine dressent leur vouloir farouche face aux autorités de toute nature. Elles affirment leur singularité par le jeu dans le langage, par cet extraordinaire présentation dans la figure orale toute marquée d'humour. En un sens, l'humour permet de déplacer l'objet d'angoisse ou de colère; mais ce déplacement est insuffisant; il convient qu'un objet un peu fétiche, une figure centrale réunisse et réconcilie, cristallise la forme que le conflit prend en lui, fixant une direction. Cette figure condensée est celle de l'Acadie. Car, pour Maillet et ses personnages, l'Acadie n'est pas exactement un lieu géographique, un endroit où vivraient des Canadiens-français attachés à leur langue; c'est beaucoup plus que cela; c'est la figure mythique qui condense en soi, qui ramasse le réseau des personnages, qui donne sens à ces femmes; c'est le molosse central, la figure troublante d'un onirisme maternel. L'Acadie est maritime et maternelle :

Comme j'ai dit en parlant de la mer, l'Acadie est féminine, par tempérament symbolique, ou par qualité symbolique. Si l'on examine les symboles des peuples, il y a des peuples qui sont plutôt masculins, et il y a des peuples qui sont sous le signe du féminin. Un arbre est un symbole masculin; la mer est un symbole féminin. Or, le peuple québécois est plus un peuple de forêt que de mer. Supposons que vous vous mettiez à analyser

le peuple québécois, je crois que, par rapport à l'acadien, il est plus du côté des symboles masculins.²

L'Acadie se confond aussi avec la mer :

Le côté féminin de la mer m'intéresse particulièrement parce que l'Acadie est comme ça. L'Acadie n'est pas solaire, n'est pas cérébrale. Elle est viscérale, instinctive, intuitive, et la mer pour moi lui ressemble. On finit par ressembler, comme le dit la Sagouine, au pays qui nous a mis au monde. Voilà tout!³

Ressembler à ce pays de naissance, n'est-ce pas l'objectif qu'à travers le réseau féminin vise Maillet, le vœu perdu qu'elle ne parvient jamais à réaliser complètement? Alors, n'est-ce pas là la raison profonde qui fait que le réseau ne pouvait être qu'un réseau féminin? La figure qui le condense est féminine; c'est la figure d'une identification idéale en même temps que le recouvrement d'une identification réelle mais dépassée; « (...) toute une Acadie sortait du bois et criait sa faim. Et l'Acadie au féminin avait un appétit insatiable ». (*Confessions*, p. 119)

C'est le jeu intérieur de tout exilé qui se dit là, qui ne trouvait son déroulement que dans la spirale des personnages féminins.

Il y a dans mon œuvre des personnages masculins mais les personnages féminins dominant. En fait, je crois que la vraie raison c'est que l'Acadie est féminine. C'est un pays de mystère. C'est *anima* : elle est sortie du ventre et non pas de la tête. Elle est lunaire. Elle est nocturne.⁴

² Donald Smith, « Antonine Maillet : l'Acadie, pays de la ruse et du conte », *L'écrivain devant son œuvre, Art. Cit.*, p. 267.

³ Simone Leblanc-Rainville, « Entretien avec Antonine Maillet », *Revue de l'Université de Moncton, Art. Cit.*, p. 47.

⁴ Françoise Collin, « Antonine Maillet : Interview. », *Cahiers du GRIF*, vol. 12-13, 1976, p. 42.

Les femmes, donc, par leur lien profond avec toute terre d'origine, en raison de l'omniprésence de la mer sur les côtes du Nouveau-Brunswick, enfin par la figure déployée de l'Acadie si frêle et si robuste, vont constituer la ressource du roman, le sexe du réseau. Agissant ainsi, sans nécessairement en être très consciente, l'étude que Bruno Drolet a consacrée à ce thème dans *Entre dune et aboiteaux, un peuple* confirme notre point de vue :

Dans les pièces et les romans d'Antonine Maillet, la femme fera éclater le cercle traditionnel de son influence, la famille. Elle affichera son autorité sur la place publique devant les hommes éberlués d'une telle audace. (...) Il nous semble évident que la femme, dans ce monde bien particulier, joue le rôle sociologique du partenaire actif.⁵

Ce ressaisissement des données historiques est sans doute une victoire d'Antonine Maillet sur le destin, en quelque façon une manière de résoudre à l'extérieur de soi le conflit; c'est la raison d'être de l'écriture, non parce que l'écriture permettrait de rendre un hommage extérieur aux femmes délaissées, mais plus fondamentalement parce que Maillet ne pouvait guère écrire que comme femme et que ce recours au collectif est déjà un soulagement de ses conflits singuliers, recours qui n'a de sens qu'à travers l'écriture :

Regarde autour de toi; tu t'apercevras que la vie est malaisée pour tout le monde, et qu'y en a tout le temps des plusse mal pris que toi... Il vient un temps où c'est que ça fait du bien de saouère que t'es pas tout seul. (*Sagouine*, p. 31)

⁵ Bruno Drolet, *Entre dune et aboiteaux, un peuple*, Op. Cit., pp. 149-150.

Voilà pourquoi l'Acadie est une femme qui contient en son ventre toutes les douleurs des femmes exilées mais aussi qui engendre et déroule tous les drames de l'identité, cherchée en vain à travers un objet mythique qui, de toute part, comme en tout lieu, échappe à quiconque veut la fixer et ainsi se reconnaître.

Sous cette condensation centrale se manifestent donc une série de thèmes récurrents et se joue le drame d'une collectivité, toujours éprouvé de l'intérieur par l'auteure. Nous présenterons ce drame à travers une division un peu artificielle mais qui aura pour objet de mieux percevoir comment l'agonie du peuple acadien recouvre les divers paliers de l'agonie individuelle.

Le temps du récit humoristique est un peu fixe; c'est le passé qui occupe l'auteure; les femmes ont une silhouette commune; une héroïne principale se détache, incarnant à elle seule le sentiment acadien, le collectif qui se noie. Mais la femme centrale n'est pas effacée, faible. En elle l'Acadie clame aussi sa force, son pouvoir de résistance, sa capacité de faire face à son destin, même tragique. La Sagouine accepte son histoire, et en cette acceptation réside sa force; Pélagie fait davantage encore : elle choisit de bâtir son propre destin. Évangéline aimait avec une intensité sans égale son sol natal; elle ne pouvait que souhaiter le retour au pays de tous ses enfants; le « pays » d'ailleurs ne se confond jamais avec la délimitation géographique; il est intérieur et glisse ses frontières le long des marges du mythe personnel. La Sagouine est du même sang

que ces autres femmes; elle est heureuse d'être née chez les gens d'en-bas; ainsi elle consent à son destin. En même temps, ses cris contre l'injustice marquent sa révolte intérieure.

Ni tant jeune, ni tant vieux. Un pauvre, c'est fait pour traîner ses galoches de pavé en pavé pis de porte en porte... Traîne tes galoches, ton bréyant pis ton siau. Tu laisseras tes galoches sus la galerie pour pas salir la place que tu t'en viens laver; tu forniras ta moppe, pis ta chaudière, pis ton savon; tu t'accroupiras sus un carton pour pas qui te rentrit de l'eau dans les genoux (...) tu gratteras la gomme avec une allumelle, pis tu feras mirer les têtes de clous; tu froterras, rinceras, forbiras... pis le souère, ils te bailleront ta paye pis quelques vieilles hardes qu'ils veulent pus porter. (...) mais t'auras les mains blanches, Monsieur! (*Sagouine*, p. 51)

Ces trois femmes luttent contre les formes d'aliénation que le peuple acadien a connues. En même temps, parce qu'elles parlent sa langue et incarnent ses malheurs, ces femmes réhabilitent toutes ce peuple bafoué, lui offrent un visage humain d'attention et de courage. Les trois figures du réseau usent toutes du langage oral. Nous avons dit comment ce choix pour l'oralité, qui va d'ailleurs de pair avec la première identification à la mère, indiquait la complexité du conflit que ces textes traduisent. Et ces voix qui disent un peuple ne peuvent le dire que dans les exposés de l'oralité triomphante : les contes, les légendes, les anecdotes, les saillies, les histoires cocasses, l'univers de la familiarité enfantine. Ne voit-on pas par exemple Pélagie exposer le drame collectif avec une oralité solennelle?

Certes, ce sont des voix que l'auteure rapporte, une scène où des voix s'affrontent. Le corps a disparu ou n'a pas encore paru. La voix est

seule comme en certains textes de Beckett; mais elle n'est pas isolée; dès *La Sagouine*, nous avons affaire à une authentique polyphonie qui tissera le réseau que nous suivrons comme central à notre lecture de Maillet. Les voix se répondent; elles prennent tour à tour le visage du narrateur, des personnages, de l'héroïne, le tout mêlé; le ton est aussi pluriel, passant du bref récit folklorique au récit dramatique, de l'humour aux rappels symboliques.

Polyphonie qui rapporte un drame, celui d'un monde affligé, « écartillé », agressé. Ce drame, nous le lisons selon ses trois dimensions essentielles : l'exposé d'une souffrance collective, la révolte des héros et, enfin, l'angoisse qu'il suscite et qu'il entretient tant chez les protagonistes du drame que chez l'auteure elle-même. Drame qui crée le thème des ouvrages de cette période.

Dans un article intitulé : « Lecteurs acadiens d'Antonine Maillet : réception littéraire et identité », James de Finney écrivait :

La *Sagouine* parle au nom d'une collectivité aliénée; elle constitue à elle seule l'armature dramatique et narrative du texte, de sorte qu'elle ne peut manquer de susciter une réaction immédiate et viscérale de la part des spectateurs, auxquels elle s'adresse directement.⁶

Certes, la collectivité est aliénée, c'est-à-dire éloignée d'elle-même, de sa propre nature, de toute identité possible; et c'est cette crise d'identi-

⁶ James de Finney, « Lecteurs acadiens d'Antonine Maillet : réception littéraire et identité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 21, n° 1, 1988, p. 31.

té que les trois récits exposent durant cette période, notamment sous la forme de la souffrance qui en est issue. La souffrance, alors ne dit pas tant le désarroi que la contradiction à laquelle un peuple et ceux ou celles qui le composent sont livrés.

Dans les trois récits, cette souffrance est reliée à un fait central, dramatique, assez puissant pour inquiéter. Un thème est essentiel, thème d'exploitation de la souffrance : il nous semble que, dans *La Sagouine*, ce thème est celui de l'injustice; dans *Évangéline Deusse*, celui de l'exil; dans *Pélagie-la-Charrette*, l'opposition naissance-mort. Cette souffrance, n'est-ce pas le sentiment qui anime l'auteure quand elle écrit? Non pas dire mais dénoncer. En conjuguant les thèmes exploités durant cette période, nous croyons que nous pourrions rejoindre le désir symbolique d'identité qui anime l'œuvre entière, désir puissant qui exige l'humour comme palliatif et comme méthode de reconnaissance.

Si nous passons de récit en récit, la douleur prend d'autres reliefs. Toujours, elle s'appuie sur la reconnaissance d'une mer-mère qui engendre la mémoire parce qu'elle est l'Acadie mythique; toujours elle dit son origine, à savoir un monde de jadis créé par violence mais perdu hors de la mémoire, discernable seulement dans cette oralité qui tient lieu de mémoire et de temps.

Prenons *Pélagie-la-Charrette*; lors des guerres entre la colonie et l'Angleterre, en 1774, le capitaine Broussard s'est fait pirate. Mais que rapporter de cet événement fondateur? Rien, puisque la mémoire peut

elle-même moins l'évoquer que le provoquer; les vieux ne savent plus et ce sont les derniers qui reviennent à l'originel; les anciens ont balayé la mémoire, les jeunes l'inventent et ressuscitent le passé, donnant alors à l'originel, donc à l'identitaire, toute sa possibilité. Bélonie-le-vieux était témoin de la piraterie mais,

(...) ce récit des misères et grandeurs de la Grand Goule, en cette terrible année 1774, Bélonie a dû le recueillir lui-même de la bouche de son rejeton et héritier qui en savait plus long que son aïeul sur le chapitre de la mer. (*Pélagie*, p. 179)

Déroulement de la mémoire identitaire; une génération suit : chaque fois, le jadis est révélé par le tout contemporain, la réalité de l'Acadie passe par la voix du dernier-né :

Ou peut-être que cette page de la chronique a tout simplement sauté un Bélonie et s'en est venue sortir directement de la bouche du deuxième du nom, ce Bélonie fils de Thaddée qui fut plus un témoin du grand large que de la terre ferme, comme nous aurons bientôt l'occasion de le vérifier. (*Pélagie*, p. 179)

Le dernier Bélonie, un siècle plus tard, doute des origines et sait seulement que cette histoire pénible d'origine avait rapport à la mer :

Bélonie III, par exemple, celui de la maçonnerie de Pélagie-la-Gribouille du dernier siècle, s'entêtait à convaincre son obstiné de fils, Louis-le-Drôle, que son aïeul Bélonie-le-vieux, un siècle plus tôt, n'avait jamais écouté jusqu'au bout les récits maritimes du capitaine Beausoleil. (*Pélagie*, p. 179)

Cette interrogation, cette suspicion qui accompagne les événements réellement arrivés, n'est-ce pas la cause objective qui poussa à l'intervention contre les Acadiens?

Apparence qu'à Boston, on avait des raisons d'en vouloir aux Français qui lançaient des expéditions-surprises sur les côtes de la Nouvelle-Angleterre, de temps en temps.... Et les

**Acadiens déportés payèrent pour les expéditions des autres.
(*Pélagie*, p. 94)**

La difficulté de mémoire, l'impossibilité de retrouver le récit d'origine, n'est-ce pas ce que l'on retrouve en parallèle dans la difficulté à comprendre les aventures qui ont conduit les Acadiens à subir la déportation? De plus, cette identité révélée seulement par le dernier-né des conteurs, n'est-ce pas un renvoi indirect à cette nouvelle Radi qu'est notre auteure? La blessure des origines passe par l'histoire d'une héroïne; elle est celle qui, en comparaison, peut être dite de tout un peuple! La souffrance dure un siècle; pour l'individu, la souffrance intérieure paraît durer une éternité. Cette superposition de l'histoire sociale sur l'histoire individuelle, n'est-ce pas ce qui fait de *Pélagie* une « ramasseuse de peuple »?

Examinons maintenant *La Sagouine*. La souffrance, cette fois, passe par l'image de l'injustice, de l'opposition économique et sociale : les gens d'en-haut avec leurs manies et leurs goûts de luxe que connaît bien la *Sagouine*, les gens d'en-bas qui subissent les caprices des premiers. Cette fois encore, cette souffrance est d'abord celle de la *Sagouine* qui incarne la souffrance de tout un peuple; elle aussi ramasse en elle la morgue des gens d'en-haut, la *Sagouine* la connaît comme leur piteuse compassion :

**Par chance qu'ils avont la religion : ils pensent des fois à nous
douner par charité leux vieilles affaires. (...) Je portons les**

capots usés qu'ils nous avons baillés pour l'amour de Jésus-Christ. (*Sagouine*, pp. 16-17)

Ce sont les gens d'en-bas qui souffrent de l'injustice, ce sont eux qui ne peuvent se reconnaître à travers cette image aliénante d'eux que donnent les gens d'en-haut. Pourtant c'est la seule image fautive de leur identité qu'ils possèdent. Le recours est sans doute dans cette parole sagouine qui vient les dire à travers l'écriture. Pour l'opprimé est-il autre ressource? Pourrait-il se reconnaître dans la richesse, dans le paraître qui signe la hiérarchie des groupes? La Sagouine est le souffre-douleur, celui chez qui se résumant l'identité du groupe et la persécution des puissants.

L'événement est toujours l'occasion de dire cette impossibilité de raconter, que ce soit Noël, la guerre du Vietnam ou la conquête de la Lune. Cette impossibilité ne passe-t-elle pas par ces personnages répondant à l'héroïne qui ne font que se suivre et éloigner de soi? Qu'ils soient docteurs (présents dans cinq monologues), prêtres (présents dans douze monologues) ou « gens du gouvernement » (présents dans neuf monologues), ils ne sont guère que l'image de ces oreilles officielles qui écoutent sans entendre. La Sagouine, même si elle semble personnage de roman, a une réalité. Maillet l'a rencontrée en Acadie. Cette femme conteuse qui dit la mémoire et révèle l'opposition sociale, Maillet ne l'a pas inventée complètement. Partout, toujours, la réalité côtoie le fantasme intérieur, le drame social redit l'horrible souffrance de chacun.

L'exil, dans *Évangéline Deusse*, dit encore cette fois la souffrance. « L'exil, c'est un dur moment à passer pour l'Histoire. » (*Pélagie*, p. 20) Et

encore « Un exil, c'est point un voyage de nocces! » (*Pélagie*, p. 78) L'exil, nous l'avons déjà écrit, c'est l'exil hors de soi, loin de son origine, loin de son lieu. Évangéline dit la souffrance des exilés, qu'elle soit celle de l'exilé volontaire (le Breton) ou celle de l'exilé permanent (le Juif) ou, à travers (le Stop), celle de l'exilé minoritaire, l'exilé sur sa propre terre. C'est l'Acadie vue par les autres. Le texte nous peint le déracinement des paysans en milieu urbain, cet exil chez soi qui éloigne à tout jamais de soi. Ainsi se conjuguent encore la souffrance du peuple acadien et celle de l'individu en déroute d'origine.

Deuxième présentation du drame; les figures féminines sont à la fois énergiques et révoltées. Aucune n'accepte sans rechigner sa situation, aucune ne consent sans refus à l'aliénation. Cette période organise les thèmes romanesques autour de cette révolte. Dans *La Sagouine*, l'injustice provoque ou laisse prévoir une révolte des mal nantis; les personnages d'Évangéline crient leur refus de l'exil; Pélagie écarte avec fureur la mort. Cette révolte isole ces personnages féminins, incapables de communiquer avec le monde immédiat, avec « leur » monde, incapable de plaisir.

Le discours de la Sagouine apparaît d'ailleurs souvent comme un apaisement à ces impossibilités; pas seulement un cri de tempête mais une série de paroles réconfortantes; c'est que la Sagouine est elle-même spectatrice de son propre drame intérieur; elle regarde et oriente le lecteur pour que, du paraître à l'être, il passe. L'aspect repoussant extérieur dit

aussi le calme intérieur. Sur la scène de la mémoire et de l'imagination, la Sagouine se voit aller et tente de retrouver l'originel. Comme Évangéline, comme Pélagie, elle a survécu à force d'endurance et de ténacité. Leur situation dramatique, l'absence d'identité possible, ces trois personnages semblent d'abord l'accepter, s'en accommoder mais leurs revendications sont plus fortes que leurs résignations; chacune est, selon les termes lacaniens maintenant devenus poncifs de la littérature, un sujet barré; cette barre, c'est toute leur souffrance; c'est aussi l'occasion de leur révolte.

Qui lit ces trois récits humoristiques est invité à apercevoir une structure de mensonge qui traduit cette dualité très profonde, source intérieure d'angoisse. Si les gens que rencontrent nos héroïnes sont si inquiétants, porteurs d'angoisse, c'est parce qu'ils n'expriment que l'envers de leur être. Les riches exercent une pseudo-charité; les prêtres un pseudo-ministère; les gouvernants ont un semblant d'administration; ces gens d'en-haut se livrent par le dédoublement du mensonge et révèlent ainsi leur absence d'identité. L'angoisse vient donc du constat : l'absence est généralisée; sa forme extérieure cache sa forme intérieure. Les trois héroïnes connaissent l'angoisse et invitent le lecteur à accéder au drame réel que dissimulent souvent des anecdotes qui l'émoussent mais aussi le trahissent.

Ainsi, ce que le drame explore, c'est le lieu même de l'angoisse de l'auteure, ce lieu à la fois réel et imaginaire, cette Acadie réelle et rêvée, cet envers et cet endroit qui n'ont jamais d'unité.

Peu à peu s'affirmera le caractère polysémique des textes envisagés ainsi que la volonté de l'auteure d'éloigner par l'écriture humoristique l'horreur de la dissociation de soi.

L'Acadie condense. L'Acadie est figure polysémique. Condensation qui explique la multiplicité des thèmes qui trouvent en cette image centrale leur nœud tout autant que leur dénouement. Le procédé est vraiment analogue à celui des rêves :

Les effets de la condensation peuvent être tout à fait extraordinaires. Elle rend à l'occasion possible de réunir dans un rêve manifeste deux séries d'idées latentes tout à fait différentes, de sorte qu'on peut obtenir une interprétation apparemment satisfaisante d'un rêve sans s'apercevoir de la possibilité d'une interprétation au second degré.⁷

Celles qui indiquent les variations psychiques de cette condensation, ce sont les femmes, ce sont les comparses de l'écrivaine. Nous avons fait l'hypothèse d'un réseau de figures féminines; nous insistons sur le terme réseau. Un réseau suppose autre chose qu'une succession de figures, une forme d'unité dont nous avons supposé qu'elle trouvait son ferment dans l'existence même de l'auteure. Forme que nous dirons *latente*, pour reprendre le vocabulaire autorisé de l'analyse. Il serait donc possible maintenant que nous parvenions à lire mieux. À interpréter la nature de ce réseau, la texture des liens qui rejoignent ces femmes; d'autant plus que nous sommes parvenus à ces romans où le langage adopté est non

⁷ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1977, p. 158.

seulement le langage oral mais aussi l'expression humoristique. Nous avons seulement, jusqu'à présent, à travers les figures de la Sagouine, de Pélagie et d'Évangéline Deusse, évoqué les thèmes récurrents que leurs interventions déroulent : les contours de l'injustice sociale qui trouve son expression dans le destin historique d'un peuple, les drames de l'exil, les exigences de la révolte. Ces thèmes, à nouveau, disent l'Acadie, diffusent cette métaphore géographique et politique qui prend valeur de mythe. Nous suggérons que celle pour qui le mythe prend tout son relief est l'auteure qui, par son travail d'écrivaine, le découde et le déconstruit. Nous interprétons les aventures de ses personnages comme autant de formes d'attraction-répulsion vers cette brisure qui est celle du pays intérieur. C'est l'écrivaine qui trouve cet « art d'exister »⁸ en réponse aux drames qui secouent les êtres, c'est une Radi qui raconte encore comment les multiples déplacements, nécessaires à la confection de cette figure centrale de l'Acadie, font dériver l'angoisse originelle et amusent en déplaçant l'accent. Les récits pointent donc tous vers cette direction qui est aussi celle que l'auteure, probablement vise : dissimuler cette crise qui secoue l'auteure et, en même temps, révéler cette crise. La somme des déplacements qui garantissent cette dissimulation/révélation sont figures d'humour qui ainsi posent la scène originelle comme dérivée. La scène décrite paraît distincte d'une scène originelle, traumatisante mais elle est

⁸ Robert Escarpt, *l'Humour, Op. Cit.*, p. 126.

posée comme semblable, ce qui provoque souvent le sourire. Citons à titre d'exemple l'apparition de Gapi dans les monologues. La Sagouine est simultanément focalisateur et focalisé. Elle prend ainsi une certaine distance par rapport à elle-même. Si dans certains commentaires, la Sagouine se place en dehors, si elle prend du recul, c'est pour exhorter l'autre soi-même à prêter attention à la voix de la conscience. Comme si c'était un dialogue qui s'instaure entre elle-même et son double (qui est Gapi). La Sagouine et Gapi renvoient à une seule et unique identité personnelle : celle du vécu et celle de la prise de conscience. Ici transparait le flux de la conscience dans toute son épaisseur. Corrélativement au dédoublement du moi, l'intervention de Gapi apparaît au lecteur comme un moyen de produire un discours sur le discours. Par delà la scène décrite ou les pensées que la Sagouine condamne, les paroles de Gapi se réfèrent à la scène originelle. Gapi surgit dans les moments où les opérations psychiques sont les plus conscientes, les plus aiguës. C'est en toute lucidité que la Sagouine passe en revue son passé pour le juger sans égards. Cette introspection déborde largement dans les questions qui concernent la religion et l'au-delà :

Gapi, il veut pas crouère ça, lui, que le Bon Djeu a russuscité au matin de Pâques. Il dit que ça peut pas se faire. Quand c'est qu'un houme est mort, qu'il dit, il est mort. Un houme, peut-être ben, que j'y dis : ben le Bon Djeu, c'est point un houme. C'est point un houme? Qu'il dit; ben si c'est point un houme, pourquoi c'est faire qu'il est mort? Ça fait que là, j'y dis d'arrêter de blasphêmer. (*Sagouine*, p. 141)

Dans cette évolution, la scène décrite finit par dépasser la scène originelle pour se promouvoir en interrogatoire. Comme si la Sagouine jouait le rôle d'un inquisiteur, tandis que Gapi se transformerait en accusé. Ainsi, l'on aboutit aux aveux les plus intimes de la Sagouine. Et le rapport entre la Sagouine et Gapi apparaît non seulement comme un rapport de distance mais comme un rapport de force. L'hyper-conscience dont Gapi fait preuve dans ce dédoublement psychologique aide la Sagouine dans sa compréhension de sa propre modification au cours de son raisonnement. Toujours les paroles de Gapi apportent un éclairage sur l'interrogatoire auquel la Sagouine se soumet. Et la Sagouine reprend la question de Gapi :

...Pourquoi c'est faire qu'il est mort?... Ils nous avont dit que c'est pour mieux russusciter. Ben pourquoi c'est faire qu'il a russuscité? Ça serait-l'ben vrai que c'est pour rester tout le temps avec nous autres? Ah! Je comprends qu'il voulit rester avec nous autres, ben... ben non, je comprends pas.
(*Sagouine*, p. 141)

Gapi forme un écran à l'intérieur du monologue mais n'altère pas l'identité de la Sagouine.

La « présence » de Gapi représente à la fois un prolongement du personnage physique de la Sagouine, une caution morale et, lorsque la Sagouine veut tenir des propos qu'elle juge osés, une sorte de paravent.⁹

⁹ Jean-Cléo Godin, Laurent Mailhot, *Théâtre Québécois II*, Bibliothèque Québécoise, 1988, p. 226.

2. La Sagouine ou l'irréparable dissociation

La Sagouine rompt avec l'intrigue. Radi s'intériorise à un tel point que l'auteure présente cette fois un véritable récital, une réflexion à un premier niveau devant l'absurdité de la condition humaine, devant la détresse d'un pays secoué par un constat de son existence. La Sagouine est présente à elle-même sous la forme d'un intarissable monologue, toujours entretenu, qui prend la couverture des choses pour relief et pour thème. Le mythe intérieur se déroule : les saisons sont un prétexte, et des saisons naturelles on passe vite aux saisons de la vie; il n'est donc pas étonnant que le monologue qui nous semble le plus puissant concerne la mort. Naissance, guerre, mariage, religion, l'au-delà : le temps mythique assure la séparation des quinze monologues. Chacun en effet comporte sa part de mythe, englobe une des saisons de l'existence. La Sagouine parle et parle comme pour effacer l'ineffaçable ou peut-être pour assurer par ce flux verbal l'illusion d'une cohérence intérieure, d'un lien entre moi et les choses, entre moi et les événements, entre moi et le pays qui m'a forcé d'être. Le résultat de ce lent bavardage à la surface du réel, n'est-ce pas aussi de rendre légère l'angoisse qui, elle, est diffuse d'un bout à l'autre? La Sagouine paraît désinvolte, elle hausse les épaules jusque dans le ton employé, dans les suspensions qui marquent les alternances de ce récit-entretien. Le passage suivant montre qu'à travers le bavardage intérieur, le drame semble allégé :

(...) je m'en vas vous dire une sorte de chouse... Ouais...
Sagouine ou pas Sagouine, je m'en vas vous dire une sorte de
chouse... Oh! J'ai point voyagé beaucoup dans ma courte vie,

non, et c'est pas que j'ai vu grand chouse, non plus. c'est pas que je suis ben counaïsseuse, non... Je peux signer mon nom et pis défricher la gazette quand c'est des nouvelles françaises... Ben je m'en vas quand même vous dire une sorte de chouse : faut point parler contre les prêtres! Ah! Pour ça, je le dis à Gapi : ils me pogneront point à parler contre les prêtres : c'est des arprésentants du Bon Djeu, ça. Et pis ça porte malheur. Vous avez vu ce qu'est advenu à mon cousin Caï et au vieux Yophie? Vous aviez jamais connu pus mangeux de prêtres que c'tes chenapans-là. Je vous le dis que le diable en parsoune s'en est point tiré sans y laisser des plumes. Si y en a un qui mange les prêtres tout rond, c'est ben lui. Ben regardez ce qu'il a l'air itou. Non, ça porte malheur que je vous dis. (*Sagouine*, p. 63)

Si l'on se doit parfois de parler de déplacement, c'est d'abord en ce sens qu'il nous faudra l'entendre; et ainsi comprendre l'une des raisons qui nous font parler d'humour dans ce récit oral qui prête à sourire. Le drame est rendu un peu inoffensif, affaire de bavardage, d'innocente histoire quotidienne. Les monologues de la *Sagouine* sont construits à l'image des moments, proches de la technique de l'amuseur public ou du conteur de foire; le drame est évacué avec sa consistance tragique. Pourtant, et c'est là la force de ces monologues, il est dit, la crise dont nous parlions auparavant est déroulée entièrement; mais elle ne se révèle que comme non crise, anecdote, piquant, langage démodé.

La confusion des temps

En quel temps d'ailleurs, quel que soit le monologue, parle la *Sagouine*? Son discours fait intervenir de façon simultanée les actions qui se sont déroulées dans le passé et celles qui se déroulent dans le

présent. Comme on ne connaît plus le temps dont on parle, cette confusion allège, distancie, ramasse dans le présent tant de souvenirs passés que les gestes présents paraissent éloignés.

À tous les samedis souères et des fois les dimanches après-midi, les Dames de Ste-Anne organisent un bingo paroissial pour les pauvres. Et nous autres, j'allions les ouère jouer... Pas longtemps, parce qu'ils noumiont des ligues du Sacré-Coeur pour faire respecter l'ordre, et je finissions tout le temps par nous faire jeter dehors (...) Va-t'en dire à la femme à Dominique : « salut ben ». En rentrant par la porte d'en avant pour venir laver sa place... A'se pincera le nez coume si même ton salut sentit point bon. Ça fait que la prochaine fois, tu rentreras par la porte d'en arrière et tu te farmeras la goule. (*Sagouine*, p. 49)

Passé, présent, avenir constituent une sorte de ballet ininterrompu, une confusion, qui permettent à la Sagouine de saisir la différence sociale, l'insupportable tyrannie des gens d'en-haut, la lourde pesanteur du passé sur l'actuel, pesanteur qui affecte tout un pays mais qui, bien entendu, affecte aussi l'individu. La Sagouine n'est plus celle qui se prenait mari, ni la petite fille qui épluchait « les fayots » mais, en même temps le passé n'est jamais tout à fait mort. La confusion empêche ainsi de déceler cette difficulté d'être qui a le contraste du passé au présent pour origine. La perturbation des temps se joue jusque dans les tournures verbales : « (...) tes vieux jours, tu les passeras coume les autres ». (*Sagouine*, pp. 15-16)

Passeras ou passes? Le monologue qui se place durant les temps de Noël nous apprend que l'héroïne a 72 ans. L'avenir, elle y est présente. Elle se situe donc tout à la fois au passé-présent. L'enfance est le temps obligé qui, malgré la confusion, surgit comme source. Le monologue qui

tourne autour de la jeunesse fait ainsi naître dès l'enfance l'interprétation morale possible de la vie humaine.

Heh!... ben t'es pas assez folle pour te laisser prendre dans les rideaux. Sagouine ou pas Sagouine, tu te respectes!... Tu pourras pas te respecter ben longtemps, parce qu'il faut que tu vives... Ça fait que t'ajustes tes idéals à tes moyens. Tu mâches deux tchas d'encens, tu te mets une petite affaire de musc dans le cou pis derrière les oreilles et t'élonges ta marche jusqu'au ruisseau des pottes. Là t'es sûre qu'y ara tout le temps du monde. Y ara du monde, mais y ara la Bessoune itou. Et si tu t'en vas trop proche de la pointe, y ara la Sainte. Ah! Celle-là, a'vous a une manière de faire! (*Sagouine*, p. 25)

Que dire du monologue qui a « Nouël » pour centre? Noël montre dès le plus jeune âge et manifeste l'inadaptation, l'injustice, les fausses réponses sociales au malheur des hommes : les prêtres ne répondent pas à leur fonction, le gouvernement est insouciant à l'égard des besoins les plus criants des pauvres, la magie de l'au-delà n'est guère que tromperie. Et si l'adulte peut en témoigner, c'est comme enfant qu'il le fait :

Y avait itou la distribution des présents la veille de Nouël dans le soubassement de l'Église. Chaque pauvre avait droit à son présent. Les enfants, ben sûr. Quand je coumencions à grandi', j'avions pus droit, ça fait que je regardions la distribution. Apparence que c'est les croisées-eucharistiques qui aviont tout fait les patchets, avec les enfants-de-chœur. (...) Ça fait que le jour de la distribution, y avait un petit prône du curé qui finissait tout le temps par : « Aimez-vous les uns les autres! » pis la chicane pornait. Vous compornez, ces enfants qui receviont un aroplane qui vole pus ou ben une petite catin-qui-pisse qui pisse pas, ils se mettiont à brailler et ça finissait en jeu de chiens. Surtout qu'ils en aviont vu depuis un mois dans les châssis des Arvune des aroplanes-qui-volent et des catins-qui-pissent; ils saviont ce que c'était. Ils aviont pas de présents, chus eux, mais ils counaïssiont ça. Ça fait que les enfants-de-chœur et les croisées-eucharistiques étiont ben chagrinés parce qu'ils aviont fait leu possible pour faire leu bonne action. Mais le prêtre leu disait qu'y avait pas de quoi se chagriner puisque c'est l'étention qui comptit. Ça fait que les enfants-de-

chœur s'en retournent avec leu boune action, et les enfants d'en bas avec leux aroplanes cassés. Pis le lendemain, c'était Nouël. (*Sagouine*, pp. 35-36)

Quelques monologues, dans leur succession, font apparaître la décomposition qui se joue à travers ce chassé-croisé des temporalités. Le monologue centré sur le « printemps » s'ouvre avec le discours ordinaire de la *Sagouine*, récité au présent. Que l'on poursuive la lecture par le monologue centré sur le « recensement »; ce dernier est au passé; c'est d'ailleurs que le recensement est ordonné:

Et ben oui, ils avont passé par chus nous pour le recencement.
Et pis ils nous avont toute recensés, pas de soin : ils avont recensé Gapi, pis ils avont encencé la Sainte, pis ils m'avont ensemencée, moi itou. Ah! (*Sagouine*, p. 151)

L'héroïne, par ce décalage des temps, atteint une dimension symbolique. La souffrance humaine a un caractère itératif; elle se poursuit d'un temps à l'autre, sans interruption, sans changements véritables.

Le texte se compose à partir de ce kaléidoscope temporel; il sent la respiration lente, l'odeur de la souffrance répétitive, insupportable. Ainsi, la légèreté du ton qui ressort de l'aspect narratif un peu impersonnel et de l'imbroglia des temps qui déplace l'attention accompagne un sentiment de pesanteur qui, progressivement, saisit le lecteur. Cela répète toujours la souffrance initiale; d'ailleurs le renversement régulier du discours en histoires ou anecdotes, la transformation du statut du narrateur qui tantôt est destinataire, tantôt destinataire, tantôt simple personnage, nous informe de l'irréversibilité de cette souffrance; tourné en tous les temps et en tous les sens, c'est le même destin qui se joue.

La Sagouine se présente comme un narrateur extradiégétique : le récit premier occupe, en longueur du moins, la majeure partie du texte entier. Tantôt, elle est homodiégétique, tantôt hétérodiégétique. La frontière n'est pas toujours nettement définie, dans les monologues, entre le caractère homodiégétique et hétérodiégétique. Même lorsque la Sagouine raconte l'histoire d'un autre, elle est presque toujours présente comme témoin ou comme membre du clan :

Mon père nous contait que son propre aïeux à lui avait gardé la souvenance de c'te déportation-là, et l' racontait dans les veillées les misères de sus l'empremier (...) Il disait, itou, le prêtre de la mission, qu'y avait pas de danger de s'ennuyer, durant c'te éternité-là, parce que je passerions notre temps à écouter chanter les alouettes et à sentir des fleurs partout en paradis... (*Sagouine*, pp. 30-31)

La voix hétérodiégétique (nous utilisons ici le vocabulaire de G. Genette), porte-parole implicite de l'auteure, se traduit par des notations de comportements, dans un but informatif : « J'étions jeune, ben tournée. J'avais toutes mes dents. » (*Sagouine*, p. 23) Elle nous confie beaucoup d'expériences personnelles, la vision des choses ou des aventures dont elle a été témoin : « Pauvre Frank! C'est ce que je pourrions appeler l'houme le plus chanceux qu'a venu au monde dans une cabane à épelans. Il pouvait pas se douter que la chance le guettait. » (*Sagouine*, p. 29)

Le rôle de l'auteure implicite se situe aux antipodes : il brouille pour créer l'effet de spontanéité. Il satisfait à la fois les deux instances : celle qui organise et informe et celle qui se crée l'illusion du décousu de la vie.

Ainsi, le « je » qui se cache sous la troisième personne serait l'expression de l'alter-ego de Maillet. Ce « je » qui est autre, emprunterait une voix hétérodiégétique comme masque, comme distanciation.

La confusion de l'ordinaire et de l'important

La Sagouine mêle, comme dans beaucoup d'interventions orales, comme dans de nombreuses plaintes ménagères ou dans les récits de vieillards, les tristesses des jours, les ennuis légers et les drames qui jalonnent l'existence; ce ne sont donc pas seulement les temps qui sont embrouillés, ce sont aussi les valeurs attachées aux actes.

... En Acadie, qu'ils nous avont dit, et je sons des Acadjens. Ça fait que j'avons entrepris de répondre à leu question de nationnalité coume ça : des Acadjens, que je leur avons dit. Ça je sons sûrs d'une chouse, c'est que je sons les seuls à porter ce nom-là. Ben ils avont point voulu écrire ce mot-là dans leu liste, les encenseux. Parce qu'ils avont eu pour leu dire que l'Acadie, c'est point un pays, ça, pis un Acadjen c'est point une nationnalité, par rapport que c'est point écrit dans les livres de Jos Graphie. (*Sagouine*, p. 154)

Cette confusion a immédiatement un double effet : ramené à des dimensions domestiques, le malheur semble perdre de sa gravité et fait même sourire. Le sursaut que la discontinuité établit brusquement dans le monologue suspend le caractère dramatique. Le monologue de « la mort » si instructif et auquel nous réservons une place spéciale s'ouvre sur une telle suspension :

Je reste en bas, mais c'est pas là que je suis née. Ben pus haut, avant la guerre l'autre guerre la première. Ils disent que c'était pas la première, qu'y en avait eu ben d'autres avant celle-là. J'ose le crouère, mais je les ai point connues. J'en ai

connu deusse : ça suffit pour qu'on s'en fasse une idée. Sa petite idée... Je prendrai une autre petite graine de thé, si ça vous fait rien. (*Sagouine*, p. 161)

La graine de thé a interrompu le rappel douloureux; l'attention du lecteur est ainsi déplacée du malheur des guerres à la banalité immédiate; si ce déplacement est subtil et contrasté, il entraîne d'ailleurs le sourire. La déclamation des malheurs à laquelle la *Sagouine* se livre par ailleurs présente le même caractère embrouillé qui justement rend l'exposé plus léger :

(...) manger des fayots réchauffés d'un dimanche à l'autre; vendre tes palourdes, tes coques pis tes mouques de clayon; porter les hardes de la femme du docteur qui te les donne par charité; pis enterrer tes enfants avant qu'ils ayont les yeux rouverts?... Ça serait-l' Djeu possible ? (*Sagouine*, p. 168)

Que l'on remarque l'exclamation dernière; elle apporte le frisson là où cette énumération sans nuances aurait seulement conduit au sourire. À l'inverse, la métaphore du printemps permet de rappeler que le moindre changement, même insignifiant, éclaire ce qui semblait un drame. On songe à Blaise Pascal: « Peu de chose nous console parce que peu de chose nous afflige. »¹⁰

Et pis c'est coume je dis à Gapi : c'est après que t'as jeûné tout le carême que tu trouves le baloné puis les oeufs cuits durs bons au matin de pâques. (*Sagouine*, p. 45)

¹⁰ Pascal Blaise, *Les pensées*, Paris, éd. Flammarion, 1976, fragment 136-143.

Ces précautions ne servent-elles qu'à rassurer le lecteur et rendre la lecture plus agréable? Si le conflit dont elles préservent est si important, alors elles ont une autre fin; elle permettent d'éviter de traiter du conflit fondamental dont tout le discours de la Sagouine alors parle pour le taire.

Mais quel est donc ce mal dont toute l'œuvre rapproche et éloigne? Est-il celui de la seule Sagouine ou de tous ses contemporains acadiens d'abord? Le destin de l'auteure y est-il si étranger? À lire en un premier temps, c'est du destin de l'Acadie qu'il est question encore et toujours. La métaphore centrale se poursuit. Cette Acadie divisée, déjà disjointe dans l'enfance de la Sagouine entre gens d'en-haut et gens d'en-bas, cette Acadie sans lendemain et avec un passé qui n'a d'autre existence que dans la parole du conteur. Le mal semble en premier lieu social et politique. Les gens d'en-haut, les manières des ecclésiastiques, l'incurie des gouvernements, la morgue des puissants ou des Anglais enlaidissent le pays

Par chance qu'y a eu la guerre! Quoi c'est que j'arions fait, nous autres, sans ça? Ah! Les temps étiont rendus point aisés. Entre la dépression et la guerre, y a eu un temps mort où c'est qu'l'se passait pus rien entoute. Pus rien qu'l se passait, en ce temps-là, et j'arions été capables de corver coume des bêtes abandonnées, droite là dans nos trous. Ben y a eu la guerre. A's'en a venu par icitte juste à temps, c't'elle-là. Juste au bon temps pour nous sauver de la misère. (...) Ça fait que nous autres... ben nous autres, je tchenions même pas un boutte dans nos mains. Je tchenions pus rien entoute. Par chance, y a eu la guerre. (*Sagouine*, p. 91)

Le mal est ainsi la misère, la vie de souffrance et de labeur, l'existence faite de privations et de travail pour les gens d'en-bas : « (...) j'ai passé ma vie à forbir ». (*Sagouine*, p. 47) Cette division des groupes sociaux manifeste chez cette femme qui astique les chaudrons des gens d'en-haut est hélas inéluctable. Elle revient malgré le temps, elle est le noyau de la vie sociale; elle est sensible à travers l'histoire acadienne; elle commence dès l'enfance « (...) c'est point aisé de te faire instruire quand tu ouas pas le tableau et que tu entends pas la maîtresse ». (*Sagouine*, p. 48)

Les « gens biens » qui vont à la messe de minuit à Noël se distingueront toujours de ces « sans vie morale » qui partent de l'église après le prône. Ainsi est la division du monde extérieur mais on aurait bien mal lu si on arrêtait là l'interprétation. La *Sagouine* parle et ne se contente pas de narrer sans relief; elle commente, cède la parole à Gapi quand elle veut maudire le pays, la vie ou les illusions religieuses. Cette discussion mari-femme est intérieure; elle est sans cesse là dans l'alternance déjà indiquée passé-présent. La *Sagouine* parle d'un abandon auquel elle ne consent pas, d'une identité qu'elle aimerait recouvrir mais qui ne se laisse pas approcher même quand on rapporte le pays, quand on raconte « la jeunesse »; on ne s'y retrouve plus :

La jeunesse, c'est le meilleur temps. Pour ça oui, le meilleur temps. (...) Nous autres je le savions. Je savions juste exactement ce que je voulions : c'est ben simple, je voulions toute. (...) ben j'en voulions le plusse possible. (...) Non, la jeunesse, c'est point le temps des motchés. C'est le temps des grands idéals, coume le prêtre disait. Ben, j'ai eu les miens,

mes idéals. (...) parce qu'il faut que tu vives... Ça fait que t'ajustes tes idéals à tes moyens. (*Sagouine*, pp. 23-25)

Si le destin est terrifiant, c'est qu'il oblige à être ce que l'on n'est pas. « Je reste en bas mais c'est pas là que je suis née. »; les monologues sont alors autant de formes de regrets et d'imprécations contre cette division qui nous oblige à nous éloigner de nous comme elle nous force à nous distraire de notre peuple. Nous ne parvenons pas à coïncider avec nous; notre passé n'est notre présent que dans une confusion qui est un semblant, un discours tout fait, un lent monologue; on ne parle peut-être qu'avec soi. La division mari-femme, Gapi-la Sagouine n'est sans doute elle-même qu'un leurre, un subterfuge; équivalent symbolique d'une autre division, intérieure à soi celle-là, ou de cette division entre celui qui écrit et les gens dont il parle, mais aussi les lecteurs auxquels il s'adresse. Radi avait trouvé une solution à ce mal dans l'écriture; la Sagouine, dans le monologue. La Sagouine rapporte « le mal » qu'elle sent la nuit, toutes les nuits; le mal est noir et sombre; le mal est secret; le mal tient à son invisibilité. La Sagouine en rapporte donc davantage les effets que les causes; somme de sagesse populaire qui écarte les crises en prônant parfois une résignation un peu sommaire :

Si ils veulent que j'allions à la messe et aux sacrements, j'y serons. Même aux vêpres durant toute leur éternité qui durera éternellement. Je ferai tout ce qu'ils me diront. Je résisterai aux superbes et pis j'arai un extrême regret de vous avoir offensé. Et pis que ça saye fini. (*Sagouine*, p. 169)

Acte de désespoir, manifestation d'indépendance? La parodie de l'acte de contrition marque la distance d'avec les seules résignations. Ainsi pliée aux volontés des gens d'en-haut, la Sagouine n'en pensera pas moins et les narguera tout autant. Mais ce mal, elle en sent encore toute la nature, elle le perçoit surtout quand elle consent à écouter l'incrédule Gapi. L'Acadie est la tunique que le malheur a revêtue; l'Acadie comme mère, comme productrice, comme faiseuse d'enfance ou de jeunesse. L'Acadie dont la forme est ventrale.

Les lignées maternelles prédominent dans toute l'œuvre d'Antonine Maillet. L'auteure développe les relations mère-fille et établit des lignées maternelles. L'une des lignées familiales les plus célèbres chez Maillet est celle de Pélagie-la-charrette et de ses descendantes. Par exemple, les narrateurs mailletiens rappellent de temps en temps au lecteur la lignée maternelle glorieuse de Pélagie. Par exemple encore, le narrateur profite de l'histoire de Jean, le fils de Pélagie, et de l'Indienne pour évoquer la lignée maternelle de Pélagie : « (...) Il aurait donc pris l'habitude de payer à son indienne chaque feuille d'eau d'une perle de son chapelet, le chapelet reçu en héritage de sa mère... et qui avait appartenu à sa lignée d'aïeules maternelles, de Françoise, à Madeleine, à Marie-Joséphé, à Pélagie ». (*Pélagie*, p. 204) L'auteure établit ainsi un autre mythe fondateur et le lie au premier (mythe du paradis perdu). Il semble que Maillet cherche dans son œuvre, à fonder une lignée maternelle afin de recréer le monde ou l'Acadie et d'en reprendre possession; grâce au corps féminin et son rôle reproducteur. Dans *les Confessions de Jeanne*

de Valois, le narrateur remarque « Nous voulions créer cette génération de femmes qui mettraient au monde l'Acadie neuve. On ne leur demandait plus seulement des naissances, mais une renaissance. » (*Confessions*, p. 228) En fait, le ventre est l'endroit où ont lieu ces transformations.

Mère Marie-Anne a enfanté dans la douleur une oeuvre appelée à chambarder le pays. L'évolution se fait dans la douleur. Ce qui en langue vulgaire se dit : Ne pas faire d'omelette sans casser des oeufs. (*Confessions*, p. 60)

Du ventre, sont issus ces personnages :

(...) ne suis-je pas maître de mes créatures, de mes personnages? Non, je crains de n'être plus maître de rien ni de personne. Je n'aurais jamais cru que les mots recelaient un tel pouvoir d'émancipation. Je ne contrôle pas plus mes phrases que mes images, que mes souvenirs, que mes rejetons. Si fait, des rejetons. À quatre-vingt-douze ans, j'accouche de mes premiers-nés. Des enfants qui sont pourtant mes aînés et qui, sitôt sortis de moi, s'affranchissent et s'échappent aux quatre vents. (*Confessions*, p. 62)

Enfanter, c'est souffrir; l'équivocité du langage, le recours au parler populaire permet à la Sagouine de faire sourire sur le mal par l'intermédiaire du mal principal dont souffre parfois la Sagouine qui « (...) vous lave l'estomac pis les rognons; moi c'est là que je suis le pus faible », (*Sagouine*, p. 161) le mal de ventre. La Sagouine a mal à l'Acadie. « C'est là qu'est le mal. Le gros du mal vient tout le temps de là » (*Sagouine*, p. 165), déclare celle qui annonce qu'elle finira par rendre visite à un médecin « spécialiste pour le ventre ».

L'enfantement soulage. Mais quel enfantement? L'acte d'écrire serait-il désigné en référence à ce qui fait mal? La vie coïncide donc avec

ce mal qui s'empare de soi et dont la Sagouine voudrait bien être délivrée. Pourtant, il y avait bien les moments de bonheur, la danse du samedi soir, l'enfance incontournable. De nouveau, ce que nous annoncions avec les premiers récits resurgit ici. L'auteure se glisse sous la langue de la Sagouine; l'enfance était sacrée mais elle ne peut guère se retrouver hors de la parole, hors de l'écriture qui raconte encore le mal. Du mal au mal, le cercle est accompli; ce mal tient à l'irréversible distance qui se monte de moi à moi, donc de moi à mes compatriotes, de moi à mon passé, de moi à mon malheur. Le malheur de vivre n'est pas seulement dans une misère extérieure; il est dans cette impossibilité que la misère augmente : impossibilité de se rejoindre, difficulté de relier ce que je soupçonne avec ce que je vis, ce que je suis avec ce que je suis. « (...) et pis que ça saye fini ». (*Sagouine*, p. 169)

Le malheur dans la vie se manifeste d'abord, sous la forme d'agression dont les gens d'en-haut et toute autorité y compris Dieu sont coupables et dans le retour des mêmes marques d'oppression infligées aux gens d'en-bas dans de multiples situations. Par exemple, les gens de métier et les capitalistes exploitent les pauvres : « Le plus payant est jamais un gros payant dans ces cas-là. Et souvent c'est le même qu'achète les terres de tout le monde. » (*Sagouine*, p. 85)

Ainsi, le nouveau riche Frank à Thiophie ne pourra garder ses biens, car la loterie ne lui a pas donné le sens de l'administration : « Y a bentôt venu du monde le ouère pour y vendre toutes sortes de chouses. » (*Sagouine*, p. 72)

Aussi, les employeurs apparaissent comme les responsables immédiats du malheur des pauvres. Ils font travailler dur et paient peu, méprisent leurs aides et les privent de toute chance d'avancement :

Frotte, gratte, décolle des tchas d'encens...
V'la la place la plus crassouse que j'ai jamais forbie... A'se pincera le nez coume si même ton salut sentit point bon. (...)
Là, point de vacances payées. (*Sagouine*, pp. 47-48)

Les gouvernants eux-mêmes ne sont pas exclus de la liste des exploitants. Ils pensent aux pauvres en temps de guerre seulement : ils ont besoin de soldats; en temps d'élection, les miséreux ont droit de vote; aux temps de grandes calamités, l'aide paraît bien :

Là, j'avions ressoudu, nous autres itou. Ils venient même nous qu'ri chus nous. Ça faisait point trois mois que la guerre était coumencée, qu'ils saviont déjà le nom de tous les hommes d'en bas, avec leur âge, leu pesanteur, leu couleur de cheveux, les maladies qu'ils aviont pis ceuses-là qu'ils aviont pas (...). Tout ça écrit coume si le gouvarnement en parsoune avait l'éntention à l'avenir de s'occuper de nos affaires. (*Sagouine*, p. 96)

Ensuite, l'Église : elle est source de malheur. Elle prive les pauvres dans leurs aspirations les plus légitimes. Au lieu d'être une aide pour la conquête d'une saine vie morale, elle impose des rites inadaptés à la condition des pauvres. En plus, les ministres ne font que renchérir sur les exigences par leur étroite interprétation des directives :

Nous autres, j'avons pas de quoi nous greyer pour une église du dimanche. Ça fait que j'y allons des fois sus la semaine. Mais y en a qui voulont pus y retorner, parce que les prêtres leur avont dit que la messe en semaine, ça ne comptait pas. (*Sagouine*, p. 48)

Enfin, Dieu même, auteur du monde, est source de malheur pour la Sagouine. Car il semble se soucier très peu de la classe d'en-bas.

Beaucoup plus qu'une accusation contre Dieu, les questions de la Sagouine engendrent le doute. Comment expliquer par exemple les maladies ou les inondations au printemps? Comment justifier les bénédictions réservées aux riches? Même Noël est devenu la fête des gens riches. Gapi, parfois appuyé par la Sagouine, ose critiquer cet ordre établi. Il a cessé d'aller à la messe; il ne croit plus en un dieu qui puisse à la fois être bon et laisser souffrir les gens. Le conjoint de la Sagouine n'attend rien de la résurrection finale. Dieu ne lui fait pas peur et les gouvernants non plus. Il se moque de ces derniers :

Gapi, lui, il dit que si leu paradis est rien que fait pour les riches, ben qu'il aime aussi ben point y aller pantoute. Il dit qu'une éternité qui s'achète, ça ressemble trop à ce monde icitte et qu'il en a eu assez de c'te sorte-là. (*Sagouine*, p. 83)

Gapi, la conscience cachée de la Sagouine, ne veut l'aide de personne car il sait bien qu'il n'en aura pas. Il rêve d'un monde où régnerait le bon sens, l'ordre, la justice, où tout s'expliquerait, y compris les vérités de la foi catholique.

Pauvre Gapi! On oua ben qu'il comprend rien aux mystères, lui. J'y dis : fais un effort, asseye de comprendre. Ben c'est malaisé quand c'est qu'on est pas instruit de comprendre la Rusurrection. (*Sagouine*, p. 128)

La Sagouine feint de ne pas comprendre, mais en réalité elle est dans la même situation que Gapi. Elle aspire à une nouvelle culture. C'est elle la véritable opposante, à ce qui existe, mais avec plus d'hésitation et de distance. Elle est ballotée entre la misère et l'espoir, entre l'aspiration à

un monde meilleur et la résignation. C'est en elle que se joue la lutte contre tous ces malheurs.

La médiation de la parole et de l'écriture

Paradoxe supplémentaire; l'écrit, ici, rapporte le langage parlé. La Sagouine monologue avec elle-même; elle n'enfante que son récit; coloré certes, qui la présente sous diverses formes assurément, tantôt comme actrice, tantôt comme narratrice, tantôt à l'écoute, tantôt invitante mais qui nous écarte d'elle du même coup. Il nous semble pourtant que l'enjeu de la Sagouine concerne non tant le récit oral que l'écriture et le choix d'écrire. Écrire, c'est accéder au langage, c'est consentir à ce mensonge réconfortant qu'est aussi le dérivé humoristique. L'écriture, nous semble-t-il, consiste ici à nier au personnage toute unité intérieure; d'ailleurs la Sagouine n'est qu'à demi lucide : « (...) j'ai passé par tout la sarémonie avant d'aouère les yeux rouverts ». (*Sagouine*, p. 169) Et maintenant c'est à travers les yeux de la conteuse que l'héroïne voit sa vie; et tout conte est mensonge, écart de soi. Tout conte fait d'une destinée un mythe. Aussi, on comprendra que les sentiments de la Sagouine nous soient à peu près inconnus; elle a peu l'occasion de nous les livrer. Elle se révèle à travers la mémoire qu'elle a d'elle, à travers le discours que l'auteure prête à Gapi. La division, toujours la division. Division qui se poursuit dans l'écart entre langage parlé, langage de la familiarité et langage écrit, langue du recul. La Sagouine est balancée de l'un à l'autre. Mais le langage immédiat annule justement la douleur intense que la déchirure de

soi ferait naître. Le langage que Maillet prête alors à la Sagouine, qui semble si immédiat, si premier, n'est peut-être pas si anodin qu'il y paraît; une construction qui toujours éloigne, met à l'écart l'héroïne par rapport à elle-même, annule toute manifestation d'unité factice. L'humour prend ainsi un double visage; il éloigne du malheur, reconforte mais en même temps déplace aussi de l'immédiat, d'une croyance facile dans le bonheur. Que l'on observe bien les faux dialogues de la Sagouine et de Gapi; la Sagouine semble naïve, prête à consentir aux explications faciles sur le mal et le malheur. Gapi est sa conscience secrète qui accuse Dieu, qui est incrédule, qui récuse les explications des puissants :

La nuit, je sens du mal, (...) toutes les nuits que le Bon Djeu amène. (...) ...C'est peut-être pas lui pantoute qu'amène les nuits, pis le mal... (...) Gapi, lui, il prétend que c'est pas juste. Il dit que si le Bon Dieu était si bon que ça, qu'il laisserait pas souffri'le pauvre monde sans raison. Mais je le fais taire. (*Sagouine*, pp. 161-162)

Gapi est l'arrière-pensée que garantit l'écriture, le recul qu'autorise seule la mémoire; le langage de la Sagouine n'est donc pas une complète reprise de la langue populaire mais aussi une réflexion sur cette langue; ce recul que l'humour assure n'est pas reproduction mais mise en garde; par l'humour alors, la Sagouine consent à apprendre que la vie est drame; l'humour ainsi ne protège pas seulement du mal; il le révèle en même temps.

Ainsi, par le paradoxe langue écrite-langue parlée, la Sagouine pose la question de l'écriture, de cette retenue, de ce détour pour aller aux

choses; comme si l'écriture était le moyen de s'approcher des choses, mais un moyen indirect.

Qui veut affirmer son identité d'auteur doit aussi s'assurer d'une certaine proximité avec le sujet traité. La reprise de la langue orale permet ce rapprochement que la langue romanesque n'assure pas toujours. Autre mouvement : la langue parlée par la Sagouine est le résultat d'un autre éloignement. Elle est langue morte qui dit le passé. Elle permet elle aussi le détour des choses, particulièrement le détour du drame. Elle est bien proche de la mémoire de la Sagouine et non de la Sagouine vivante, de la Sagouine active. À travers la langue de mémoire se dit un lien au collectif, celui qui offre unité et cohérence au personnage de la Sagouine. Mais cette cohérence n'est jamais explicite au plan de l'affectivité. Dès qu'il y a tentative de nomination du sujet Sagouine, Maillet l'empêche d'apparaître. Ainsi, nous lisons bien que cette unité est fictive en grande partie, qu'elle tient seulement à la logique du discours. Ici, le dédoublement Gapi-la Sagouine nous paraît illustrer cette impossible unité, la dualité intérieure nécessaire : « Alors Gapi m'a avisée pis je l'ai avisé pis il a dit. » (*Sagouine*, p. 163) Très souvent, cette évidence de la non-coïncidence à soi se manifeste par ce que Freud nommait « le malentendu comique » qui consiste à effectuer, selon lui, un déplacement du potentiel affectif sur un nouvel objet comme si l'on n'avait pas compris ce dont il était question, ou comme si, sans crier gare, on passait subitement d'un sujet sérieux à un sujet anodin. Nous citons plus haut l'interruption soudaine du discours

de la Sagouine qui s'apprêtait à révéler la douleur de la guerre par l'envie d'une « graine de thé ».

On le constate : au fur et à mesure que la Sagouine s'écarte de son identité originelle, l'auteure affirme implicitement qu'elle ne parvient guère à rejoindre son sujet, qu'elle ne coïncide jamais vraiment avec cette femme qui parle, que cette non-coïncidence avec cette image de soi est même la question essentielle de l'écriture. On se souviendra que Freud faisait de cette interrogation, de cette difficulté à joindre l'extérieur, le monde, les autres, l'enjeu même de ce qu'il nommait le « moi ». En cette façon, nous pourrions presque écrire que la Sagouine rejoint, écrit la démarche propre au « moi » de l'auteure.

Examen du monologue qui traite de « La mort »

À croire Antonine Maillet, ce monologue prend sa source directement dans une rencontre survenue avec une femme d'Acadie âgée de soixante-douze ans et atteinte d'un cancer. Le discours de cette femme l'avait tellement impressionnée qu'Antonine Maillet déclarait : « L'angoisse de cette rencontre a continué d'exister dans mon subconscient. »¹¹ Cette femme devait mourir trois mois après sa rencontre avec Maillet. Il est probable que le discours qu'elle tenait ne concernait pas seulement la proximité de sa mort mais tout autant le sens de l'existence dans le malheur, ou autant le poids de la souffrance et la difficulté de se trouver

¹¹ Paul-André Bourque, « Entrevue avec Antonine Maillet », *Nord*, n° 3-5, 1973, p. 112.

au sein d'un peuple divisé qui a le malheur pour origine. Le talent de l'écrivaine consistera en tout cas à ne pas nous présenter seulement un monologue désespéré; l'humour sauve de l'acharnement du destin. L'humour écarte le désespoir, surtout celui qui tient à la difficulté que l'on éprouve de ne jamais exactement se retrouver. Quatre ans, donc, après cette rencontre, la Sagouine reprendra à son compte le monologue de cette vieille femme à l'approche de la mort.

La mort serait douce si elle ne voulait pas dire l'achèvement de toute existence de souffrances, de toute une existence où la Sagouine n'existe vraiment que dans la désignation d'autrui : « Ils m'appelont la Sagouine, ouais. » (*Sagouine*, p. 161) La mort, si elle pouvait signifier l'unité enfin trouvée : « (...) tout ce que je demande, c'est d'aouère la paix là-bas. Et je ferai pus de mal, ça c'est garanti ». (*Sagouine*, p. 169) Car le discours d'effroi que l'Église proclame est un discours qui poursuit seulement pour le pauvre monde la terreur qu'ils ont vécue ici :

Ça serait-l Djeu possible que je devions encore coumencer à souffri' là? J'en avons-t-l pas eu assez? Va-t-l fallouère encore, durant toute l'éternité que le Bon Djeu amène, geler les pieds du coumencement des Avents à la fin du Carême. (*Sagouine*, p. 168)

À la place de ces insanités que Gapi dénonce, si au moins ils avaient inventé un paradis qui est un retour à l'enfance, un miroir des beaux jours? Là c'eût été mieux, là c'eût été un bon dieu; là on aurait pu enfin espérer.

Si Djeu-le-Père en parsoune pouvait s'en venir câler la danse le samedi souère, ça serait point de refus. Pour un paradis coume ça, je rechignerions pas devant la mort... J'arions pus peur... je

crèverions contents, ma grand foi Djeu oui!... (*Sagouine*, p. 169)

Mais la mort, hélas, ne met que plus tragiquement en relief la détresse du pauvre monde, la détresse de notre condition : « (...) j'avons même pas demandé à venir au monde, parsoune, t'as qu'à ouère! Et je demandons pas à mourir, non plus ». (*Sagouine*, p. 168) Et à travers le discours sur la mort, les autres monologues se ramassent, s'inscrivent; les thèmes sont repris, le mal de vivre reçoit les mêmes origines. Le ton caustique s'y déploie.

Gapi doute de la bonté d'un Dieu, Gapi doute de la merveille des grands, Gapi doute du sens de cette existence, il doute même du dogme fondamental du christianisme :

Gapi, il veut pas crouère ça, lui, que le Bon Dieu a russuscité au matin de Pâques. Il dit que ça peut pas se faire. Quand c'est qu'un houme est mort, qu'il dit, il est mort. Un houme, peut-être ben, que j'y dis : ben le Bon Djeu, c'est point un houme. C'est point un houme? Qu'il dit; ben si c'est point un houme, pourquoi c'est faire qu'il est mort? Ça fait que là, j'y dis d'arrêter de blasphémer. (*Sagouine*, p. 141)

Le monologue sur « La mort » est transparent, traversé par le désir de la Sagouine-Maillet d'identifier son objet : la recherche du sens de l'existence. Ce monologue est révélateur et caractéristique des quinze monologues. Le titre énonce un drame qui sera aussitôt suivi de l'expression de doutes et de reproches, plus ou moins voilés et inconscients, qui finissent par ébranler la résignation apparente de la Sagouine dans les autres monologues, déjà mise en cause, en l'occurrence, par la place de ce monologue à la fin de l'ouvrage. Chacun

des titres des seize monologues peut laisser croire à un épisode, mais il annonce un thème qui fournit prétexte pour comprendre toute l'existence sous un autre aspect. Ainsi « Nouël » invite à un retour sur l'enfance et permet une contestation assez poussée des formes de pratiques religieuses et de l'esprit qui préside aux organisations pseudo-charitables. De même, ceux de « la guerre », « du recensement », de « la lune », des « bancs d'église », servent de point de départ pour la critique de la société, surtout de toutes les formes sociales d'autorité, de cette hiérarchie des valeurs axée sur le paraître. En regard du riche, le pauvre ne mérite pas la pitié, mais le mépris. On comprendra que la forme d'humour qui est pratiquée alors soit proche de la satire sociale, de ce que Freud nommait « l'esprit tendancieux ».

Les thèmes que l'on rencontre dans les autres textes sont tous repris dans le monologue « la mort », pour la simple raison que ce monologue traite des souffrances de l'existence, déjà détaillées dans les autres monologues : naissance, froid, faim, inondations, cercueils d'enfants, inquiétudes morales, inquiétude sur ce qui vient après la mort. Ce monologue réunit les malheurs qui sont éparpillés dans les quinze autres monologues.

Certes, c'est le seul monologue, avec le premier, où la Sagouine parle beaucoup plus d'elle-même que des autres, en cherchant à donner une explication des scènes déjà détaillées dans les quinze monologues. Le terme « mal », employé tantôt comme adverbe, tantôt comme substantif, placé dans ce contexte organise l'ensemble du monologue

sous le signe de la souffrance. Le mot surgit sans cesse dans ce monologue. Par sa fréquence et sa variété, il apparaît comme signe de « récurrence obstinée ». En remarquer la fréquence, c'est faire ressortir le souci constant qu'il indique : « je sens du mal, vous êtes pris avec le mal, j'ai peur du mal, je crains le mal, faire le mal (quatre fois), mal faire, pour mal faire, c'est là qu'est le mal, le gros du mal, c'est malaisé... ben malaisé (trois fois), maltraité, pis le mal, c'est pas du vrai mal ». Voici exprimées les variations du terme et le nombre d'occurrences que l'on trouve dans ce seul monologue.

L'écrivaine croit posséder son objet de référence, la mort; En fait, il évoque le « mal » pour s'en détourner. Ce monologue n'évoque pas un passé à raconter, à révéler, ni un futur à désirer, à invoquer; il est plus qu'une image, mais le sens de l'ouvrage. D'ailleurs, ce monologue a été écrit le premier, selon l'aveu même de Maillet, même s'il se situe à la fin dans l'ordre de publication.

(...) j'avais l'impression - déclare l'auteur à propos de ce texte - que c'était quelque chose de capital. Je ne peux pas vous dire pourquoi, mais je sentais qu'il y avait un tournant dans ma vie. C'était la première fois que j'étais libérée aussi sur le plan des structures parce que je n'en avais pas. (...) C'était la première fois que je ne m'inspirais plus de la littérature mais de la vie, de façon concrète, absolue presque.¹²

Le monologue rapporte l'histoire que Maillet a vécue : une femme sur le point de mourir qui dit un texte sur la mort. Mais le monologue montre aussi la volonté de l'auteure de donner sens à ce récit et, par lui, à

¹² *Ibid.*, p. 113.

l'existence. La phrase qui ouvre le monologue - « Je reste en bas mais c'est pas là que je suis née. » - entraîne le lecteur dans une action déjà en cours, lui donne l'impression d'avoir lui-même précédé la réponse qu'on semble donner à une question implicite.

Le monologue aborde la question du sens devant la finitude : quel est le sens de la vie puisqu'on va mourir? Cette question ne détermine et n'exige aucune réponse, ne conservant que le mal d'être et le silence du narrateur, marqué notamment par les points de suspension qui marquent le début de treize paragraphes. Cette absence de réponse est en soi une façon de répondre. Le silence et la difficulté d'être dépossèdent de tout, y compris de la question. La question se définit par là comme une attente, non comme un désir, une prévisibilité dans un temps vide. Le monologue questionne, il oblige au déplacement, à l'altération de l'attente initiale d'une réponse. Cette réponse va devenir la quête principale des œuvres subséquentes de la troisième période. L'écriture dans ce monologue organise une question sans réponse ou plutôt hors de la réponse.

Le monologue montre quelque chose d'autre que lui-même, l'énigme d'un langage qui s'affirme comme générateur de sens plutôt qu'un instrument d'échange de sens, même d'un sens secret. Le champ sémantique du mot « mal » est la plupart du temps accompagné par l'apparition des termes suivants : « le pauvre monde, la douleur du monde, souffri'le pauvre monde, du mauvais monde, souffri' là, un petit brin de douleur, aouère regret ». Ces expressions s'opposent à un autre champ sémantique, celui de la liberté exprimée dans les expressions

suivantes : « libre de faire ton choix, une parsoune est tout le temps libre, apparence qu'elle était point libre, une parsoune des fois est pas libre d'aouère regret, avoir ta liberté obligée ».

Ce monologue montre un jeu ironique sur le non-dit et le dit, dans un style léger, capable de faire ressortir les situations dramatiques propres aux quinze monologues, ce qui fait de ce monologue un modèle dramatique. Mais la frustration du lecteur trouve sa compensation dans la distance humoristique (grain de thé, l'apparence spontanée, les interrogations, les réponses sans questions ou les questions sans réponses, les points de suspensions).

(...) et si y a de quoi, quoi c'est que c'est à votre dire? Ça serait-l Djeu possible que je devions encore coumencer à souffri' là? J'en avons-t-l' pas eu assez? (*Sagouine*, p. 168)

La place laissée vide par la voix de l'autre est bien occupée par le lecteur (ou le tiers selon Freud), qui lui-même finit par participer, ajouter, imaginer effectivement l'au-delà du monologue, en le complétant, sans risque de se tromper sur le sens que l'auteure lui donne. En ce sens, ce qui est important, c'est ce qui est absent : le monologue semble être un moyen de dépasser le repliement méditatif sur le sens de l'existence. Ainsi, l'auteure ne compose aucun tableau, aucun discours, elle se décompose des interrogations sans réponse ou des ennuis. Le monologue est un cri sourd, une blessure qui voudrait guérir sans se cicatriser : « Je finirai par aller ouère le docteur. » Le monologue donne l'impression d'une explication à l'auteure elle-même. Le style est celui de

la répétition, de la reprise, du cercle de la souffrance qu'il faut rompre après en avoir fait le tour.

Une des façons qui permettent la déroute, la désorientation, finalement le sourire devant le drame, c'est le mélange des genres littéraires; pour nous, il constitue une sorte de déplacement du centre de gravité que le « mal » occupe.

Tantôt un peu d'autobiographie, tantôt un peu de biographie : le style est proche du monologue intérieur, mais aussi proche du roman-théâtre, tout en restant éloigné du théâtre. « J'écrivais une pièce de théâtre sans respecter les lois du théâtre! »¹³, déclarait Maillet dans l'entrevue avec Paul-André Bourque.

Dès les toutes premières lignes de *La Sagouine*, dans le monologue intitulé « Le métier » nous pouvions croire qu'il s'agissait d'une autobiographie. « J'ai peut-être ben la face nouère pis la peau craquée », (*Sagouine*, p. 13) identité ici marquée entre le narrateur et le personnage principal. Dans ce dernier monologue, nous faisons un tour d'horizon de la vie du personnage principal. Mais le pacte biographique n'est pas complet, si on ne trouve l'auteure. L'auteure avait ouvert cette voie en disant : « C'est une histoire vraie que je vous raconte. » (*Sagouine*, p. 11)

Le style affecte, disions-nous, une proximité avec celui du monologue intérieur, susceptible d'exprimer l'apparence spontanée des pensées et des sentiments : nous emprunterons les signes révélateurs de

¹³ *Ibidem*.

ce genre de monologue intérieur à Edouard Dujardin, l'initiateur de cette forme d'expression.

Le monologue intérieur est (...) le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression de « tout venant »¹⁴.

Sur la page couverture des textes de *La Sagouine*, nous lisons « pièce pour une femme seule » et la disposition du texte, sous forme de monologues, nous oriente vers la forme du monologue théâtral, qui coupe momentanément le dialogue pour éclairer les spectateurs sur l'état intérieur du personnage. En ce dernier temps, tout est monologue. L'auteure nous tend la perche : « C'est à son eau trouble qu'elle parle. Et c'est de là que je l'ai entendue. » (*Sagouine*, p. 12)

Ainsi racontant, la *Sagouine* se conte plus qu'en fait elle ne raconte. Et son « conte » est plus ordonné qu'on ne pourrait le croire. Nous parlions du style théâtral, car tout s'ordonne comme une série de répliques intérieures. Des signifiants deviennent vite, comme dans un monologue, la « perche » de la pensée et leur répétition déclenche l'humour. Ainsi du terme « parsoune » que l'on retrouve placé comme s'il assurait une transition réelle. Ce théâtre est descriptif; le texte est pris entre Rabelais et le roman réaliste : le rappel des documents du folklore, dérivations de toutes ces sagouines réelles de l'Acadie, la compilation des

¹⁴ Edouard Dujardin, *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, ed., 1931, p. 59.

souvenirs d'enfance de Maillet, constituent l'armature du monologue. Et cette armature ne pousse pas au désarroi; par le détour que l'humour provoque, ce réalisme ramène la mémoire du peuple.

Finalement, s'agit-il encore du romanesque? Le lien fiction-narratrice tendrait à le prouver; mais c'est du théâtre que relève cette constante interpellation que la Sagouine proclame : « J'ai la face nouère monsieur. »; le monsieur est l'interlocuteur invisible de tout monologue, le clin d'oeil au parterre; tout comme l'art, la remarque divertissante : « Je prendrai une autre petite graine de thé. »

La Sagouine parle du drame à la fois pour le dire et pour en écarter; sa parole est rapide : « (...) yelle; non plus; c'est pour dire, hein?; heh!...; peut-être, ben...; sacordjé ouil; Hé ouil... ; c'est ben malaisé; t'as qu'à ouère! ». Les reparties sont vives, les images se succèdent rapidement. À l'arrière-plan du récit défilent des personnages figurants (prêtres, docteurs, gens du gouvernement, avocats) qui, eux aussi, par leurs interventions muettes, déplacent l'attention du lecteur. L'ordre est proche, en ces monologues, de la chronique intérieure, chronique qui marie heureusement humour et malheur.

Ces genres, on le voit, se multiplient. Le texte tient aussi du roman par la création de fictions successives; du conte, par le ton et le rôle de la mémoire; du théâtre, par la fonction linguistique de ce type de monologue, de la chronique, par la fonction de rappel collectif. Peut-être que le

déplacement d'un genre à l'autre facilite justement cette attitude de balance entre le « mal » et le sourire, la mort et la vie.

3. *Pélagie-la-Charrette* ou la constitution du mythe réparateur

Avec Pélagie, l'Acadie encore a mal. C'est l'Acadie que Pélagie se promet de sauver envers et contre tous; Pélagie, autre figure de femme, mythique cette fois, ramasseuse de peuple, rassembleuse; si rassembleuse qu'on finit par l'identifier au peuple lui-même.

Un peuple, c'est un bien grand mot pour ces lambeaux de famille qui piaffaient et fouettaient des bœufs qui s'embourbaient de plus en plus dans les marais du Sud. Un grand mot et pourtant... (*Pélagie*, p. 144)

Ce peuple s'identifie en son histoire avec sa meneuse. Quand Pélagie marie sa fille Madeleine au grand jans de Charles-Auguste, fondateur de lignée, Maillet n'hésite plus à écrire que c'est « un peuple [qui] marie sa fille ». L'Acadie ou le rêve de Pélagie. Pélagie est donc ce héros de conte d'enfant qui conduit avec vigueur son peuple vers un accomplissement. Un retour en arrière, une résurrection de l'exil. On comprendra que l'écriture de ce conte ne peut être que mythique. Il n'est pas question d'y relater l'événement, il est seulement question de dire un pèlerinage aux sources, un retour vers « le paradis perdu », vers l'enfance d'un peuple, vers l'origine qui assure l'identité. Et, bien entendu, ce sont les conteurs d'histoires qui font cette identité, qui la brodent, qui lui donnent tous ses atours. Avec Pélagie, il est question de renverser le destin, de retrouver cette totalité qui comble et qui assure que la dissociation dont nous faisons état auparavant soit en quelque manière effacée; retrouver l'origine, tel est le souhait intérieur de ce réseau de

femmes qui, dans Pélagie, ne renvoie pas seulement à la figure centrale mais se décompose en toute une série de figures annexes qui donnent à l'image mythique de Pélagie-l'Acadie tout son relief. Histoires de femmes, univers féminin de Céline à la Catoune, de la grand-mère à Jeanne Aucoin. Chacune a sa place, chacune son travail; une division du travail qui réussit sur le chemin inverse de l'exil; l'une veille aux vêtements, l'autre aux soins du corps, l'autre à l'équipement des charrettes. Avec Pélagie, nous remontons le temps, nous recommençons l'histoire mais nous ouvrons ainsi indirectement la nouvelle histoire. Comme s'il fallait écrire un mythe originel pour ces égarés qui iront fonder la Louisiane, peupler un Nouveau-Brunswick peu accueillant et en tout cas distinct du monde de jadis et de cette colonisation déjà ancienne; comme si ce mythe devait se frotter à d'autres mythes fondateurs, celui d'une Amérique délivrée d'un roi; aussi à ce rêve aujourd'hui heureusement réalisé de la fin de l'esclavage; mythe fondateur qui allait jusqu'à inclure les sauvages d'Amérique que Jean, fils de Pélagie, rencontrera pour fonder une lignée. Un récit sur l'origine possible d'un Nouveau Monde qui aurait toute chance de survivre puisqu'il s'abriterait sous les traits de Pélagie, cette femme énergique qui, à elle seule, symbolise toute l'Acadie. Et l'Acadie est terre et mer, emblème maternel. Ce n'est pas sans raisons que l'amoureux mythique, le héros positif dont Pélagie est éprise, est capitaine sur un vaisseau lui-même un peu fantôme, toujours du côté des rebelles, ayant survécu comme par miracle à l'odieuse déportation des enfants d'Acadie. Terre-mer-mère reviennent et constituent le cadre de ce lent voyage

épique auquel Pélagie prête son autorité. Un voyage de charrettes. Déjà l'humour surgit, qui banalise et fait douter de la vérité du mythe si puissant, fonction que peut-être l'humour occupera durant tout cet ouvrage. Le mythe a ses héros émouvants, lyriques, persuasifs. Mais ce sont des héros issus du peuple, héros bafoués et non héros de noblesse. Catoune est la fille abandonnée, recluse hors d'elle-même. Céline est la boiteuse qui rebute et joue aux sorcières de jadis mais cède aux attraits d'une sorte de jeune « fou », un peu égaré, un peu pervers. On voit la place que l'humour occupera; on voit que, par l'humour, on pourra au sens fort du terme connoter son caractère allégorique et feint. Ce qui est profondément vrai est cette quête d'origine, ce recours au voyage collectif, cette nécessité de trouver une identité. Mais le clin d'œil est inévitable; c'est l'humour qui l'assure, nous verrons de quelle manière; toute histoire d'origine est un conte qui nous fait entrer dans le pays par le cul d'une baleine.

La lecture, jusqu'ici, nous conduit à comprendre cette quête d'identité comme un phénomène collectif. Tout un peuple réclame une origine, tout un monde veut une histoire d'enfance, des contes pour le bercer, une présentation de Moïse qui l'a conduit vers sa Terre promise. Et Maillet invente Pélagie, Beusoleil, Bélonie. Maillet assure que l'histoire s'est transmise de génération en génération comme dans les contes africains et qu'elle ne fait qu'en retranscrire l'itinéraire. Feinte dont, évidemment, personne n'est dupe, pas plus qu'on ne croit que le conteur africain n'était

présent lors des événements qu'il rapporte en nous assurant qu'il était là. Antonine Maillet était là quand Pélagie roulait les charrettes puisque la descendante des Maillet de Bélonie a appris l'histoire par sa mère qui, elle-même, la tenait de sa mère, qui elle-même... etc. Et ne peut-on voir sous les traits de Pélagie non le visage d'Antonine Maillet mais son rêve? Par l'écriture romanesque, Maillet raconte l'histoire de son peuple, lui fournit un miroir, lui permet à son tour de passer vers son origine.

Et de collectif qu'il était, le mythe devient beaucoup plus universel, donc beaucoup plus singulier. Que conte cette œuvre sinon l'aventure d'un « ramassis de crottés » prêts à revoir leur terre d'origine, prêts à fonder leur propre réalité; prêts, après le voyage, à faire comme le mari de Madeleine, fonder une nouvelle lignée et en devenir les patriarches, eux les orphelins? Maillet renouvelle donc le geste de Pélagie; elle offre à ses compatriotes un retour vers la terre d'origine; en un sens, dans ce texte, il ne sera question que de trouver une origine à la parole. Maillet en offrira une; la parole du conte servira de terre de naissance, assurance contre l'exil dans lequel la parole paraît s'exercer. Cette garantie de ré-confort que le mythe produit, n'est-ce pas l'illusion qui permet de croire un instant que l'on peut redevenir enfant? Parallèle sans doute, plus exactement analogie entre les exigences collectives et les mésaventures individuelles; mais analogie troublante. Quand la plupart des textes de Maillet décrit cette irrémédiable dissociation de soi à soi et donc de soi à autrui, reconstruire un mythe d'origine, n'est-ce pas indiquer le chemin réparateur aux conflits qui ont fait de nous un « je » scindé, barré comme le disent les

auteurs? N'est-ce pas, en tout cas, arpenter le chemin qui ramène à soi mais qui montre aussi le caractère un peu frivole d'une telle tentative? Nous le répétons, ici l'humour permet aussi d'écarter une vision trop naïve et laisse se dévoiler le tragique dont il garde par la distance qu'il impose.

Dans le mythe, le héros fondateur est seul même si, ici, il engendre la lignée ou, comme le capitaine Beausoleil, s'il se rend immortel par sa légende. Pélagie est seule mais combative; à la différence de la Sagouine, elle ne consent pas au destin fatal. Elle est vraiment héroïne puisqu'elle repousse les données d'un destin inscrit; elle remonte le temps; elle va vers le Nord mais plante les dispositions pour les familles qui préfèrent le Sud, affranchit l'esclave, dispose l'avenir. Entre elle et son peuple, comme chez les héros fondateurs, pas de distance : seulement celle que la charge due à son rôle social et à la mort impose. Pélagie, c'est l'âme de son peuple; c'est son courage, sa vertu. C'est sa résistance à l'adversité, par exemple à la destruction ou à la maladie. Malgré la disparition définitive de Jean, malgré l'éloignement inévitable de Beausoleil, Pélagie poursuit son chemin, guide son peuple, assume sa condition. Elle est la figure qui permet de sortir de l'exil, elle incarne la capacité de triompher du mal. Image un peu figée, en un sens maladroite comme l'est celle de Beausoleil, son pendant maritime. Voilà peut-être pourquoi viennent la compléter une série d'images de femmes qui en courbent le destin et qui, par l'intermédiaire de l'humour, font dériver l'histoire de la meneuse : par leur intermédiaire, son image sera celle d'une femme qui soulage son peuple sans le guérir vraiment du malheur intérieur.

Comparses et alliées de Pélagie

Le réseau des personnages féminins dans *Pélagie-la-Charrette* recouvre un ensemble complexe de plusieurs figures, qu'on peut considérer séparément, en les enfermant dans des cloisonnements psychologiques essentiels, mais qui, en fait, se pénètrent, se justifient et s'expliquent l'une par l'autre.

D'abord, Pélagie, la figure centrale, est un ensemble complexe de trois figures féminines : la femme, l'amoureuse et la mère courage. Ces trois aspects créent cette femme forte et nouent ses conflits. La narratrice souligne à plusieurs reprises que Pélagie va « à contre-courant » :

Elle se débattait, Pélagie, voulait se défendre, sauver une famille et un pays qui s'étaient agrippés à son bras et la traînaient à contre-courant vers la source où les poissons retournent frayer et mourir. (*Pélagie*, p. 115)

La narratrice remarque aussi :

Quelle femme, cette Pélagie! Capable à elle seule de ramener un peuple au pays. De le ramener à contre-courant, car le courant descendait vers le sud, en ces années-là, et Beausoleil avait vu la moitié de son peuple s'y glisser et se laisser emporter vers les Antilles et la Louisiane. (*Pélagie*, p. 108)

La métaphore montre le caractère fort de cette figure féminine et sa détermination farouche. Après deux ans de marche, en 1772, Pélagie est confrontée à un conflit entre sa mission et son amour (Beausoleil). Ce conflit compromettrait peut-être tout l'avenir de la longue marche. Mais elle choisit d'accomplir sa mission et de ramener les siens à leur terre d'origine.

Allez, Joseph Broussard dit Beausoleil, allez encore un bout de temps vous battre avec la mer; allez empêcher les lames de dévorer encore un coup un seul des vôtres et des miens; il reste des restants de familles éparpillées en terre étrange et qu'il faut rentrer au pays. (*Pélagie*, pp. 117-118)

Le couple mythique Pélagie-Beausoleil est malheureux. Comme tous les grands héros américains, ils ne cèdent pas à leurs impulsions, ni à leurs sentiments; ils se retrouvent devant la fatalité. À cette fatalité se joint leur tendresse et leur rêve : celui de conduire un peuple vers son pays. Leurs rencontres traduisent des moments passagers de joie mais gardent l'accent de la tragédie classique :

Soudain paraît le capitaine, immense, sur le maître-pont. Le soleil levant allume son chapeau et son jabot Louis XV, et l'Acadie en marche vers le nord s'arrête à cette apparition de son passé et retient son souffle. (*Pélagie*, pp. 85-86)

Trois rencontres entre les héros : à Charleston, à Philadelphie et enfin à Salem :

Sans mentir, ce sont les plus joyeuses et émouvantes accordailles entre la mer et la terre ferme de mémoire acadienne. Les plus émouvantes pour Pélagie, en tout cas, et pour Broussard dit Beausoleil, capitaines au sol et sur l'eau... (*Pélagie*, p. 87)

Comme si cette phrase était un acte de sacrement, les mariant dans l'amour et le devoir. Car si ces rencontres offrent à Pélagie l'amour au milieu de l'amertume et des misères, elles lui opposent même pour tous les héros de légende, le devoir au bonheur. Beausoleil essaye de faire comprendre à Pélagie que c'est une chance de retrouver l'amour :

- Pélagie, Pélagie de la Grand'Prée, vous savez bien que la vie passe point deux fois dans le même saillon, pas plusse qu'une quille de goélette dans le même remous. Si je laissons les

mouettes emporter l'heure que je tenons dans nos mains, je risquons de la voir bâsir¹⁵ à jamais... (*Pélagie*, pp. 116-117)

Mais c'est Pélagie qui le renvoie à sa mission : « ...Allez empêcher les lames de dévorer encore un coup un seul des vôtres et des miens (...) il faut rentrer au pays... » (*Pélagie*, p. 124)

Il ne faudrait pas oublier la place de Pélagie comme mère : au moment de la déportation, elle est veuve de quatre enfants. Sa famille s'est en effet élargie, puisqu'elle a adopté Céline et la Catoune. Sans parler de Bélonie, du nègre et beaucoup d'autres orphelins du malheur. Elle éprouve une tendresse maternelle à l'égard de ses enfants, tendresse qui naît parfois des événements du voyage. Par exemple, quand elle adopte la Catoune, le récit développe ses caractères de compassion :

Elle avait rendu la même sentence quinze ans plus tôt, la jeune Pélagie, allant jusqu'à partager son lait entre tous les nouveaux-nés garrochés sur la côte géorgienne et mettant ainsi en péril la vie de sa propre fille. Madeleine en avait crié durant six mois, puis s'était accoutumée aux hérésies de sa mère qui croyait que charité bien ordonnée commence par les autres. (*Pélagie*, p. 24)

Toutes ces qualités de mère affectueuse et courageuse deviennent des traits essentiels de femme forte, sûre de sa mission, un leader de l'histoire de son peuple. Par exemple, après l'incendie de leur charrette, elle empêche le démembrement de la famille Belliveau qu'on répartirait d'une charrette à l'autre :

¹⁵ Bâsir signifie disparaître, d'après Yves Cormier, *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, p. 85.

Et elle redescend de la tribune en se drapant dans sa cape comme un consul romain dans sa cage. Ce jour-là, on l'aurait eu couronnée de lauriers, la Pélagie, si on avait été en saison. (*Pélagie*, p. 269)

Ainsi, la figure de Pélagie est symbole. Après l'enterrement de Pélagie, c'est Céлина qui résume le mieux l'épopée de mère courage et sa mission de « ramasseuse de peuples » : « - Je crois bien que c'te fois-citte, la Déportation est bel et bien finie et que c'est la Dispersion qui commence. » (*Pélagie*, p. 317)

Autre figure féminine, Céлина. Fille de père Micmac et de mère « sorcière ». C'est une orpheline de naissance de la déportation. Depuis sa jeunesse, elle « logeait dans les logis des autres ». Elle est guérisseuse, sage femme et « défricheteuse » de familles. Sa présence sera souvent signe de drame, aux moments des naissances et des morts. Indication de son caractère mythique. Autre preuve de ce caractère : elle remplacera Pélagie lorsque les forces abandonnent cette dernière. Céлина et ses plantes médicinales occuperont une place ensorcelante dans les charrettes.

Une vocation de sage-femme naît bizarrement en Acadie. À la manière de la carrière d'un Suisse dans la marine. Une sage-femme va toujours chercher ses rêves dans le ventre des autres, à croire que ce métier-là est réservé aux veuves ou aux stériles. (*Pélagie*, p. 28)

C'est grâce aux forces de cette sorcière que le peuple acadien continue à remonter vers l'Acadie et y arrive : « Elle avait besoin de replanter sa personne au mitan de la charrette, la guérisseuse... Allez, flandrins, par le sù! Quelqu'un avait besoin d'une sorcière là-bas. »

(*Pélagie*, p. 45) Céлина s'oppose souvent à l'idée que le convoi se dirige dans la mauvaise direction : « Je m'en vas moi-même sourlinguer¹⁶ des bœufs trop fainnants pour virer de bord et mettre leurs pattes d'en avant dans les pistes de c'telles-là d'en arrière. » (*Pélagie*, p. 45) Ramon Hathorn, dans son article intitulé « Pélagie-la-charrette : éléments rabelaisiens, éléments acadiens », a raison de signaler : « Rappelez-vous donc Céлина, guérisseuse et sage-femme qui, toute seule, à la différence des hommes, a pu guérir l'abcès du souffrant »¹⁷; Céлина est donc adjointe du destin.

On est déjà en route depuis quelques jours, quand on aperçoit sur la route une fillette de Beaubassin, comme « un corps mort », que l'on nomme la Catoune. Troisième figure féminine. Orpheline depuis la déportation, réfugiée dans les jupes de Pélagie depuis toujours. Ce jour-là, elle était faible au point de défaillir. Elle avait besoin de lait pour survivre :

Apporte du lait, Madeleine. (...) Oui, Bélonie, ce matin-là, la charrette de Pélagie était plus forte que la vôtre, riez-en à votre aise. Car au bout d'une heure, Madeleine revint non seulement avec du lait mais avec toute la chèvre. Et la Catoune fut sauvée. (*Pélagie*, p. 22)

¹⁶ Sourlinguer signifie réprimander, d'après Yves Cormier, *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, p. 353.

¹⁷ Ramon Hathorn, « Pélagie-la-Charrette : éléments rabelaisiens, éléments acadiens. », *Canadiana*. Ed. Conférence d'Études acadiennes, 1984, pp. 88-89.

Elle est une figure différente des autres, une sorte de création imaginaire, un être de féerie. Elle est « la fée des bois ». Elle peut chanter, produire de sons, comme une sorte de muette : « Elle disait tout, Catoune, sans rien dire... » (*Pélagie*, p. 23) La narratrice la présente comme une créature d'instinct :

Une raison? Catoune? Mais la raison était précisément le seul don que les dieux lui avaient refusé. Et pour cause. Pourquoi affubler de raison un être tout pétri d'instinct et d'intuition?... (*Pélagie*, p. 239)

Céлина et la Catoune, les deux femmes les plus proches de Pélagie. Pourquoi sont-elles toutes les deux présentées comme stériles? Le texte le pose implicitement. La page qui raconte la naissance de Virginie Cormier explique que l'émotion de la sage-femme transmet la vie par procuration. Elle « (...) veillait sur Virginie comme sur l'enfant qu'elle n'aurait jamais, la mutilée des cales de goélettes ». (*Pélagie*, p. 171) Aussi à la fin du chapitre des noces, un sentiment sombre de souffrance jaillit :

Catoune, à l'écart de la noce, chantait tout bas pour endormir son coeur et bercer les enfants que son ventre ne concevrait jamais. Et quand Pélagie s'approcha pour lui offrir à boire le vin des noces, elle entendit des lamentations sortir de la coupe à l'instant où Catoune y trempa les lèvres. (*Pélagie*, p. 255)

Peut-être y a-t-il là un rapprochement à faire entre l'accoucheuse et le métier d'écrivain? Maillet non plus n'a pas enfanté des humains... mais des livres. Il ne faudrait pas ignorer enfin le rôle de Jeanne Aucoin, mère courage, elle aussi, comme Pélagie, qui prend tous les moyens pour

sauver la race, toujours rude à l'attaque mais très réaliste en face de l'Histoire :

Mais Jeanne Aucoin n'allait pas lâcher comme ça, elle qui avait rescapé au moins le tiers des Girouard dans le dérangement, autant par la ruse que par le courage. Elle avait rusé avec Winslow, ... et rusé avec les soldats... Et chaque fois, Jeanne Aucoin, femme Girouard, avait payé son tribut au destin. (*Pélagie*, p. 37)

On le voit. Ces femmes sont un accomplissement de Pélagie. Sait-on que Maillet a appris par un critique que le nom de son héroïne évoque la mer, « Pélagique » veut dire en grec « de haute mer » :

Ça, c'est un autre de ces bons tours que le bon Dieu nous joue de temps en temps, et que j'adore. J'ai découvert le symbole de Pélagie une fois que j'ai fini et publié le livre. Avant, je ne me rappelais même pas que ça venait de « Pélage » - parce que mon grec était loin - de « Pélagos », qui veut dire plage, qui veut dire mer.¹⁸

Ce qui explique que l'identification de l'Acadie à la mer comme un pays féminin se maintient.

La « dialectique vie-mort » constitutive du mythe

Le mythe se déploie dans la description d'un voyage vers les origines, vers le pays perdu. Deux figures assurent le convoi des charrettes mais aussi la direction de la goélette nommée, clin d'œil à Rabelais, *La Grand'Goule*. Deux « caractères », au sens grec du terme,

¹⁸ Donald Smith, « Antonine Maillet : l'Acadie, pays de la ruse et du conte », *L'écrivain devant son œuvre, Art.Cit.*, p. 268.

ouvrent le passage, organisent la lente transhumance : Pélagie et Bélonie, elle toute tournée vers la vie, lui, le regard vers la charrette des morts qui, toujours, accompagne les vivants sur le chemin de leur existence. Nous sommes vraiment dans la légende. Bélonie, vieil homme sans descendance connue, en conversation permanente avec le chariot des morts, toujours soupçonneux du caractère passager du bonheur, toujours en retrait; « vieux radoteux », conteur qui sait donner lui aussi à son peuple le sens de lui même en le renvoyant à ces histoires qui lui offrent apparence. Quand Bélonie conte, tous les gens se rassemblent. Quand Bélonie conte, la liberté est possible; même les geôliers de prison sont sensibles aux histoires qui disent la transmission de la parole, les clefs imaginaires.

Dualité donc, toujours en alternance. Jamais Pélagie sans Bélonie, jamais Bélonie sans Pélagie. Quand nécessité se fait jour, Bélonie tire le trait, ouvre l'armoire des morts; Bélonie suit le convoi, sourit parfois, pousse ses petits cris de réserve, expression des effrois enfantins : « Hi! ». Bélonie-le-raconteur ouvrira l'espace, apprivoisera même la mort quand le grand Beusoleil combattra les vases des marais gluants de Salem. Rappel permanent du chariot terrible, Bélonie est indispensable au voyage. Mort indispensable à la vie, mort réconciliée avec la vie. Nous sommes vraiment dans le champ de la paix initiale.

D'ailleurs, le changement d'humeur de Bélonie, sa disparition finale auront pour préalable sa propre immortalité. La légende a voulu, sous la plume d'Antonine Maillet, qu'un *deus ex machina* intervienne et fournisse

à Bélonie un descendant; un cadeau de Beausoleil qui lui rendra bien ce présent en lui offrant une victoire sur la mort, dans le marais tragique; Bélonie devenu immortel par le biais de Broussard le capitaine dont la goélette navigue encore du côté de Bouctouche. Bélonie-le-vieux triste qui retrouvera son humeur et finira dans la légende. Pélagie, signe de vie et d'endurance, Pélagie dont le sort se jouera en cet ultime rencontre avec ce pays qui, de toute évidence, sera toujours imaginaire.

Naissance-mort, couple lié à vie-mort tout au long du voyage; car, pour ce petit lot d'exilés en quête de leur identité finale ou d'une histoire, le voyage est comme un long accouchement dont peut-être, à l'image du héros qui sort de la bouche de la grande Géante, ce peuple sortira brisé, partagé, châtré. Accouchements dont Céline, la guérisseuse sage-femme connaît les mystères. Les naissances toujours triomphent de ces morts qui, en somme, ne font guère que jalonner la route, tracer les méandres d'une mémoire. Charles à Charles ne sera pas du voyage; il trépassa la veille du départ; mais n'a-t-il pas donné l'ordre du départ pour tous? N'accompagnera-t-il pas toute l'équipée, ne serait-ce que par le cérémonial auquel chaque soir sa bru se livre? Par contre, toute naissance est signe d'accomplissement; ainsi de l'heureux événement de la naissance de Virginie.

Cette scène s'accompagne d'un déplacement populaire comique. Elle ne constitue qu'une page dans le chapitre huit du drame collectif, dont le fait central est l'accouchement de Marie Cormier, donnant naissance à

une petite fille qu'on nommera « Virginie », et qui doit remplacer le petit Frédéric, mort au chapitre trois :

La sage-femme rendait un enfant aux Cormier, un nouveau Frédéric en remplacement de l'autre. La vie avait en réserve des pièces de rechange et pouvait se refaire, par en-dedans. (...) Un petit Frédéric qui poussa toute la nuit pour voir le jour, et qui enfin, à l'aube, quand il fut tout entier sorti des limbes, se déclara être une fille. (*Pélagie*, pp. 159-160)

Et à l'été de 1773, la fille est baptisée : « Virginie! Elle héritait d'une terre, Virginie Cormier, une terre de passage, un lieu d'arrêt en cours de route. Plus tard, elle serait un vivant souvenir du relais de Virginie. » (*Pélagie*, p. 162)

Plus tard, dans la montée vers le nord-nord-est, les gens disent que la marche devra ralentir. La maladie s'installe. La charrette de la mort revient, lorsque la petite Virginie est malade, il est temps de se reposer : « Cette fois, Pélagie arrêta les bœufs. Un enfant c'est un enfant. Et c'est pour les enfants qu'elle avait lutté toutes ces années, et puis repris le joug et visé le nord. » (*Pélagie*, p. 171) La souffrance pèse encore :

Pauvre Pélagie! Comment reposer ce cœur qui galopait vers la mer à lui en sortir du corps? Plus de repos pour Pélagie sur cette terre de Virginie ou de la Marilande jusqu'au port de Baltimore. (*Pélagie*, p. 171)

Ce qui est vraiment important, c'est le sens que prend cette vie virginale, dans un décor où la mort pouvait être si facilement et souvent victorieuse :

Quelques mois plus tard, en quittant la Virginie, les Acadiens tournèrent la tête une dernière fois vers cette terre qui avait refoulé à la mer les déportés de 1755. Et Alban à Charles à Charles, soulevant la petite Virginie au bout du bras, dit à tout

le pays qu'il laissait derrière : Vous aurez point pu empêcher c'te graine de sortir de vos racines, quand même! (*Pélagie*, p. 167)

Virginie est si importante pour le groupe qu'elle ne peut mourir. On sera prêt à tout pour la sauver de l'épidémie ou de la maladie. Une première fois déjà, l'appel au surnaturel était devenu indispensable pour sauver la Catoune du mal. Mais cette fois, en l'absence de Bélonie, parti on ne sait vers quel destin mythique, c'est au vieil Allain, illustre auprès des siens parce qu'il aurait rapporté au péril de sa vie un fragment de la croix de l'ancienne église dévastée, que Pélagie confie le soin de délivrer Virginie de cette bronchite qui semble fatale :

Il était dévot, c'est vrai, personne ne lui contestait sa piété; mais c'est un miracle, Pélagie... rien de moins qu'un miracle qu'elle lui demandait... rien de moins que la guérison d'un enfant par la simple imposition des mains et l'attouchement du crucifix (...) Il dut avaler toute la coupe d'humilité, ce jour-là, le saint homme. Certains pensent que c'est pour ça que le ciel en eut compassion. Tout ce que l'histoire raconte, c'est que la Virginie, sous un flot de larmes et de *Libera nos Domine*, se mit peu à peu à bouger les yeux, la tête, les jambes, puis à crier après sa mère. La fièvre s'éteignit d'elle-même et l'enfant sortit de l'ombre comme un champignon de la nuit, en dressant la tête au soleil. (*Pélagie*, pp. 297-298)

La vie de Virginie est si présente que le miracle s'impose; la légende une fois de plus détourne du malheur mais aussi révèle le caractère abrupt du retour d'exil. Même les enfants meurent à l'approche des hivers de ce beau pays de jadis.

Le mythe donc se bâtit sur l'opposition-conciliation vie-mort; le déplacement des charrettes est encadré par Pélagie et Bélonie comme le retour vers un soi unifié, identifié, passe par le circuit vie-mort; pas

seulement, donc, l'image forcée du destin; mais, nous le croyons, la déchirure dont la Sagouine révélait l'importance est si profonde que le retour à soi suppose toujours une sorte de balancement entre la mort de soi et la survie de soi. Tantôt Bélonie parle en nous et alors c'est la charrette funèbre qui occupe le regard; impossible de se retrouver jamais; tantôt, au contraire, Pélagie triomphe jusque dans la mort, le lien à soi et aux autres semble serein, l'histoire prend les aspects du mythe; le passé dira l'avenir.

Traçons cette opposition à travers la lecture de deux chapitres : le chapitre trois, épisode de mort de Frédéric, et le chapitre douze, récit de noces, Pélagie mariant sa fille Madeleine à « ce grand jars de Charles-Auguste », donc chapitre qui retrace un épisode de vie.

Un fait est central au chapitre trois : la mort du petit Frédéric; à ce décès, l'auteure ajoute le tableau de douleurs de la troupe. Ce qui maintient le ton, la fresque historique et les terreurs. De sorte que nous pouvons, nous lecteurs, choisir le point de l'agonie, ou le moment de la mort, ou la détresse de l'enterrement en terre ennemie. L'angoisse de la charrette de mort revient à chacun des moments terribles :

- Un enfant de huit ans a point eu le temps encore de faire le dégoûté; la vue a point eu le temps d'y faire zire¹⁹, à cestuy-là.
(*Pélagie*, p. 57)

L'enterrement se termine, certes, sur une résignation : « Pélagie, attentive

¹⁹ Faire zire signifie provoquer le dégoût, d'après Yves Cormier, *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, p. 379.

au chant de Catoune, semblait comprendre et même accepter le sort de ce peuple appelé à semer le long des côtes d'Amérique des graines vivantes. » (*Pélagie*, p. 60) Mais pour que le drame s'inscrive dans cette « saga », ne faut-il pas que la lignée accepte la mort?

Ainsi, beaucoup de passages dans *Pélagie* nous rapportent des épisodes de mort et des épisodes de vie. Les malheurs humains (naufrages, maladies, faim, grand péril) qui viennent compliquer la marche sont présents, comme aussi des moments de joie (mariages, naissances).

De la même manière au chapitre douze, après avoir détaillé (dans les chapitres dix et onze) toutes les misères et les aventures de la goélette et de l'expédition, au milieu des guerres de la Révolution américaine, après un hiver qui a amené la famine et la mort, le groupe opte pour une réjouissance rabelaisienne : la noce de Madeleine, l'événement le plus joyeux du récit. Tout le monde avait besoin de cette noce pour se mettre en forme et l'Acadie renaîtra à partir de Madeleine, la fille de Pélagie :

Tout était permis, surtout à ceux-là qui depuis un demi-siècle subissaient injustement le joug de l'ennemi. Le monde entier aurait pu payer le mal fait à son peuple, que Pélagie n'en aurait éprouvé aucun remords. Pas ce jour-là. (*Pélagie*, p. 248)

Pélagie comprend que ce mariage va faire de Madeleine une continuatrice de sa mission, qu'elle va assurer la vie dans l'Acadie retrouvée. Beausoleil même propose à Pélagie : « C'est peut-être le temps de la passer à votre fille Madeleine qui saura en prendre grand soin. » (*Pélagie*, p. 300) Et Pélagie accepte, à la fin du voyage. Madeleine a ramené les gens dans la vallée de Memramcook : « ...Allez flancs mous,

c'est icitte que je nous creusons une cave et que je nous bâtissons un abri!... Madeleine, digne rejeton de la charrette par la voie des femmes. » (*Pélagie*, p. 346) La présence de Madeleine est ici indispensable.

Toujours une même structure dramatique fait déplacer des scènes opposées qui se côtoient : mort-naissance, misère-mariage, amour-devoir, terre-mer, rires-pleurs. Le rôle de l'humour est de sauver du tragique par cette technique de conversion.

Le récit polyphonique

Qui expose cette légende, ce retour vers un soi enfoui dont le drame dit la vérité intime? Quelle voix raconte? L'auteure se situe-t-elle seulement comme témoin ou comme double indiscret? Est-ce la voix de Pélagie ou celle, neutre, de l'auteure de tout conte, confondu sans doute avec le collectif anonyme, la voix culturelle? En double, donc, quel est le statut de cette histoire dans l'œuvre d'Antonine Maillet; y-a-t-il finalement quelque chose que l'on récite? Et quel en est le secret? Quels sont « (...) les trois mots magiques ». (*Pélagie*, p. 283) qui nous permettraient de le connaître?

À lire la dédicace de l'ouvrage, à constater l'importance accordée à la naissance et à la survie de cette Virginie Cormier, doublet de la mère d'Antonine Maillet, un soupçon traverse l'esprit : Maillet s'invente un passé, se fabrique une mémoire, expose sa mythologie qui, en raison même des accents qu'elle prend, devient soudain légendaire; le relief est alors celui du conte, de l'histoire enfantine, de cette mythologie que

chacun déroule à travers soi pour se donner une origine qui soit en fusion avec celle de son peuple. Maillet est sans cesse présente, directement mais aussi par le biais, par le détour. Nous sommes, dès le prologue, prévenus : nous savons qu'il sera question d'une naissance, celle de l'Acadie, même si la naissance qui prend le plus d'ampleur est celle de Virginie Cormier. Ce peuple est né des charrettes, de l'exil; le pays a été ouvert « (...) par la porte de derrière ». Personne n'était au courant de cette naissance en douce, en catimini. « Quand le monde s'en est aperçu, il était trop tard, elle avait des ressorts aux jambes et le vent dans le nez. » (*Pélagie*, p. 13)

L'Acadie est donc née d'une renaissance. L'Acadie n'est pas le pays mais le mythe du pays; elle est née d'un retour vers l'inaccessible et non d'une simple naissance, un retour qu'une femme énergique aura su dominer. Le récit d'origine concerne donc cette deuxième naissance qu'une longue pérégrination propose. Et l'origine se dit à l'issue du voyage, dans cette fin qui est aussi un commencement. L'origine de la parole se récite par ceux « qui ont su se taire »; un peuple sans écrit et une longue période de latence pour que la parole se fasse jour; son statut est alors parole de mémoire que l'on récite de l'un à l'autre comme un refrain se transmet de génération en génération et que l'auteure, en conteuse fidèle aux règles du conte, prétend seulement reprendre à son tour en une ultime récitation. Mais cette récitation, précisément, passe par l'écrit, autre mutation qui impose un nouveau retour, rend possible une nouvelle naissance.

Et Antonine Maillat se révèle par le clin d'œil. Bélonie est censé rapporter l'histoire que transcrit l'auteure, ce Bélonie « (...) né comme moi de la charrette ». (*Pélagie*, p. 13) Ainsi l'auteure se déclare d'emblée partie prenante de cette histoire; la parole est celle du conteur qui ne peut être que l'ancêtre; à la nouvelle Pélagie de remonter à sa source, de découvrir qui la fonde et quelles histoires ont prélué à sa naissance. Pélagie-la-romancière-des charrettes de Bélonie et de Virginie. Et son travail consiste à écrire une mémoire de l'histoire, une romance qui conserve le souvenir des déportés et de leur héroïsme. La parole tire sa vigueur de leur sang symbolique. La parole déportée, coincée entre une langue et une autre, traînée du Sud au Nord, avec ses vieux reliefs d'outre-atlantisme, près de la baie de Nantes. Une parole faite de devises d'interjections, de suspensions ironiques, de sentences. Céline se reconnaît à son verbe, Catoune est celle qui tient la parole en son creux car elle est tout silence. Pélagie ou la remontée vers la source, vers la langue d'origine.

L'intervention de Maillat-Pélagie est aussi, et ce dès le début, proposée par le retrait; sans doute Céline parle quelque-fois la langue de l'auteure. Mais c'est l'allusion directe, la réflexion à côté, une sorte de note de service qui accompagne le texte et place l'auteure parmi les conteurs.

Antonine Maillat expose la nature de son travail. Impossible d'ignorer que ce petit peuple a une histoire et qu'elle la trace. Puisque c'est une histoire sans écriture, transmise oralement, elle ne peut paraître qu'à

travers le conte. Mais l'auteure sait bien elle-même que ce qui s'écrit sous sa plume est l'histoire symbolique d'un peuple enfin reconnu.

Tout au long du récit-histoire-mythe, ce genre d'annotations critiques se poursuit, indiquant que la romancière veille, surveille, sait où elle va et sait aussi surprendre le malheur et, par l'ironie, le mettre en cause.

Maillet est toujours soucieuse d'établir un contact, voire un dialogue, avec un lecteur virtuel, par le biais de l'ironie ou du commentaire. Par exemple, elle adresse à son lecteur cette remarque : « Après ça, venez me dire à moi (...) qu'un peuple qui ne sait pas lire ne saurait avoir d'Histoire. » (*Pélagie*, p. 16) Autre exemple : Quand Pélagie défend, devant Jeanne Aucoin, les vieux qu'elle ramène, elle peut parler même de sa propre mort en riant :

- La mort, c'est Bélonie qui la traîne dans sa charrette fantôme. Mais Charles à Charles montera dans la mienne; et c'telle-là, Jeanne Aucoin, je la quitterai timber en morceaux le jour où me faudra les planches pour dresser ma croix sus ma fosse. (...) Madeleine, fille de Pélagie, joignit son rire à celui de sa mère. (*Pélagie*, p. 39)

Au chapitre six, quand les bourgeois réfléchissent sur le sens du travail, l'auteure glisse une note critique :

Pourquoi se donner tant de mal pour se fonder une terre neuve si au bout de cent ans on devait l'abandonner aux bêtes sauvages et aux Anglais? Ils avaient pioché, et sarclé, et assaini des marais tout le long de la baie Française, les Bourgeois, durant leur longue lignée de Pacifique à Jacques à Jude à Jacques à Jacob, chirurgien de la seigneurie d'Aulnay. Vous pensez qu'on avait fait tout ça pour les autres? Ou pour retourner en vieille France raconter ses malheurs aux descendants des aïeux? (*Pélagie*, pp. 105-106)

Au moment où l'auteure explique qu'une déportation et un exil ne vont pas sans difficulté, elle a recours à l'humour :

... Et bien oui, une déportation se fait comme ça, figurez-vous!
On vous fournit les goélettes, s'il fallait!... Allait-il falloir asteur
exiger des bourreaux le voyage de retour?
- S'il y a une parsonne à bord qui trouve que j'avançons point
assez vite, c'tuy-là peut toujours s'en aller cogner sus le
gouverneur Lawrence pour y demander de nous affréter une
goélette. (*Pélagie*, p. 23)

Maillet remonte à sa source et retrouve son origine errante, balancée de haute mer en terre d'asile. Maillet dit qu'elle conte l'histoire; lirait-on le récit suivi des résultats de la déportation? Ce qui est certain, c'est que cette histoire est l'histoire des charrettes; donc, Maillet fait un pied-de-nez aux grands historiens qui se contenteraient de ramasser en quelques lignes cet épisode, oubliant qu'il est fondamental à cette Acadie dont Maillet se présente comme la mémorialiste. Elle se moque donc du sérieux, des rapports officiels. Son conte suit la démarche un peu virevoletante des déportés qui, tantôt vers le nord, tantôt vers le Sud, puis vers l'est, poursuivent une sorte de chemin chaotique (et cahoteux) qui trace leur randonnée : « À l'arrivée, le Grand-Pré retrouvé tel qu'il avait été laissé vingt-cinq années plus tôt, Pélagie comprit qu'un peuple entier avait marché sur ses traces. »²⁰

L'histoire tragique d'une déportation, d'un éparpillement et la volonté farouche de retrouver une unité, de se réunir à partir des qualités qui font

²⁰ Dominique Grisoni, « Jaillissement de mémoire », *Magazine littéraire*, n° 153, octobre 1979, p. 34.

un petit peuple ancienne France, pensé sur le mode rural. À travers la remontée, les démêlés avec l'histoire des États-Unis qui sortent de terre; chacun réclame pour soi la liberté; et la chansonnette rappelle à tous que l'ennemi n'est autre que le Roi d'Angleterre « qui nous a déclaré la guerre ». Mais pour autant, les intérêts des deux peuples ne sont pas nécessairement les mêmes; leurs chemins se croisent mais ne s'harmonisent guère.

À vrai dire, donc, ce tracé reste éloigné du rapport historique; l'histoire de la déportation reste le fonds sur lequel se greffe une romance sur l'Acadie. Ce n'est qu'une histoire sous-jacente qui se récite, c'est plutôt la chanson d'un petit peuple qui revoit son origine, qui se donne des leçons pour un destin ultérieur. Car la véritable histoire, ce sera, comme le soutient Bélonie, demain qui la fera et le passé semble alors seulement l'objet d'une sorte de dérision, forme que prend souvent l'humour dans ce texte. Légère grimace à l'histoire, sourire qui vient de l'opposition, qui oblige l'esprit à un déplacement, qui rend l'histoire officielle un peu ridicule quand on la regarde du côté des charrettes.

La légende commentée par le groupe, sorte de conscience à rebours

Une autre voix s'exprime souvent : celle du groupe qui discute, juge, ramasse. Polyphonie qui est celle du chœur de la tragédie antique, avec ses reprises, ses refrains, ses soubresauts, ses commentaires. Par exemple, ne conte-t-on pas l'épopée qui conduisit les Thibodeau, Léger et Bourgeois à Port-Royal du Sud, et la réclusion du capitaine du navire

« (...) enfermé dans la cabine du gaillard d'avant pour y boire son grog tout à son aise », qu'aussitôt le chœur réagit : « le cochon ». (*Pélagie*, p. 46) Le chœur commente ainsi tous les grands événements rapportés et déplace volontairement l'attention, provoquant l'amusement. Le déplacement pousse l'esprit à entendre le commentaire vigoureux, fait oublier l'horreur des évacuations de déportés. Une autre fois, le chœur allégera la crainte de voir le pays dévasté par les frasques d'une soldatesque anglaise :

- l'homme change, mais point la nature. La rivière aux Canards, elle, sera encore là.
- Mais rien vous dit que le roi George y mène point boire jument.
- Pourvu qu'il l'y mène point chier.
- François à Philippe, ta langue!
- Ha, ha ! (*Pélagie*, p. 302)

Parfois le chœur agit de surcroît comme conseiller psychologique lors des moments critiques. Dans ce cas, il répond aux questions de Pélagie à voix basse, ce qui se traduit dans le texte par l'usage de pointillés. Cet échange a pour effet de la tranquilliser, pour qu'elle puisse rassurer ses troupes à son tour :

- Quoi c'est que les cris?
... Les vents, Pélagie, les vents de marais. (...)
- Les vents? Alors pourquoi la Catoune s'agite-t-elle comme ça, la face au ciel? Ça geint au loin, par-delà les buttereaux, j'entends.
- La houle du large qui s'écrase, sur les cailloux des côtes, c'est tout. (...)
- Arrêtez! J'entends les hurlements des sorcières qu'on brûle au bûcher et le geint des naufragés ballottés par l'écume. Arrêtez!
... Non, Pélagie, faut point prendre les voix du large et des marais pour des sorcières qu'on pend au gibet. Les vents d'un siècle ont lavé Salem, Catoune n'entend que la mer et le nordet.

- Calme-toi, Catoune, lui dit Pélagie, c'est rien que le cri des goélands qui suivont au large les bâtiments. (*Pélagie*, p. 274)

C'est donc une sorte de récit à plusieurs voix qui se déroule et qui a inévitablement le conte pour appui et la langue du conteur pour refrain. Le mythe ne va pas sans la projection du conte, centrale au texte, conte qui au-delà du chœur s'adresse à celui qui écoute toujours, le lecteur.

Analyse des deux contes, essai d'une lecture inconsciente

À plusieurs reprises, Pierre-le-fou est appelé à « aveindre sa jarnigoine »²¹ (*Pélagie*, p. 157) afin de divertir le peuple épuisé, déprimé et impatient d'arriver en Acadie du Nord. Dans ce but, on trouve dans *Pélagie*, tant d'histoires et de contes inventés au gré des conteurs. Parmi les plus importants, deux contes : le conte de « la Baleine blanche » et le conte de la « Dame Géante de la nuit ». Ces contes ont pour fonction principale de suspendre l'action par un récit qui présente une relation de causalité, ou d'analogie ou de contraste dont l'effet demeure toutefois celui de distraction.

Le conte de la Baleine Blanche

Pélagie a prié Bélonie d'entamer ce conte pour divertir toutes les charrettes en proie à la dispute et au désespoir. Au moment où la mésentente menace le groupe au cours de son exode, les gens ont besoin de se sentir solidaires. Et Pélagie donne la parole à Bélonie pour

²¹ Aveindre sa jarnigoine, expression acadienne signifiant « faire valoir son talent ».

qu'il jette une note de divertissement. Tout le monde se laisse envoûter par le conte de Bélonie.

Deux animaux, l'un de petite taille, l'autre immense se trouvent sur le chemin du pauvre vilain, un renard et un ours, tous deux aussi blancs. Le vilain a faim. Il a l'idée de manger la poule. Il se contente encore une fois de manger l'œuf. Or le jaune est plus dur : « il le crachit ». Il trouve un anneau d'or. Avant d'en arriver à la quête, il croit sa fortune faite, montre à la poule ce que contenait l'œuf, mais il « échappe » l'anneau d'or, que la poule « envale » avec le mil donné pour sa nourriture. À partir de là commence une série d'éléments narratifs récurrents (avec le renard, l'ours, la baleine blanche). Et ne vont cesser de se succéder. Ces schèmes répétitifs forment la charpente du récit.

Le premier élément récurrent : la couleur des deux animaux de la poule à la baleine. Deuxième élément récurrent : les injures aux bêtes qui se présentent, depuis la poule jusqu'à la baleine, avec chaque fois un nouveau terme injurieux : « Malheureuse! Qu'il hue (...) Misérable qu'il crie (...) Canaille! Qu'il horle (...) Vile bête! Qu'il braille. » (*Pélagie*, pp. 74-75) Troisième élément récurrent : l'enfilage qui se complète à la rencontre de l'ours qui doit rendre le renard qui a mangé la poule qui a avalé l'anneau d'or. Cet enfilage s'accroît encore quand le vilain se trouve devant la baleine. Et le récit s'interrompt par la dernière enfilade. Quatrième élément récurrent : l'homme saute sur la poule pour lui tordre le cou. Il saute aussi sur le renard et sur l'ours dans la même intention.

Cinquième élément récurrent : la quête elle-même qui dure trois jours et trois nuits.

Cependant, une variante annonce un changement : la volaille se sauve par la forêt comme feront le renard et l'ours. Quand on quitte la forêt, on trouve la mer. Et c'est dans la mer que vivent les baleines qui ne sont pas faciles à aborder, qui sont les habitants d'un autre univers.

Ce conte a contribué à distraire les gardiens au point qu'ils en oublient leur devoir et ouvrent toutes grandes les portes de la prison pour laisser s'échapper les captifs acadiens.

Ce conte révèle une symbolique particulière : Maillet fait allusion à l'un des animaux bibliques les plus connus, la baleine; s'écrit alors une véritable parodie du texte sacré. Cette parodie peut renvoyer à plusieurs explications : Ce conte reprend beaucoup d'aspects de l'histoire biblique. De même que Jonas, le héros, se trouve « dans la goule de la baleine, entre les arcades de la gargotière, dans le tunnel de l'œsophage, au creux de l'estomac, au tréfonds des entrailles qui gargouillaient de puanteur...Pouah! » (*Pélagie*, p. 79) Il est significatif qu'un peu plus loin le narrateur ajoute : « Et c'est comme ça que je sons encore en vie, nous autres les exilés, par rapport que j'ons consenti à sortir d'exil et rentrer au pays par le cul d'une baleine! » (*Pélagie*, p. 80) Cette citation semble souligner le rappel de la résurrection du Christ. Maillet associe la baleine à cette résurrection dans sa thèse de doctorat, *Rabelais et les traditions*

*populaires en Acadie*²². Le traitement parodique de l'histoire de Jonas dans le ventre de la baleine symbolise chez Maillet « la résurrection » ou la renaissance du peuple acadien, même s'il a besoin de « rentrer au pays par le cul d'une baleine! » Ainsi, l'explication du rôle de ce mythe dans *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, soutient une telle explication :

Il s'agit toujours de l'homme ou l'archétype qui pénètre dans le ventre d'un monstre marin, d'un géant ou plus souvent d'une géante, y passe son temps d'épreuve, puis en sort triomphant, ou au contraire, y est englouti. Mais même englouti, le héros reste vainqueur. Car son retour au monde maternel et profane, symbolisé par le ventre de la Géante Mère, a pour but d'y laisser son ancienne peau, c'est-à-dire de mourir à l'enfance, à l'ignorance, à la condition profane.²³

L'Acadie est à la hauteur du héros biblique.

Le Conte de la Dame Géante de la nuit

C'est encore Bélonie-le-Vieux qui raconte. Tit-Jean ou Quatorze, le protagoniste, décide d'offrir à sa bien-aimée, comme cadeau de mariage, une barque qui puisse voguer « jusqu'au fin bord de la terre ». Mais pour ce faire, il a besoin d'aller quérir trois mots magiques dans le ventre de la Dame Géante de la Nuit. Quatorze réussit à pénétrer dans l'abdomen de cette dernière qui tombe endormie. Toutefois, au moment de sortir, il commence par les pieds, ce qui fait rire les oiseaux qui réveillent la géante. Elle ferme la bouche, coupant le héros en deux. Malgré tout, le

²² Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Op. Cit., p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 77.

Quatorze reste « (...) assez en vie pour lui bailler du fil à retordre à son aieule de Géante de la nuit... du fil à retordre long comme une éternité » (*Pélagie*, p. 287), avertit Bélonie I.

Il existe une nette analogie entre le héros du conte et Bélonie I, son narrateur. Comme Quatorze, Bélonie semble défier la charrette de la Mort en lui montrant le poing. De plus, à l'instar de Quatorze, Bélonie a causé bien des ennuis à la Faucheuse, sauvé de la mort la petite Virginie gravement malade et gardé en vie les autres enfants de la colonie en dépit d'un hiver extrêmement rigoureux. L'exemple du héros semble inciter le narrateur à agir de la même manière. Pour cette raison, le conte exerce une fonction de persuasion.

Le narrateur se sert de ces deux contes mythiques pour illustrer comment le ventre est à l'origine et au centre de tout :

(...) ce dragon n'était nul autre que celui-là même qui depuis le début du monde gardait au fond de son ventre, qui était au fond du ventre de la Dame géante de la Nuit, le fameux trésor que les hommes cherchent depuis le commencement des temps. (*Pélagie*, p. 286)

Le tracé est à la fois tout de légende et mène vers un signifiant maternel. Il décrit les conditions paradisiaques de la création. Les deux contes renvoient au désir de vérification, à cette quête d'unité qui traverse tout l'ouvrage.

En effet, de nombreuses références au « ventre » se trouvent dans *Pélagie-la-Charrette* et dans *Cent ans dans les bois*. Ces deux romans mettent particulièrement en scène la survie du peuple acadien. Citons à

titre d'exemple, dans *Cent ans dans les bois*, la narratrice qui fait allusion dès le prologue à la position avantageuse d'où les personnages perçoivent et expérimentent le monde autour d'eux. À travers un dialogue avec sa mère, la narratrice remarque :

Tu y étais... mais dans le ventre de ta grand-grand-mère. Ohhh!... Et j'en eus des chatouilles par toute la peau. Peu importe ma position, j'y étais. Le ventre, c'est toujours mieux que les pieds, que le cou. Le ventre, c'est le centre de moi. J'avais donc vu l'empremier, le temps en premier temps, de son centre. (*Bois*, p. 10)

Il paraît que le ventre chez les personnages maillétiens est considéré comme lieu de refuge en même temps que le centre du mal, un monde où il n'existait guère de souci. La couleur blanche dans les deux contes exprime la lueur d'espoir, trompeuse parfois, susceptible de sauver des misères de la vie - « marcher trois jours et trois nuits » -, à travers « la quête » dans le premier conte et « la quête des paroles magiques » dans le deuxième conte. Pour enfin aboutir « (...) au bout de la vie, la vie qui ne finit pas », (*Pélagie*, p. 287) dans l'éternité.

L'importance de la quête du paradis terrestre est évidente dans *Pélagie*, puisqu'on trouve de nombreuses références à « l'empremier », en tant que « paradis terrestre », « terre promise » ou « paradis perdu ». Ceci pour présenter l'état paradisiaque qui régnait avant l'arrivée des Anglais et le « grand Dérangement ». Le narrateur souligne que le seul but de *Pélagie* est de retrouver l'Acadie telle qu'elle était quand elle l'a perdue :

(...) vous pensez qu'elle l'avait oublié, ce paradis perdu enfoui au fond de ses entrailles et de ses reins durant la moitié de sa vie?... Elle voulait la retrouver comme jadis, son Acadie, avec du grain au grenier, du cidre à la cave, des bêtes à l'étable, un feu dans la maçoune, et un amour au ventre. (*Pélagie*, p. 160)

Ce monde protecteur (le ventre) permet aux personnages de renouer avec le passé et les souvenirs de l'Acadie. Un moyen de retourner au monde intact de l'enfance. Citons un exemple très significatif du rôle du ventre comme protecteur : Pélagie, figure maternelle, offre de protéger Beausoleil contre l'inclémence du temps : « Mais toi, Beausoleil, tu resteras au chaud dans ma poche de devant, au creux de mon ventre. » (*Pélagie*, p. 304)

De même que la présence du métier de sage-femme dans *Pélagie* est significative puisque ce métier compte sur les ventres des autres pour la survie du peuple acadien : « (...) une sage-femme va toujours chercher ses rêves dans le ventre des autres ». (*Pélagie*, p. 26) Maillet est une sorte de « sage-femme » dans la mesure où elle rend possible la naissance de figures féminines acadiennes héroïques (littéraires) dont son pays a besoin pour s'inspirer. Donc, le rôle des sages-femmes est double : accoucheuse et « défricheteuse-de-parenté », double fonction comme l'auteure Maillet.

Ces deux contes rappellent à la fois les conditions idylliques du paradis et servent à rassurer les auditeurs :

L'enfantement peut être considéré comme une forme d'initiation : après un long processus organique, l'embryon est délivré des ténèbres puis voit enfin le jour - et non sans souffrance - Pélagie se trouve à l'intersection des deux

métaphores. Elle est une force à la fois génératrice et initiatrice. En son sein se développe l'enfant qui, en terre d'Acadie, naît et, en même temps, rentre dans le sein maternel originel pour y renaître. Sa mort n'est pas une fin, mais un nouveau départ, et comme la charrette elle est tombeau et berceau.²⁴

Ces deux contes renvoient au travail d'écriture de Maillet. Parce qu'il faut se retrouver pour essayer d'exister, l'écrivaine se lance dans une perpétuelle quête de l'identité de ses racines. Et son œuvre apparaît comme une obsédante recherche de la mémoire que l'on rencontre partout. Parlant de Pélagie-la-charrette, Dominique Grisoni explique que l'œuvre répond à un : « Travail de mémoire, comparable au travail de femme lors de l'accouchement. »²⁵

Freud lui-même, disait que le mythe et le conte expriment des désirs dont l'origine première doit être cherchée dans cette zone infantile. L'un et l'autre sont soumis aux mêmes lois de condensation, de déplacement, de déguisement. Ainsi, l'humour exprime par plusieurs procédés les diverses possibilités de réalisation du même désir. Il arrive à Maillet de créer plusieurs mythes parallèles, qu'il faut rattacher à un même désir fondamental, se complaisant à des fantaisies différentes.

Pélagie marque donc une véritable transition dans la textualité de Maillet. Il n'est plus question de seulement décrire la dissociation terrible

²⁴ Glenn Moulaison, « Lecture idéologique de Pélagie-la-Charrette », *Revue de l'Université de Moncton*, vol.21, n° 1, 1988, p. 42.

²⁵ Dominique Grisoni, « Jaillissement de mémoire », *Magazine littéraire*, Art. Cit., p. 34.

mais de remonter à ses origines pour en saisir la cause et en réparer les dommages. Tout au long du chemin, l'humour est indispensable pas seulement comme un moyen mais comme la vigie de conscience, la lunette qui permet de voir ce qui serait trop difficile à saisir et qui permet en même temps de ne pas croire trop vite aux accommodages artificiels. Pélagie meurt à l'arrivée au pays, Bélonie s'est évanoui dans les bois, Beausoleil est devenu une simple chanson de marin, Catoune n'est plus qu'un cri dans les marais. Origine que le mythe fait entrevoir à condition que l'on sache bien ne pas croire au déroulement de l'exposé. L'unité n'est possible que pour la mémoire qui bâtit ce qui, en définitive, n'est qu'un conte.

4. Évangéline Deusse ou le déchirement intérieur

La structure d'*Évangéline Deusse* fait en sorte que l'on quitte maintenant tout à fait le mode du drame qui était tellement présent dans *La Sagouine* et *Pélagie-la-Charrette*. L'opposition extérieur-intérieur, dehors-dedans, se poursuit sur un autre registre : celui du déchirement.

Une parsoune peut consentir à s'expatrier, pis s'exiler au loin; ben faut point qu'l y demandiont d'oublier. Quand c'est que t'as pus droit à la terre, ni à tes biens, ni à ton pays, ben t'as encore droit à ta souvenance, toujou'ben. Ça, parsoune peut te la louter. l'pouvont point t'obliger à oublier. (*Deusse*, p. 22)

Cette opposition extérieur-intérieur offre à l'humoriste une position privilégiée. Au sein de la thématique de l'exil, la solitude personnelle sera présentée comme ressource; le renvoi à l'intériorité (exprimé à travers des détours, des remords, des doutes, ou même les contradictions de l'histoire acadienne) y sera alors fréquent.

Aussi le lecteur (ici le tiers) est aussi invité à descendre en soi, à consentir à l'intériorité. La solitude est présentée comme une nécessité, le seul lieu adéquat pour lire à la fois ce qui se passait dehors (le collectif) et pour lire en soi-même.

L'exil, la déportation perdent toute connotation péjorative dans un discours où le « je » isolé, seul, assume toute sa collectivité : « (...) je pouvions le dire la tête haute et sans frisson dans la voix que j'avons mes seize quartiers d'exilés, nous autres ». (*Deusse*, p. 48) L'exil n'est donc pas en soi dégradant ou signe du seul malheur. Selon le temps d'exil, les

« quartiers » augmentent; pouvait-on écrire que, parmi les exilés, des degrés de noblesse sont à déterminer? Les Acadiens exilés hors de leurs pays ou d'eux-mêmes, ne méritent-ils pas bien des titres de noblesse?

Si l'exil est aussi source de rencontres amusantes, de jeux de langages, c'est qu'il se présente justement sur une scène qui le rend inoffensif. Autour du sapin, il n'est plus d'exilé; ce sapin réunit les quatre solitudes, maigre espace pour un théâtre qui finalement n'est exactement ni intérieur ni extérieur; et, du même coup, la souffrance est allégée. Dans la rencontre des paroles d'exilés, un déplacement est autorisé, le drame est épargné.

Les quatre exilés ont intériorisé les malheurs de leur peuple et s'efforcent, par la seule parole originaire, de les rejouer et, du même coup, de les dissiper. Le collectif passe donc par la voix de chacun :

(...) ça sera pas dit que j'arons eu marché dix ans dans les bois, et pioché deux siècles sus nos côtes, et fait le voyage tout seul là-bas du pays, pour nous faire chier sus les branches par les volailles étrangères! Non, ça sera pas dit. (*Deusse*, p. 48)

Ici, tout tourne autour de la difficulté de vie, déchirement ou entre la solitude individuelle et le drame social. L'humour est la ressource. Évangéline affirme toujours son écart par un « (...) c'est pas pour saouère ben... ».

Évangéline Deusse surgit juste après *Pélagie-la-Charrette*; la nostalgie et la décrépitude liées aux problèmes de l'exil s'y étalent. Pas de culte du passé cette fois, comme dans *La Sagouine* ou dans *Pélagie-*

la-Charrette, ni de compassion pour les misères de la vieillesse. Bien qu'à certains égards, la figure d'Évangéline nous fasse songer à la Sagouine, notamment par sa façon de philosopher. Le texte a un objectif net : une mise en question de la figure ancienne d'Évangéline de Longfellow et la mise en évidence d'un lien entre le drame collectif et la solitude de l'individu. Évangéline ne mêle pas les genres : directement, nous sommes sur scène. Cette scène, cependant, est celle du déplacement supérieur, de la mise en place du lieu imaginaire des fantasmes; elle réunit des exilés comme s'ils formaient autour du sapin la frontière de leurs escapades réciproques; valse d'exils plus que d'exilés.

Cette superposition des exils est la défense qui reste à l'auteure; elle se trace par le biais de l'humour. Le récit humoristique d'Antonine Maillet à travers *Évangéline Deusse*, ajoute un élément spécifique, une touche différente, au récit antérieur, à *La Sagouine* comme à *Pélagie-la-Charrette*. C'est la raison pour laquelle le sens de la pièce ne devra pas être uniquement cherché dans les situations dramatiques des différents degrés d'exil que cette pièce manifeste ou dissimule, mais surtout dans les déchirements en formation, dans les dérivations effectives et affectives qu'elle exprime, qu'elle favorise et aussi qu'elle règle.

Dans *Évangéline Deusse*, il est une autre manière de considérer les situations dramatiques de la figure d'Évangéline et le malheur qu'elle subit. Car si cette figure semble seulement celle d'un exilé, elle révèle aussi sa faiblesse, sa solitude, elle porte aussi la responsabilité du malheur collectif. Cette autre face de la figure féminine s'incarne dans une

nouvelle héroïne, une femme combattante. Cette indication était peut-être moins apparente dans *La Sagouine* ou *Pélagie-la-Charrette*, mais déjà, elle était présente en filigrane. Autour de l'héroïne, Maillet fait cette fois évoluer trois exilés (Le Breton - exil volontaire -, Le Stop - exil du rural qui vient en ville -, Le Rabbin - exil éternel -) avec cet arbre (le sapin) dont les feuilles marquent la progression temporelle de l'action. Si l'arbre pousse, cette fois Ève sera sauvée. L'arbre est le lieu des ancêtres mais aussi l'arbre de vie, traditions sacrées ou de la genèse.

Pourquoi cette idée de regrouper trois degrés d'exil? Ces personnages incarnent à eux seuls des nations ou des régions, non des individus. Hors d'eux-mêmes, dans le seul lieu où la parole prend son sens : quand elle se sait parodie d'une origine perdue.

La parole sert de « travorsier ». Elle permet de passer « d'un sidewalk à l'autre » (*Deusse*, p. 27), de se déplacer du passé au présent et d'expérience en expérience, de ne pas rester uniquement avec le drame, son déchirement, mais de se mouvoir et d'émouvoir. Évangéline joue avec la parole, elle est « une ratoureuse » de la parole. C'est la parole qui réunit même si la parole, est aussi le signe d'une origine disparue, donc d'une séparation avec soi-même.

La parole devient alors le lieu d'Évangéline à la réalité acadienne. Comme dans *Pélagie*, le drame de la perte du paradis est central; mais la capacité de la parole à franchir la mer, à ainsi être une forme de l'expression de soi, et de la jonction à l'autre, fait réinventer ce paradis. C'est de la parole qui, en son sein, est étrangère à elle-même dont le tissu

d'Évangéline rapporte l'odyssée; de sa parole plus que de toute autre chose, de la parole qui fonde; de celle qui ordonne à la naissance et qui fait vibrer un peuple en son dire. De la parole, paternelle par sa loi, maternelle par son rapport à la source, au donné, au sol.

La parole a fonction de « travorsier » - nous l'avons dit - elle est même le ressort qui assure à l'auteure un rapport réflexif à sa société. La parole de l'Acadien pour être entendue doit être saisie dans son « exil » propre. L'acte qui devait garantir le rapport à l'autre, ce qui explique l'intervention du tiers, n'assure pas ce rapport. Les exils sont perçus alors comme distincts. Passer d'un bord à l'autre, traverser de l'un à l'autre, une nécessité; mais la parole le permet-elle?

Quoi c'est que vous voulez de plusse? l'travorse le monde. Dans une ville coume c'telle-citte, il en passe du monde d'un sidewalk à l'autre. Ceusses-là qui sont de c'te bôrd-citte avont affaire à c'te bôrd-là, et ceuses-là qui sont de c'te bôrd-là, ben... Y a tout le temps tcheque part tchequ'un qu'à besoin de changer de bôrd. C'est pour ça qu'y a des travorsiers. (*Deusse*, p. 27)

D'un bord à l'autre, même quand on dépasse le strict chauvinisme, la parole n'atteint pas les mêmes objets : la « coque » bretonne est-elle vraiment la « coque » acadienne? Les mélanges d'un dialecte à l'autre sont assez confondants et en sont la preuve. Et le mot ne communique pas, ne renvoie pas; il agit.

Le Breton - Sacrebleu de morbleu de jamidieu! Des vraies coques des côtes de Bretagne.

Évangéline - D'abord ça c'est des coques d'Atlantique. Et pis arrêtez-vous de jurer, vous.

Le Breton - Mais nos coques aussi sont de l'Atlantique.

Évangéline - Quoi c'est que vous dites là?

Le Breton - Moi aussi je suis né sur l'Atlantique.

Évangéline - Ben voyons...

Le Rabbin - L'Atlantique est la seule chose qui sépare votre pays du sien, Madame Évangéline. Il vivait aussi sur les bords de l'océan.

Le Breton - De l'autre bord.

Évangéline - Ah bon?... Ben là vous mangez des coques de c'te bôrd-citte. C'est les meilleurs.

Pendant ce temps, le Stop fait des efforts inouis, mais ne se décide pas à manger des coques. (Deusse, p. 58)

Et que dire des « langoustines »? L'écart qui sépare les exilés est compris

par la parole elle-même :

Le Breton - Pas meilleur que nos langoustines, par exemple.

Évangéline - Quoi c'est qu'ils avont de plusse, vos augustines?

Le Breton - Langoustines, petites langoustes, qui sont des espèces de homards sans les grosses pinces.

Évangéline - Ben quoi c'est qu'on peut faire d'un houmard qu'a perdu ses grousses pinces? Tout ce qu'il y reste c'est une queue, dans ce cas-là, et ça c'est pas grand chouse.

Le Rabbin - Une queue de poisson, pas grand chose.

Le Stop a réussi enfin à avaler une coque. (Deusse, p. 59)

Par le biais du théâtre, nous sommes conduits à une interrogation sur la possibilité réelle de communiquer. La déchirure qui affecte son identité se rejoue quand je veux rejoindre autrui. L'Acadie est isolée, le « travorsier » est imparfait. Le théâtre, peut-être, présente à la fois les retrouvailles des isolés autour de l'arbre de vie, en même temps que les limites de leur rencontre.

Le sapin ou la parole enfouie

Le sapin, dans sa modestie, renvoie à la vie qui pousse et croît. Le sapin est ici le fétiche de la reconnaissance. Évangéline ou la reconnaissance des exilés dans leur correspondance entre eux.

Évangéline ou la reconnaissance imaginaire. Ainsi, pour Évangéline la dure à cuire, planter le sapin, c'est transporter ses racines, c'est offrir aux exilés la possibilité d'une parole qui les retienne et qui fournisse assise à leur dispersion. L'Acadie devient ainsi, paradoxalement, pour tous, la source même de l'identité, le lieu mythique de rassemblement des égarés. L'Acadie, autre paradoxe qu'Évangéline exploite, fournit racine à une parole authentique. Le « déboîtement » linguistique que la parlure acadienne révèle non seulement offre asile à toute parole dérivée, régionale ou errante mais lui garantit son statut. Les épousailles imaginaires d'Évangéline et du Breton consacrent le statut cristallisant, condensateur de l'Acadie. Le sapin est donc cette parole enfouie qui, dans le sable comme dans n'importe quelle terre, saura pousser :

Un sapin. Oui, Rien qu'un plant encore, ben un jour ça sera un sapin. Vous en avez point par icitte, par rapport que c'est point un arbre de ville. Ah! queques-uns, coume ça, que vous transplantez... Non, c'est un arbre des bois... pis des côtes. Oui, de la mer. Voyez-vous, même le sel parvient pas à le tuer, c'te petit chenapan-là. Ça pousse, jour et nuit, autoune coume printemps, droite, croche, les branches sous la neige, les aigrettes dans le nordet, et planté en plein sable, t'as qu'à ouère! (*Deusse*, pp. 17-18)

Dans le réseau féminin, la figure d'Évangéline, quelle que soit la qualité de la pièce au strict point de vue scénique, surnage comme la figure de celle qui fonde, qui plante et qui offre un terrain à l'exil. À la différence de Pélagie ou de la Sagouine, dans le réseau, Évangéline tient la place de celle qui consent à quitter les lieux, à transporter hors de soi le conflit qui l'étreint à l'intérieur d'elle-même. Évangéline s'exile d'Acadie mais transporte avec elle le drame acadien, le drame de l'identité et du

paradis perdu. Est-ce bien Montréal où pousse le sapin, Montréal, ce lieu de rencontre des exilés et lieu de secours pour Antonine, ou est-ce lieu de sable, là où la parole sort, où l'arbre pousse?

Si le sapin, comme le suggère le Rabbin, est synonyme de « l'âme » d'Évangéline, c'est que l'arbre permet de remonter vers les racines, de « défricher » sa parenté :

Par chance qu'au pays j'avons eu du monde coume Flora Goguen de Cocagne, pis Alban Girouère de Sainte-Marie, pis Alice Maillet du haut du comté, pour nous défricher notre parenté et nous faire regimber nos racines à rebours jusqu'à la Déportation (*Deusse*, p. 47)

Immense forêt d'arbres reliés que cette Acadie, immense terre défrichée d'arbres généalogiques en lien les uns avec les autres; conjonction de paroles disjointes; comme le sapin, parole unifiante. Pour les quatre exilés, le sapin est le seul lien; famille nouvelle reliée aux autres comme toutes les familles d'Acadie. La parole, paternelle par essence, jouit ici d'une résonance maternelle. La mère, est-il besoin de le rappeler, est du côté du ventral, du terroir; le père, par sa nature même, n'a d'autre recours avec l'enfant que l'intermédiaire de la parole; le rapport de l'enfant à la mère est charme; au père, le rapport est plus abstrait, plus proche de l'énoncé de la loi. Pas étonnant que l'héroïne soit encore une femme, une femme avec de nombreux enfants.

Le symbolisme du spruce et du sapin est sans contredit celui des pouvoirs féminins de procréation. Ces arbres sont ceux qui rendent le monde vert et ... ils symbolisent l'énergie vitale de la terre elle-même (*Orignal*, p. 53)

Ainsi la déportation, connue par le peuple d'Acadie, autorise la transplantation. Aujourd'hui n'est plus hier; le malheur se renouvelle; mais le sapin pousse, transplanté; dans l'amertume qui suit la mort du Breton, ne peut-on lire un cri de revanche? Pourtant, « l'arbre » est petit, démuné; mais sa résistance est grande; de déraciné qu'il était, le sapin « encore quasiment au berceau » demeure vivant malgré les tentatives multiples de déracinement. Le lieu mythique, malgré les coups du sort, ne se désagrège pas et devient même le seul recours au malheur et aux incuries de la vieillesse.

Pourtant, « l'arbre » est petit, démuné; mais sa résistance est grande; de déraciné qu'il était, le sapin « encore quasiment au berceau » demeure vivant malgré les tentatives multiples de déracinement. Le lieu mythique, malgré les coups du sort, ne se désagrège pas et devient même le seul remède au malheur et aux incuries de la vieillesse. Le sort, l'adversité, l'Anglais conquérant sont toujours malveillants comme le sont les pigeons à l'égard de « l'arbre ». Mais comme les petits (synonyme des gens d'en-bas) que les grands terrorisent, le sapin saura se tenir, contre les attaques :

(...) c'est coume ça que ça se passe par chus nous itou : ils s'attaquent tout le temps à plus petit que soi. Mais ça leur arrive de rester surpris, des fois, et de ouère même les borceaux leu borcer les pieds. Ils avont appelé ça la vengeance des borceaux!... (*Deusse*, p. 83)

Malgré les mauvais coups, le référent imaginaire reste la seule réalité. En ce sens, même si une première lecture ne le laisse guère paraître, le texte d'*Évangéline Deusse*, probablement parce qu'il signifie davantage le

déchirement extérieur que la dissociation de soi, semble plus optimiste. Comme Maillet l'a fait elle-même, Évangéline se résigne à l'exil permanent. L'Acadie peut se retrouver un peu partout. C'est aussi manière d'indiquer que le drame rapporté est plus universel qu'on pourrait le croire. L'arrivée des goélands le montre. Encore un oiseau de mer; encore la côte acadienne, encore « le cri du pays ». Ces oiseaux errants, de ci de là expriment le déracinement et renvoient à la racine commune. Ces oiseaux renouent avec la terre imaginaire, avec le monde de jadis, avec cette mer qui borde les côtes. Les oppositions mythiques prennent leur dimension jusque dans le langage; le « là-bas » devient le lieu référentiel; c'est celui de l'éloignement; c'est la désignation de l'Acadie. « Par icitte », « près », « icitte et chus nous » que les gens rencontrent, n'existent que comme succédané de là-bas du « chus nous », toujours plus réconfortant et accueillant. « Icitte » ne désigne pas seulement la proximité spatiale; « icitte » c'est aussi le monde d'aujourd'hui, l'emprise américaine qui détruit ces romances de jadis qu'un Breton comme une Acadienne peuvent évoquer.

Plus un seul conteur de légendes au coin du feu; plus de vieux marinières qui traînent dans les cafés à l'heure de midi; plus de bigoudènes sur les perrons; plus de pêcheurs au havre vendant les huitres et les moules à la criée. Non! Mais des coopératives, des boutiques, des phares automatiques et des Américains. Une pleine Bretagne d'Américains! (*Deusse*, p. 84)

On ne s'étonnera pas que le premier souvenir nostalgique concerne une certaine parole, celle qui offre identité, celle du conteur; comme si l'Amérique tuait progressivement la parole; comme s'il fallait veiller

jalousement sur le là-bas contenu dans le sapin, devenu alors le symbole du disparu; ce qui croît renvoie à une parole qui s'est dissipée dans les vents; le sapin raccorde ces paroles gelées. Les Acadiens, ça parle à la différence par exemple de ces Anglais : eux, « (...) ça se mêle pas aux gens et ça baragouine tout bas ». (*Deusse*, p. 84)

La parole de l'Acadien est une parole authentique et seul l'humour permet parfois de la rejoindre. On le constate : comme dans Pélagie, l'humour a ici un rôle réparateur; il renvoie à ce qui fait sourire, il fait balancer le traversier qui ramène chez soi; dans le langage, s'insinue peu à peu la rengaine qui suscite le sourire et sert de berceuse pour ces gens d'en-bas qui courent le monde, exilés de leur paradis d'enfance. Et cette navigation de la parole ne peut venir que des « navigateurs » qui veillent à son maintien comme au rythme des histoires :

Je suis d'une race de navigateurs moi itou. Mon père, Thaddée à Olivier à Charles à Charles, a mené une goélette jusqu'aux mers du sù un jour, après son père Olivier à Charles à Charles et son aïeu Charles à Charles qu'aviont toutes été navigateurs avant lui. (*Deusse*, p. 24)

Le sol où le sapin pousse est un sol imaginaire, incorruptible qui, à s'y méprendre, est « près » du sol des navigateurs quand ça sent l'air salin : « (...) c'est le sel qui empêche le sang de se gâter ». (*Deusse*, p. 24)

La Sagouine, animée par un humour corrosif, faisait surgir de l'intérieur de soi l'image d'un univers éclaté, en lambeaux. L'impossibilité de se rejoindre comme on peut croire l'avoir fait durant une enfance de rêve constituait le centre d'un drame, que la parole inachevée, brisée,

faisait surgir. La distinction la Sagouine-Gapi y trouve peut-être son origine. Parallèlement, se constituait une sorte de systématique du langage qu'antérieurement nous avons nommée « jeux d'humour ». Pélagie, elle, dans la situation mythique qui était la sienne, incarnait le retour d'exil, le voyage vers l'origine; autour de sa figure, le réseau des personnages féminins se charpentait, se constituait vraiment. L'exil était bravé par ces femmes qui, comme la Catoune, désignaient le silence comme origine d'une parole fracassée. Pélagie sauvait de l'exil. Évangéline paraît de nouveau organiser l'exil. Est-ce à dire que l'on revienne en arrière? En partie sans doute; la transformation intérieure chez un auteur, comme d'ailleurs chez tout homme, ne se fait pas de façon continue et progressive; elle connaît des heurts, des soubresauts, des rengaines. La patrie est perdue, en un sens, pour toujours. La terre ne sera plus la terre habitée, nous le savions depuis Pélagie. Mais nous venons d'indiquer en même temps que les tableaux successifs qui composent *Évangéline Deusse* répondent aussi à une autre fin : ils manifestent le même drame intérieur quand on consent cependant à sortir de soi, à s'exposer, à se battre. C'est de l'extrême singularité que sort Évangéline, d'un sort qui ne regarderait qu'elle ou que ce peuple dont sa figure légendaire témoigne. Évangéline plante le sapin de la reconnaissance des exilés, bâtit à l'extérieur une maison imaginaire où les exilés se retrouveront. Formule d'exil qui invite à sortir de soi pour rechercher la coïncidence à autrui. Paradoxe qui, en un tournemain, se renverse aussi. Cette réconciliation des exilés ne peut que renvoyer à son

tour à une extrême solitude, au déchirement que la parole constate quand elle traverse d'un océan à l'autre, de l'intérieur de soi à l'extérieur de soi, de soi comme collectif à soi comme individu.

Reprenons, car la chose n'est pas si simple : Évangéline de Longfellow a quitté le pays, exilée hors de ses terres, bannie de chez soi, dans l'incapacité de retrouver même le capitaine de ses amours que sans doute la mer aura emporté; et c'est, semble-t-il, à l'intérieur du mythe fondateur, toujours cette même histoire qui se rejoue et recommence. À première lecture du moins, *Évangéline Deusse* porte cette signification; dans l'univers mythique qui jusque là a marqué le réseau féminin, place est seulement faite pour le recommencement. Déjà le couple Pélagie-Beausoleil reproduisait le couple que l'auteur américain avait cru devoir illustrer. Mais cette fois, c'est de façon préméditée qu'Antonine Maillet reprend le duo Évangéline-Gabriel. L'histoire recommence, ou plutôt Antonine réécrit l'histoire antérieure, donne au mythe une fin plus encourageante.

Le déroulement du nouveau mythe

Toujours le même départ, toujours la même quête à l'origine des intentions mythiques : « (...) j'aurais voulu connaître ce pays-là d'où c'est que je sors ersoudus, dans le temps. Et des fois, il me prend le goût de m'en retourner le ouère... pour ouère... ». (*Deusse*, p. 85) Toujours la même connaissance de la dévastation que nous avons qualifiée de « extérieure-intérieure ». Les mêmes errances, les mêmes affrontements,

les mêmes écueils; la transplantation rejoue l'exil forcé; Évangéline rencontrera encore puis perdra son Gabriel. Mais ce n'est qu'évidence, le visage d'*Évangéline Deusse* n'est pas celui de la soumission au destin. Évangéline recommence l'histoire parce qu'elle a vieilli, parce que, comme les vieux, elle peut refaire l'enfance; mais cette réfection de la bâtisse, cette transplantation du sapin est déjà une autre aventure et non pas la simple reprise du même. Les personnages d'Évangéline sont des statues de cire, des symboles un peu éthérés, des caricatures de l'exil : le Juif errant est une image maintenant un peu pâle, le Stop n'est là que pour rappeler la traversée incessante de l'humanité d'un bord à l'autre de soi. Le Breton est la vieille image du marin désœuvré, nostalgique de ses rivages, Évangéline elle-même est une reprise historique. Pourtant, à travers cette immobilité, ce conte sans lendemain, ce tableau hors-scène du drame mythologique se joue sans se dérouler la promesse du recommencement, la clôture de l'exil. Évangéline ne s'incline plus :

Le feu à l'église! Ils avont laissé brûler l'église! Ben tous les puits étiont-l' taris? Je voudrais en ouère un s'en venir sous mes yeux mettre le feu à l'église! On fait une chaîne dans c'tes cas-là. (Elle passe le seau au stop qui cherche l'église.) Garroche, garroche! je pouvons toujou'ben pas quitter brûler notre église en priant Saint Jude. (*Deusse*, p. 46)

L'intention claire de l'auteure est de substituer à l'image que laissait Longfellow de la première Évangéline Bellefontaine l'image d'une femme plus ardente, plus susceptible de donner à la fameuse Acadie imaginaire une figure de hauteur et de courage. En même temps que cette finalité

consciente, nous croyons qu'Évangéline redonne aussi, par son humour et son intrépidité, la foi intérieure à qui pleure ses disharmonies.

Évangéline, la première, ils l'avont déportée dans le sù. Pis elle y est restée. Ben nous autres, je sons revenus... Je sons revenus par les bois, à pieds, durant dix ans. Et je nous avons rebâti. Et j'avons replanté. Et j'avons encore un coup jeté nos trappes à l'eau. Ben le jour que j'avons ersoudu la tête de nos cabanes, et que j'avons pu ouère que le poisson coumençait à mordre et que nos âbres acheviont de grandir... Ben ça va faire! Vous allez larguer mon sapin à la fin, mes espèces de pigeons anglicisés! Ça sera pas dit que j'arons eu marché dix ans dans les bois, et pioché deux siècles sus nos côtes, et fait le voyage tout seul là-bas du pays, pour nous faire chier sus les branches par des volailles étrangères! Non, ça sera pas dit. (*Deusse*, pp. 48-49)

Évangéline est célèbre. La légende est connue à l'école, depuis les côtes bretonnes jusqu'aux tréfonds de la Louisiane.

Quand j'ai su que vous vous nommiez Évangéline, comme ça par hasard, je me suis souvenu qu'à l'école-oh! Y a bien longtemps - on nous avait parlé d'une histoire de déportation d'une colonie française d'Amérique : celle du peuple acadien. C'étaient nos cousins... Et on nous avait raconté l'histoire d'Évangéline, exilée avec les siens en Louisiane, et ne trouvant plus son Gabriel! (*Deusse*, p. 43)

Mais quelle distance entre cette Évangéline et celle qui, selon Antonine, s'installe dans un exil montréalais? Cette « (...) héroïne d'Acadie, je croyais qu'elle était morte sans laisser de descendance, cette vierge Évangéline ». (*Deusse*, p. 43) L'autre a famille, nombre de fils; elle n'est plus seule; elle a ses comparses mythiques qu'elle rejoint dans les jardins où l'on plante les arbres; elle a surtout la parole, cette dernière : c'est l'Évangéline « (...) à Thaddée à Olivier à Charles à Charles, telle que me

v'là, haire et descendante de l'un des premiers et seuls fondateurs du fond de la Baie ». (*Deusse*, p. 42) Mais qu'est-ce qui fait que ces statues du passé ont métamorphosé leur attitude, ont repris courage? Certes, l'exil est volontaire cette fois :

(...) et quand c'est que toute une longue vie t'as vu naître et mourir les âbres et les houmes tout autour de toi, tu coumences peut-être sus la fin de tes jours à comprendre ce que ça veut dire d'être né natif ici-bas. Après ça, venez point me dire à moi, Évangéline, que je sus rendue au bout, que ma vie acheuve, que j'ai pu rien à ouère, ni à voulouère, ni à demander au Bon Dieu chaque matin à genoux. Faut point venir dire à c'ti-là qui transplante ses racines en terre étrangère sus ses vieux jours de quelle couleur qu'est le temps et coument rauque qu'est le cri des oiseaux de mer... (*Deusse*, p. 107)

La question de l'origine est, pourrait-on écrire, objectivée : il suffisait de transplanter ses racines. « Si un pays neu' peut nous refaire, nous autres, sus nos vieux jours, je ouas pas pourquoi c'est que nous autres je referions pas le pays, alors qu'il est encore jeune. » (*Deusse*, p. 41) Alors le drame, d'intérieur qu'il était, semble extérieur. Quatre personnes y participent; le sapin figure le lieu de rencontre; l'exil est cette fois manière de replanter, de feindre l'origine et de la rejouer sur une note qui laisse croire que si l'on est déchiré, on n'en a pas moins recousu l'histoire, donné tout son poids à notre origine, façonné notre identité intérieure.

Est-ce une forme de *happy end*, de tournant qui consiste à rassurer, à combler l'angoisse et, d'une certaine manière, à fermer les livres? Est-ce plutôt un cri de la chair qui aimerait vraiment que l'histoire ne soit pas seulement la déroute des gens soumis? En ce dernier sens, collectif celui-là, Évangéline serait la vision du mythe de l'origine vu par les gens d'en-

bas. Et qui ne verrait la vraisemblance de cette hypothèse? Des combattants, des exilés farouches et fiers d'eux-mêmes plutôt qu'une vierge pieuse et écrasée que les flots romantiques de l'histoire auraient balayée avec le dernier souvenir de son Gabriel perdu. Le renversement de la situation de déportation par l'exil consenti transforme l'histoire, en renverse les perspectives. Pas plus que dans le mythe, *Évangéline Deusse* ne fait la loi, n'impose ses perspectives. Elle est plutôt passée du côté de l'interdit, là où une chance lui était donnée d'exister. Dans le permis, elle était l'Évangéline douce et sage sans avenir et sans enfants. « Les Acadiens (...) avont pas d'autre choix que de faire de quoi de défendu par rapport que rien ne leur était permis. » (*Deusse*, p. 36)

Évangéline ne signe aucune fin heureuse sinon l'assurance que l'on peut, à quatre-vingts ans, encore redire l'émotion originelle. Mais elle n'épousera pas son nouveau Gabriel; « ses gouffres intimes » seront encore inexplorés et ce n'est pas ce rabbin sans langue qui pourra combler l'angoisse. Dans le monde des exilés intérieurs, la solitude, non l'isolement, est la règle; dans ce monde, il se trouve toujours seulement quelque passeur qui nous fait traverser d'un bord à l'autre du gouffre. Un Stop nécessaire qui va de l'intérieur de soi à l'extérieur, pour dire comment la crise est reconstitution, comment l'exil choisi est parfois la condition de la survie des sapins.

Je peux pas ouère quoi c'est qu'ils avont contre les sapins. T'es peut-être point un âbre des villes, ben... moi non plus j'suis point une femme des villes et m'y v'là rendue asteur. Ça fait qu'l me r'semble que si l'me recevont icitte, faut ben qu'ils recevont

itou un petit brin de la senteur et de la fraîcheur du pays. (*Deusse*, p. 23)

Pour l'exilé strictement intérieur, pas d'objet possible; mais pour l'exilé consentant, l'objet se dessine sous sa forme première du fétiche : le sapin. Certes, la fin ne sera pas heureuse mais les amis du sapin pourront comprendre entre eux.

L'exil comme mal de l'Acadie

Si, comme nous le disions en lisant *La Sagouine*, l'Acadie a mal, c'est peut-être de ce malaise que la nouvelle *Évangéline* nous entretient. « Le malaise », le « mal-aisé » est même l'expression qui enrobe le texte comme il courbe l'écriture des œuvres de cette période. « C'est ben malaisé » ou « c'est le plus malaisé » ou encore « le sens du mal » jalonnent les pages. Et ce mal-aise envahit; l'angoisse se verrait même clairement si l'humour ne teintait le langage ou, dans *Évangéline Deusse*, la mise en scène. La répétition du mal se voit à tous les niveaux de l'existence, que l'on veuille « rendre tout le monde content » ou « aouère ce que la vérité veut dire » ou encore que l'on puisse « aouère sa liberté obligée ».

Sources variées ou plutôt expressions diverses de ce malaise qui affecte les exilés et qui saigne aux flancs de l'Acadie dont le réseau de femmes rappelle l'existence. Dès que l'on sort de soi, le mal nous reprend, on « brûle et c'est comme en enfer »; dès qu'on quitte l'enfance, on « regrette ». Et les autres exilés? Comme *Évangéline*, des figures qui lui

ressemblent, qui ne la rejoignent que pour s'en éloigner. De loin en loin, les exilés se reconnaissent, mais c'est aussi pour mieux se perdre dans leurs solitudes respectives. L'exil est le mal dont on ne se déprend pas mais que l'on apaise seulement un instant : les bords de l'océan s'appellent mais la coque n'est pas l'écrevisse quoique l'on puisse en penser. L'exil est la condition de tous, et l'exil repousse la similitude. L'Acadie réunit, mais c'est légende que de croire qu'elle conduit à une identité définitive. Si *Évangéline Deusse* est cri d'espoir, c'est aussi un texte qui enrobe dans la solitude, qui murmure le mal d'être. « T'as qu'à ouère », c'est redite que de supposer que les humains souffrent du « cœur » et que, comme le Breton, ils risquent sans cesse de disparaître hors d'eux-mêmes; de toucher la fin en étreignant le mal d'origine. Et la distance des figures, alors, s'installe de nouveau, et Évangéline ignorera toujours qui était Maria Chapdelaine, cette autre héroïne des voisins qui faisait, elle aussi, sortir des neiges et d'une littérature de terroir l'identité d'un groupe qui refusait l'anéantissement.

(le Stop) Connaissez-vous Maria Chapdelaine?

(Évangéline) Ah-ha! Et quoi c'est qu'à faisait? l'avont-l exilée?

(*Deusse*, pp. 103-104)

Devant le mal, on ne peut se « laisser mourir », être emportée par un exil qui n'aurait jamais de bornes, un exil sans sapin. Mais « recommencer sa vie à quatre-vingts » (*Deusse*, p. 108) est au contraire le vœu d'Évangéline. Le mal sourd, tue le nouveau Gabriel. Évangéline se retrouve seule, réduite « au trait unique » de son identification à elle-

même. La solitude renvoie ainsi au vide que l'autre nous tend, autre figure du mal. Quand j'atteins l'autre, il disparaît, me laissant à ma cruelle perte, à moi-même comme objet perdu. Le mythe n'est peut-être que façon de dire au plus haut point la détresse individuelle.

Le corps cassé

En un sens, l'exil c'est la négation : tout exilé passe par un ordre qui ne lui laisse comme possibilité que d'obéir aux injonctions ou aux impératifs de ceux qui pensent pour lui. L'exil, c'est le refus de ce monde dont la rengaine, la suite d'allitérations des deux exilés un peu ivres nous donne le sens. Le monde est de façon lancinante « Trop petit, Trop vide. Trop dur. Trop mou. Trop maigre. Trop gras. Trop suffisant. Trop infatué. Trop inconscient. Trop inconsciencieusement conscient. » (*Deusse*, p. 56) Alors ce monde, « (...) il ne mérite pas qu'on se souvienne de lui ». (*Deusse*, p. 54) Cette boursouffure qu'est le monde, pourquoi lui accorder une quelconque importance sinon dans le discours de deux vagabonds éméchés qui, comme le dit l'expression commune, « refont le monde autour d'un pot ». « Hé ben ! V'là tout le conclave qu'allait entreprendre de refaire le monde sans moi. » (*Deusse*, p. 81) Et le jeu se fait sur l'expression. Car, après tout, c'est bien de refaire le monde dont il est question avec Évangéline, mais l'ironie laisse voir que c'est une tâche imaginaire et que cette réfection ne rejoint que le bavardage d'un concert d'ivrognes, mais trop benets pour se rendre compte des méfaits de l'alcool. C'est dans le seul exil que l'on refait le monde, quand on sort de

soi pour se retrouver dans la solitude, état dans lequel nous manque la consolatrice, la mère familière :

La solitude comme le visage étranger éveillent le désir de la mère familière (...) L'angoisse de solitude a donc pour précurseur secret cette élévation de l'excitation libidinale liée à l'absence présentifiée de la mère. Point ici de solitude ontologique : il manque une mère, c'est bien cet autre qui manque. Se sentir seul est donc façon de « signifier-in corpore », tant la solitude est physique. « tu me manques », fût-ce à « un Autre pré-historique. »²⁶

L'angoisse qui parfois pointe ici et là est sans doute la conséquence de cette perte, de ce manque de mère. L'Acadie-mère manque. Il nous faut en retracer le visage mais l'exil est seulement la plainte qui dit le manque, en marque les intensités et soulève l'espoir de rendre de la mère une image de plus en plus présente. La solitude est physique. C'est une façon, à en croire Freud, de signifier pour le corps l'éloignement maternisant, la non-reconnaissance par cet Autre, « fut-il préhistorique ». Personne n'est étranger au drame originel.

La solitude effraie car elle donne de soi une image cassée. Le contact avec les autres errants ne fournit pas autre chose qu'un morcellement. Le corps a mal. « Le cou te tord et te fait mal » (*Deusse*, p. 25); « (...) t'as le cou cassé » (*Deusse*, p. 22); « (...) t'as la senteur de sel qui te chatouille les battants du nez » (*Deusse*, p. 24); « (...) t'en as la gorge sec » (*Deusse*, p. 22); « (...) ça vous aplombera l'estomac » (*Deusse*, p. 57).

²⁶ Sigmund Freud, *Conférence d'introduction à la psychanalyse*, XXXII, G.W., XV, p. 89.

Entre les exilés, c'est le corps qui parle et c'est le cœur qui finira par céder. Le gosier bien arrosé est la possibilité de jonction du Rabbín au Breton. Un corps morcelé qui a mal à son unité possible et un corps qui gémit pour dire la vieillesse. Un corps quelque peu asexué cependant; les protagonistes sont vieux; on est à l'âge des vieux mythes; le corps est enfantin; peut-être est-ce l'image d'un corps exilé de son moteur. Mais le moteur n'est désigné que par la figure maternelle qui lui donne souffle. C'est l'Acadie qui, pour finir, recoud le corps endommagé et c'est l'Acadie qui permet de croire en la vieillesse hardie. Un corps accusé par la rupture; un corps désaccordé par l'exil qui n'a ses entrailles que dans le sein maternel. Évangéline est mère et raconte ses fils. Évangéline ou l'image d'un corps enveloppant.

C'est peut-être la raison qui fait que cette pièce tient peu du théâtre mais plutôt de la représentation de contes dans l'assemblée villageoise. La solution à l'isolement, à la mort, ce n'est finalement pas la reconnaissance de l'autre mais c'est le vieux souvenir revivifié d'une mère devenue légende acadienne, terre des déracinés.

Heureusement que l'humour sauve parfois du désespoir ou du faux pathos où pourrait nous plonger une attention trop grande à cette dispersion; tant cette dispersion que l'Acadie a connue dans l'originelle déportation que la dispersion que chacun subit quand il veut passer de son intimité à l'altérité, de soi à l'image de soi. La cassure est première, le corps est habité de fantasmes variés, la déchirure fait mal par la langue du corps. Et le texte alterne sans hésiter, sur le rythme de l'humour, d'une

dispersion à l'autre; le terme freudien de déplacement convient pour exposer ces balancements incessants qui nous font passer du corps de la mère à notre propre corps pour se retrouver au sein d'une mère idéale puis à nouveau dans les entrelacs qu'un Stop seul connaît. Sans doute des soubresauts, fréquemment, nous font passer des hauteurs du mythe ou des moments tragiques et imaginaires à la plus triviale des réalités commerciales. Le Breton meurt et l'explosion tragique réclame les Kleenex :

J'allons toutes achever nos vies dans la poussière et ça sera de la poussière qui sera dans ton suaire. Ben ça sera-t-l'une raison ça pour t'ensevelir dans les Kleenex? A'm'a dit que fallit ouère son avenir en airière de soi pour parler de même et que yelle, elle avait son avenir en avant (*Deusse*, p. 33)

Si le « je » n'existe que par l'entremise du regard d'autrui, si ce « je » n'a de soi que la reconnaissance que lui fournit autrui, ne peut-on penser que cette pièce qui raconte la rencontre de ces figures mythiques signifie aussi la rencontre indispensable avec autrui, rencontre qui, dès mon enfance, me donne consistance? Et c'est au niveau de cette rencontre, de ce regard tiers que, cette fois, Antonine Maillet situerait la crise qui affecte bien sûr son pays mais, croyons-nous, plus fondamentalement, tout individu - à commencer par elle. Je ne saurais rencontrer chez autrui que ce qui m'oblige à trouver ailleurs hors de moi, dans mon exil, la référence maternisante.

CHAPITRE III

LES ŒUVRES DE LA QUÊTE : LE HUITIÈME JOUR, LES CONFESSIONS DE JEANNE DE VALOIS, LE CHEMIN SAINT- JACQUES

Pourquoi ce retour à l'enfance
Pourquoi donc ce retour, toujours?
Et pourquoi cette persistance
Pourquoi cette persévérance
Et pourquoi cette pestilence?
Un grand M mon moi revêtait
car impuissant je ricanais
me repaissant de ma souffrance.

R. Queneau

(Chêne et chien)

La troisième période du travail de Maillet est si liée aux périodes antérieures qu'une première lecture peut en négliger la spécificité. Radi poursuivait son chemin en cette période et affirmait un lien avec l'auteure, lien que nous avons supposé essentiel dès la lecture d'*On a mangé la dune*. Radi se retirait alors dans l'écriture, et on pouvait lire en ce retrait l'issue que Maillet exposait, désir d'identité.

Déjà se manifestait la liaison désir de soi-crédation, qui sera centrale à toute cette troisième période. Tout ce conflit que la deuxième période aura permis de décrire, tout ce mouvement vers le passé, tout ce long voyage mythique vers le « paradis perdu » va, à travers la fiction, se renouveler et trouver sens. De cette manière, *Le Huitième jour* marque une ouverture. L'acte de création sera désormais affirmé comme central et la quête qu'il suppose posée en abyme de cet acte même.

Le « réseau féminin » connaîtra alors une altération; peu à peu, les images variées de femmes que présentaient les romans de la troisième période vont se concentrer sous la seule image de la narratrice, devenue, à elle seule, le pivot du réseau, son ordonnance essentielle. Cette « concentration » est inévitable si l'objet de l'étude devient la création elle-même, si « le paradis perdu » coïncide de plus en plus avec un lieu imaginaire auquel seule l'écriture donne accès. L'humour qui, jusque là, délivrait des situations d'angoisse, accompagne durant cette période, la « création » comme si le sourire du créateur obligeait à interroger en profondeur l'imaginaire développé.

Un tel trajet nous obligeait à notre tour à affiner notre analyse et même, chez Freud, à faire appel à deux notions nouvelles qui nous ont aidée à comprendre la démarche de Maillet devant ce troisième mouvement; ce sont les notions de « moi idéal » et de « l'idéal du moi ». Si notre hypothèse avait un sens et que les premières périodes interrogeaient sur la difficulté du moi à se rejoindre, sur la scission qui sépare sa vie adulte du paradis enfantin, nous croyons, que cette troisième période recouvre un autre moi en fusion, une nouvelle façon de dire ce rapprochement difficile; cet essai suppose un espoir : que le moi dissous, scindé, trouve enfin l'expression de son unité dans la représentation de son propre idéal qui, ici, se juxtaposerait à l'activité créatrice, à Radi devenue dieu.

Le lecteur, dans cette recherche, est invité à reconnaître cette identité à travers cette fiction qui dévoilerait « l'idéal du moi ».

Comme l'idéal du moi comprend la somme de toutes les restrictions auxquelles l'individu doit se plier, la rentrée de l'idéal dans le moi, sa réconciliation avec le moi doit équivaloir pour l'individu, qui retrouve ainsi le contentement de soi-même, à une fête magnifique. (...) l'idéal du moi, après avoir exercé sur le moi un contrôle très rigoureux, se trouve momentanément absorbé par lui, fondu avec lui.¹

¹ Sigmund, Freud, « un degré de développement du Moi, l'idéal du Moi » in *Essais de psychanalyse*, Paris, 1966, pp. 160-161.

1. *Le Huitième jour ou le rêve éveillé*

Ainsi notamment, à l'aide de cet apport freudien, nous tenterons de mieux exposer le rapport que la narratrice entretient avec le sexe masculin; nous y décelons une tension, une division, que nous comprendrons comme l'opposition entre le moi et son idéal. Longtemps, d'ailleurs, et de façon claire pour Radi, le « moi idéal » aura revêtu les apparences paternelles - les traits masculins - au point même de faire regretter à l'héroïne de Maillet d'être une femme; mais la coïncidence du moi avec son idéal créateur produira une sensation de triomphe qui expliquera en partie que *Le Huitième jour* s'ouvre avec un conte en ne mettant guère en scène que des visages masculins. Hésitation, ambiguïté puisque jusque là la recherche d'identité avait emprunté la figure d'un réseau de femmes. Mais hésitation qui signifie en fait que, cette fois, la petite Tonine-Radi conquiert les pouvoirs d'un désir lointain. Pélagie l'énergique voulait conduire les siens jusqu'à une terre enfouie à retrouver. L'héroïne aujourd'hui n'a pas besoin de ce détour; elle fonde elle-même une nouvelle terre. Elle devient d'un seul bloc Pélagie-le capitaine; elle réunit tous les sexes. Freud explique : « (...) comment le désir sait exploiter une occasion offerte par le présent afin d'esquisser une image de l'avenir sur le modèle du passé. »²

² Sigmund, Freud, « la création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1966, p. 75.

Le Huitième jour sera l'expression non d'un fantasme mais d'un grand rêve libérateur qui conduira dans l'imaginaire à écarter les tracés que la petite fille a jadis rencontrés dans sa recherche d'elle-même. Le conte de création remplace le mythe de retour, le mythe fondateur. L'inspiration, jusque là, était onirique; maintenant, c'est l'objet même du discours qui ressemblera à un rêve, un rêve intérieur, celui de la réconciliation à soi que seule l'écriture du créateur-créatrice dévoilera. Le récit de création laissera alors apparaître moins de cohérence du bon vouloir du créateur que des exigences oniriques.

L'acte d'écriture ou l'obsession des retrouvailles

Le contexte a changé. L'écriture, elle aussi, s'est modifiée. Nous entrons dans la demi-heure de Dieu. Le pays a changé; l'industrialisation est imposante, les loisirs des Acadiens ne sont plus les mêmes, les femmes se sont émancipées; les mœurs se sont libérées. Les femmes de la troisième période s'inscrivent dans cette mouvance. Ce sont des femmes fortes en gueule, capables de mener le combat de l'authenticité. Ce combat n'est plus celui du retour en arrière vers soi, quoique la fin du chemin soit toujours la même : redire les lieux d'origine, même s'il faut maintenant les voir à travers l'ouverture qu'ils supposent. En ce combat, Maillet est aspirée; à travers Radi; surtout parce qu'elle a vécu ces transformations du pays,

Moi, en cinquante ans à peine, j'ai d'abord vécu l'Acadie du Moyen-âge, ensuite une véritable renaissance à la vie, et enfin l'évolution d'une société soucieuse de s'ajuster au monde entier.³

Parce qu'elle voit bien comment, aujourd'hui, l'Acadie elle-même se réinvente; parce que de plus en plus, le conte devient proche de soi, éloigné de l'épopée de jadis. Avec Pélagie, chacun retournait en arrière; maintenant, pour retrouver le passé, chacun crée un monde imaginaire, celui du mensonge et du rêve. C'est Maillet alors aux prises avec ses créations et créatures : « C'est moi, Dieu, je vais créer le monde », avoue candidement Radi. Et ce nouveau Dieu fera peut-être mieux que le Dieu-mâle de jadis :

Et j'entrais, du pied gauche, en parlant d'homme à homme avec nul autre que Dieu le Père en personne, qui aurait bien pu se donner la peine, par ce bel après-midi de juillet, de refaire le monde à mon goût et à mon intention. (*Huitième*, p. 12)

Les déclarations impies de Gapi trouvent ici un écho. Cet engendrement a un modèle chez l'auteure : celui qui a fait revivre son enfance de ses histoires passées, son père :

Mon père s'y entendait, pour faire tout revivre. Je buvais cela à grandes lampées, j'en tremblais d'émotion et de rage (...) [mes] frères et sœurs aînés, le soir, autour du pupitre familial, se cherchaient un pays, une langue, une identité. (*Père*, p. 187)

³ Henri-Dominique Parate, « Antonine Maillet, romancière : foisonnement et unité » *Le roman contemporain au Québec*, tome VIII, 1992, p. 325.

Ce père assurait donc la place du « moi idéal ». Il s'agit donc, dans la langue de la fiction ou du conte, de retrouver le chemin et, à cela, les héros du *Huitième jour* s'attardent.

Quand Jean de l'ours et Gros comme le Poing eurent finalement compris que la route s'était refermée derrière eux durant la nuit et qu'ils ne pouvaient rebrousser chemin, ils se mirent en quête du ruisseau, seul lien avec leurs souvenirs lointains (...). Et c'est ainsi que de ruisseau en rivière en fleuve, nos deux compagnons atteignirent l'océan qui les accueillit toutes vagues déchaînées. (*Huitième*, pp. 41-42)

La quête est ouverte et grande comme le fleuve, mais fluide comme la mer. Reconstituer, motif d'espoir et de triomphe.

Dans une entrevue que nous accordait l'auteure, celle-ci nous faisait la remarque suivante :

(...) pourrait être fixée par l'écriture une connaissance de soi-même qui s'accomplirait avec la plus grande intégrité, avec une véracité absolue.⁴

Ainsi, pour l'auteure, l'écriture est le moyen de parvenir à soi, d'entrevoir sa vérité. Étrange révélation de la part de cette conteuse dont on a trop souvent estimé qu'elle n'était que la récitante d'un mythe collectif. Notre hypothèse trouve ici sa vérification. Antonine Maillet est poursuivie par l'obsession des retrouvailles avec elle-même.

Ces retrouvailles, comment ne pas voir que chaque fois que l'une des femmes de son réseau y parvient, aussitôt elle se heurte à des

⁴ Entrevue personnelle avec Antonine Maillet, à Montréal, le 5 janvier 1999.

obstacles ou disparaît? Pélagie meurt quand elle parvient à soi et qu'elle sort de son rôle mythique; mais mourant, elle rejoint de nouveau le mythe. Ainsi, et la troisième période le confirme, cette obsession ne trouve pas de fin; car si l'art, et particulièrement l'écriture, conduit à soi, il ne le fait qu'à travers un imaginaire qui, toujours, éloigne de soi. L'art est donc tout autant mensonge que vérité; dans ce contexte, le caractère mensonger de l'humour que Maillet n'ignore pas n'est pas un obstacle à se rejoindre mais, au contraire, une voie inévitable; car l'humour ne délivre pas seulement des angoisses trop vives; il permet de sourire de la prétention à se retrouver; tout d'abord, l'humour délivre de ces obstacles qui surgissent surtout quand le but est proche; ou, pour reprendre le langage que nous avons utilisé auparavant, quand la crise paraît se résoudre. La mort semble toujours attendre les héroïnes de Maillet, surtout aux moments où la scission de soi paraît estompée.

[Radi] avait poursuivi dans ses rêves ses luttes intérieures de la veille; des luttes qui l'avaient menée au bord du désespoir, au bord de renoncer et de tout avouer aux siens, au bord de l'agonie où l'on n'a plus qu'un vœu : mourir... (*Chemin*, p. 177)

L'angoisse est alors maîtrisée par l'humour dont la forme est toujours plus cinglante; l'allusion souriante a laissé sa place peu à peu à l'amertume du cynique; devant la mort, la légèreté n'est plus de mise.

Mais l'humour sert aussi à faire saisir le caractère fantasmatique, imaginaire de ces retrouvailles que parfois on croit enfin célébrer; nous dirions presque que l'humour invite à l'imaginaire; refaire le monde « depuis le début » sans trop y croire, n'est-ce pas la tâche de tout

auteur? Et au fur et à mesure que cette volonté de démiurge transparait comme l'inévitable solution de qui se cherche et qui veut rejouer son enfance, Maillet se rapproche de son œuvre; la narratrice devient l'auteure elle-même; de toute façon qui est la créatrice, sinon l'auteure?

(...) tout enfant qui joue se comporte en poète en tant qu'il se crée un monde à lui, ou, plus exactement, qu'il transpose les choses du monde où il vit dans un ordre nouveau tout à sa convenance. Il serait alors injuste de dire qu'il ne prend pas ce monde au sérieux; tout au contraire, il prend très au sérieux son jeu, il y emploie de grandes quantités d'affect. Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. En dépit de tout investissement d'affect, l'enfant distingue fort bien de la réalité le monde de ses jeux, il cherche volontiers un point d'appui aux objets et aux situations qu'il imagine dans les choses palpables et visibles du monde réel. Rien d'autre que cet appui ne différencie le jeu de l'enfant du « rêve éveillé »⁵.

Tout écrivain est démiurge; on comprend pourquoi la troisième période ramène Radi. Refaire le monde par l'écriture, c'est dire l'ambiguïté de l'art. La création est humoristique, moquerie puisque double, recommencement; et si ce recommencement est nécessaire, il faut bien que quelque chose se soit mal passé. Recréer, c'est aussi se recréer. Recréer, c'est en fin de compte lutter contre cette mort qui frappe ceux qui parviennent à soi. Recréer, c'est se retrouver par le mensonge, par la bande; en un sens c'est échapper à la fatalité; la liberté humaine, source du tragique, ne trouve finalement son expression que dans cette écriture tout entière tendue entre vie et mort, toute bandée entre la crainte de la fuite des jours et l'espérance des retrouvailles. « La hantise du temps et le

⁵ Sigmund Freud, « la création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Art. Cit., p. 70.

refus de la mort sont peut-être à l'origine de ce goût bizarre que j'ai éprouvé très tôt (...) : écrire des livres. »⁶ Ou encore cet aveu de Jeanne de Valois qui résume cette tension, manifestation de cette crainte terrible qui, déjà, assaillait sans que cela ne paraisse trop, les héroïnes plus populaires de Maillet :

Devant la mort, (...) je suis la plus impuissante et la plus empotée des veilleurs. J'essaie de n'en rien laisser paraître, mais mon refus doit sûrement transpirer. (*Confessions*, p. 66)

L'écriture, par l'humour qu'elle suppose, est création qui apprivoise la mort parce qu'elle conduit à la vérité de soi; vérité pourtant qui ne peut être atteinte complètement puisque la création est imaginaire; mais création qui, peut-être avec plus de vivacité encore dans ces œuvres de la troisième période, est synonyme de libération, de vie parallèle, de doublet plus vrai pour soi que la réalité parce que plus imaginaire. Donc, à la fois, signe de cette volonté de se rejoindre et signe tempéré par l'humour de l'incapacité de cette jonction; c'est ce paradoxe que nous nommons « quête », opposition qui nous semble conduire la trame de cette nouvelle période.

La crise décrite auparavant semble alors « (...) une joie, une torture, une passion, une angoisse, une déchirure ». (*Crasseux*, p. 10) La création, elle, est l'issue de cette torture :

Je savais bien que je n'arriverais pas en cent ans à entendre tous les contes, apprendre toute l'histoire, visiter tous les pays,

⁶ André Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p. 13.

parler toutes les langues... Il me fallait une vie parallèle : celle du rêve, du mensonge, qu'on appelle plus tard la création artistique.⁷

Et ici, pour Tonine, un nouveau conte se déroule, celui de quatre compagnons aventuriers qui, jusque dans leur destinée pliée, sont ce désir de retrouvailles, manifestent leur obsession du fondamental. Quatre compagnons rabelaisiens, prêts aux aventures héroïques des grands défricheurs, soumis aux seules lois de l'intériorité.

Je suis partie là tout simplement du conte, des quatre compagnons. Il y a dans la tradition orale une très grande richesse de contes, et l'un des grands contes-types, on l'appelle le conte des quatre compagnons ou des quatre frères. (...) Je suis partie de ce conte-là. Chacun est un visage de l'humanité. Chacun est un aspect ou un des rêves. On voudrait, par exemple, être petit petit petit afin de pouvoir entrer partout; puis, se servir seulement de l'esprit et de la ruse. On voudrait être grand, fort afin de remplir une monarchie ainsi de suite. Alors, je suis partie de... Mais, j'ai refait à ma façon le conte des quatre compagnons parce que dans la tradition il y en a un, par exemple, qui est un chasseur. Il peut tuer avec une flèche qui va atteindre au bout du monde. Un autre à longue vue, il peut voir ce qui se passe ailleurs. Mais moi, j'ai choisi ça.⁸

Le lecteur d'*Évangéline Deusse* savait déjà que l'héroïne, désormais, prenait part et se « plantait » sur n'importe quelle terre. Longtemps, à l'image du juif de légende, on l'avait vue errante, des confins de la Louisiane aux abords du Maine, des vigiles du passé aux transformations

⁷ *Ibidem.*

⁸ Jean Luc Desalvo, *Le topos Du Mundus Inversus dans l'œuvre d'Antonine Maillet, Op. Cit.*, p. 493.

du présent. Aujourd'hui, on la trouve naviguant en un monde qui réconcilie à soi.

Le rêve transcrit, raconté, rapporté

Dès le prologue, la narratrice commence par se moquer de façon parodique du premier couple de la Création :

Un étrange couple du début du monde qui s'était brouillé avec toute la parenté pour une histoire de pomme. Une pomme, pensez donc! Je comprenais qu'on se chicane sur une poire ou une noix de coco. Mais des pommes, la cour en était pleine en été, et la cave en hiver. On n'aurait pas pu lui ouvrir le verger, à cet Adam-et-Ève, et l'empêcher de nous faire ce coup-là? (*Huitième*, p. 9)

Il en résulte que la narratrice croit refaire la Création du monde à l'envers de ce que Dieu a créé, un monde cette fois achevé :

Tout a commencé avec la création du monde. Création en six jours, nous dit-on, six petits jours, avec un créateur qui s'en va en plus se reposer le septième! Vraiment ce n'était pas sérieux. On peut bien avoir hérité d'un monde boiteux et rabougri! Un monde inachevé. Inachevé.... Le seul espoir est dans le huitième jour. (*Huitième*, pp. 10-11)

Ce reproche à Dieu est repris par la narratrice dans l'épilogue :

Je lui dirais, que je m'étais dit, que sa Création était trop petite, trop courte, trop fluette, pas finie; que ce n'était pas la peine de l'entreprendre s'il ne disposait que de sept jours pour tout faire, plus se reposer; que dans ces conditions, il aurait bien pu se faire aider, prendre l'avis de ceux qui ont faim, qui sont nus, qui vivent à la cour d'un roi fainéant et fou. (*Huitième*, p. 287)

Elle est donc consciente que sa recréation est un défi à ce Dieu : « Il faut être drôlement effaré de frayeur et d'effronterie pour défier Dieu et le Diable avec le huitième jour! » (*Huitième*, p. 14) Et la recréation de

l'histoire commence grâce au conte qui la rend possible et à l'appel et à l'invitation lancés à la narratrice et ainsi au tiers, à la fin du prologue, de bien vouloir lire le conte qui suit :

Tu entres ou tu n'entres pas? me fait une voix écorchée qui me rappelle celle d'une vieille servante qui me racontait des contes qui commençaient tous par : « Il était une fois... » (Huitième, p. 14)

La narratrice nous rappelle dans l'épilogue que Dieu aurait dû aussi avoir recours au conte pour créer un monde achevé : « Il [Dieu] aurait pu demander aux rêveurs de rêver, aux inventeurs d'inventer autre chose, me demander à moi d'ajouter aux sept autres un huitième jour. » (Huitième, pp. 287-288)

Examinons donc l'expression idéale que le moi se donne quand il rêve, quand il idéalise. Dans ce rêve raconté, les héros naissent comme ils peuvent :

(...) déçu, l'enfant-pain donne de grands coups de pieds dans les côtes de l'enfant-chêne... qui commence à se tordre et à émettre des hi, hi, hi! Et des ho, ho, ho! Et des « arrête, tu me chatouilles! » Et c'est ainsi que le deuxième fils du couple Bonhomme et Bonne-femme vit le jour, réveillé par son frère. (Huitième, p. 22)

Deux frères jumeaux, l'un géant, l'autre nain. « Jean de l'ours », un bonhomme de chêne, son frère, « Gros comme le Poing », né d'un morceau de pâte à pain.

Jean de l'ours, le grand, sortait tout droit d'un chêne plus que centenaire et son père Bonhomme l'avait fait sans l'aide de personne, de quelques coups de gouge. Et Bonne-femme, mère, avait pétri son Gros comme le Poing de ses mains, en lui chantant des berceuses et l'appelant par son nom. Des enfants

merveilles qui feraient de grandes choses. (*Huitième*, pp. 24-25)

Les deux quittent père « Bonhomme » et mère « Bonne-femme », et partiront à la quête de l'univers « (...) chercher entre les quatre points cardinaux la route du destin ». (*Huitième*, p. 31) Les parents répètent en souriant le poncif : « (...) qu'on ne met des enfants au monde que pour les voir partir ». (*Huitième*, p. 34)

Avant de partir, les deux frères reçoivent la bénédiction paternelle et iront chez une marraine, Clara-Galante, pour recevoir leur héritage de dons et de maximes merveilleuses, qui les protègent dans les moments difficiles.

Ne t'attaque jamais à plus petit que toi.
Viens d'abord au secours du plus faible.
Achève toujours une œuvre commencée. (*Huitième*, p. 38)

Chez elle, ils font aussi trois vœux pour la vie « Santé? Sagesse? longue vie? » (*Huitième*, p. 36) En route, à la première étape de leur destin, ils se perdent. Le géant est inquiet mais le courage du nain était l'une des faces de sa nature :

On n'est pas perdu, gros bêta, puisque toutes les rivières mènent à la mer. On n'a plus qu'à trouver la source qui alimente les ruisseaux qui se changent en fleuves qui coulent tranquillement vers l'océan. Une fois là... (...) À chaque jour suffit sa peine. Puis la nuit porte conseil. (*Huitième*, p. 40)

Ils poursuivent leur chemin, en quête du ruisseau « (...) seul lien avec leurs souvenirs lointains ». (*Huitième*, p. 42) Et ils rencontrent « Figure de Proue » ou Messire René, un marin de la Renaissance, conservé dans la

glace et dégelé par les deux autres. Il renaît « figé dans la glace » depuis quelques siècles à la proue d'un navire. Messire dit aux compères que lui aussi, il ira vers le Nouveau monde. Il ne se passera pas un an, les trois compagnons sont devenus quatre : « Jour en Trop », né d'une géante mythique, un jour qui n'existe pas, né hors du temps et qui peut en sortir, aux yeux des hommes en tout cas, si quelque urgence l'y pousse. La troupe pourrait maintenant aller au bout du monde, mais elle s'y rendra mieux aidée par « Marco Polo », pigeon voyageur qui est au service de « Gros comme le Poing ».

Et voilà comment nos quatre héros finirent par se lancer tête première, pendant un an, dans la plus grande entreprise de leur vie : l'entreprise de retourner à l'endroit un pays qui depuis le début des temps vivait à l'envers. (*Huitième*, p. 225)

Le conte critique donc le monde tel qu'il est parce qu'il est « à l'envers » : « C'est la foire, risque Messire René. C'est même la foire la plus foireuse qu'on n'aura jamais vue. Le pays du désordre, de la discorde et du chaos. » (*Huitième*, p. 209) Alors à renverser pour qu'il soit « à l'endroit ». Grâce à cette inversion, il sera possible de remonter dans le passé et de retrouver « les mots et accents primitifs » si précieux à Maillet.

La terre que l'on dit ronde l'est peut-être à la manière d'un disque et non pas d'un ballon. En tournant autour du soleil, rien ne l'empêche de tourner également sur elle-même, se renverser comme une assiette et, qui sait?... nous révéler un jour son envers. Et comme à l'accoutumée, l'ancêtre, transporté par sa prodigieuse découverte, retrouve ses mots et ses accents primitifs. (*Huitième*, p. 106)

En fait, à travers le personnage français « Messire René », ce « ressuscité des temps anciens », n'y a-t-il pas dans *Le Huitième jour* une réincarnation des « mots et des accents primitifs » du temps remonté de l'Acadie avant la déportation? La narratrice fait allusion à ce personnage, gelé depuis le XV^e siècle, que les autres compagnons ont retrouvé, et s'aperçoit qu'

(...) il faut d'abord ajuster son oreille à sa langue. De mêmes racines et radicaux que celle de nos bonshommes, mais fleurie de préfixes, suffixes et terminaisons aux multiples variantes. Plus de « c », des « s » et des « z » partout. (*Huitième*, p. 51)

« Figure de Proue » raconte « depuis le commencement des temps » la « création » de deux « morceaux de terre » et « (...) comment tous deux finirent par se distinguer, se définir, se dénommer respectivement Île-du-Nord et Île-du-Sud ». (*Huitième*, p. 199) Cette création reprend d'une certaine manière le conflit que l'on trouve dans les autres textes de Maillet entre les gens d'en-haut et les gens d'en-bas; et plus profondément peut être entre le masculin et le féminin, entre création et désir.

Est-il possible de mettre le monde à l'envers?

(...) à commencer par les poules qui gagneraient à porter des fers aux pattes; les bœufs qui auraient avantage à se laisser guider par la charrue; et la semaine qui saurait sûrement profiter de ses trois jeudis. (*Huitième*, p. 138)

Alors toute unité serait possible; les animaux eux-mêmes nous rejoindraient; « Le pigeon eût compris dans quelle merde s'était empêtré

son maître Gros comme le Poing, il vola au secours de ses troupes de manière fort attendue. » (*Huitième*, p. 156)

Alors qu'ici « (...) tout marche à contre-sens, sens dessus dessous, à l'envers du bon sens ». (*Huitième*, p. 109) Les quatre héros décident d'abord que « (...) la meilleure façon de voir à l'endroit, l'envers des choses est de marcher la tête en bas ». (*Huitième*, p. 109) Puis, ils s'aperçoivent très vite que ce n'est ni pratique ni correct :

Nous faisons erreur, mes enfants, de regarder l'envers à l'envers. Pour bien le voir tel qu'il se présente à nos yeux, dans toute sa bizarrerie et singularité, il nous faut l'envisager à l'endroit. Alors seulement, debout sur nos pieds et la tête en haut, verrons-nous les autres la tête en bas. (*Huitième*, p. 109)

Ainsi, la narratrice demande la création d'une nouvelle société semblable au Paradis terrestre où il n'existe aucune distinction entre les hommes et les femmes. Dans ce monde recréé, tout est confondu pour former un tout idyllique :

(...) où les filles sont aussi des garçons; où les enfants sont en même temps des grandes personnes; où chaque être est soi tout en étant un autre, tous les autres, capable de recommencer éternellement sa vie. Un monde sans limites, sans ennui, sans fin. (*Huitième*, p. 12)

Autre possibilité pour remettre à l'endroit : user le centre du monde. Il est évident que la réitération de renvois dans ce conte au « centre du monde » démontre le grand désir de l'auteure de rétablir l'équilibre du monde qui a été rompu et de résoudre les oppositions binaires. Le centre est le lieu de condensation, en même temps le lieu des forces opposées.

Le centre peut être considéré comme un microcosme contenant en lui-même toutes les possibilités de l'univers.

Les explorateurs s'aperçoivent bien vite qu'ils ont perdu leurs pistes. (...) ils ont posé le pied sur la circonférence du cercle vicieux et ne parviennent pas à s'en dégager. Plus ils avancent, plus le cercle se rétrécit. À la vitesse où leur univers se concentre, ils finiront bientôt par l'épuiser et en toucher le bout... le bout? (*Huitième*, p. 56)

Tout au long du rêve, les quatre héros luttent contre « la Charrette de la mort »; ils gagnent dans la mesure où ils arrivent à vaincre ou duper « la Faucheuse » qui croyait avoir vaincu les héros. Cette femme sorcière et folle « (...) vêtue d'une cape plus large que des ailes de condor et qui fauchait le blé mûr d'un geste lent, sûr et précis ». (*Huitième*, p. 162)

Messire René nous apprend que :

De mon temps, elle portait aussi le nom de Margot la folle, continue l'ancêtre, ignorant les sillons profonds que creusent ses mots dans l'inconscient collectif de la petite troupe. C'est cette fameuse Dulle Griet qui apparaissait dans toutes les fresques et se promenait dans toutes nos légendes. Bien mal à propos. Nos artistes et conteurs auraient bien dû savoir que tôt ou tard, la mégère s'échapperait des murs, des cadres et des mots. La voilà désormais qui parcourt le monde comme une folle, semant ses fléaux à pleines mains. (*Huitième*, p. 165)

Ainsi, dans ce nouveau monde, les quatre personnages n'ont pas peur d'aller « à contre-courant » comme dans Pélagie. Ils font face à tous les obstacles :

L'ancêtre s'engage alors dans une dialectique tortueuse où il est question de recherche de l'inconnu, de quête du Graal, de lutte contre les monstres et la médiocrité, de la défense de la dignité de l'homme. Sur quoi il conclut qu'il faut mettre le cap sur l'est.

Voilà comment nos quatre héros un bon matin ajustent leurs pas dans la direction du levant, à contre-courant du soleil, à vent-devant du vent qui vente. (*Huitième*, p. 93)

Lors du bouleversement des positions de « l'île-du-Nord » et de « l'île-du-Sud », une inversion de l'opposition binaire ouest-est est aussi effectuée : « Les deux îles se réveillent au petit jour pour constater que le monde était renversé et que le soleil désormais se levait à l'ouest. » (*Huitième*, p. 197)

Le monde est refait : la lune, et non pas le soleil, se lève. Les étoiles participent aussi à la création du monde et d'autre part, les étoiles sont liées à notre destinée : « (...) nos vies sont inscrites dans les étoiles ». (*Huitième*, p. 340) De même, la présence de la comète de Halley joue un rôle semblable : « (...) l'ancêtre qui se tenait debout à la proue, cherchant à lire sa destinée dans les étoiles et dans la queue de la comète de Halley ». (*Huitième*, p. 279)

L'exemple des deux îles dont la situation géographique a été bouleversée l'une par rapport à l'autre montre que les quatre héros ont réussi à renverser la réalité auparavant inacceptable :

Les deux îles se réveillèrent au petit jour pour constater que le monde était renversé et que le soleil désormais se levait à l'ouest. Car pour chacun de ces peuples, il était moins difficile d'admettre une révolution dans les astres, que le bouleversement de leur situation géographique. Jamais les nordistes ne conviendraient qu'ils pourraient se trouver soudain au sud des sudistes, ni les sudistes au nord des nordistes, Plutôt prêcher que le soleil avait changé son cours. (*Huitième*, p. 197)

Clin d'œil, l'idéal du moi ne serait-il pas aussi idéal qu'il le paraît ?

Le rêve éveillé ou la réalité intérieure

« Écrire, c'est donner d'autres visages à ses rêves. (...) C'est complètement nouveau et complètement moi. »⁹ précise Maillet à propos de ce conte du *Huitième jour*. Reprenons, reconstituons à notre tour. Examinons ce rêve et tentons de comprendre pourquoi il se glisse si facilement dans l'imaginaire de l'auteure elle-même.

La lecture d'*Évangéline Deusse* était en ce sens prémonitoire. Le déplacement vers l'origine ne signifiait déjà plus tout à fait le retour vers le paradis perdu, vers l'authentique Acadie; mais il supposait au contraire un mouvement vers l'avant. Une nouvelle fondation était donnée au sapin, planté à Montréal.

Les rapports du fantasme au temps sont d'ailleurs les plus significatifs. Un fantasme flotte pour ainsi dire entre trois temps, les trois moments temporels de notre faculté représentative. Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir, c'est là *le rêve éveillé* ou le fantasme. (...) Ainsi passé, présent et futur s'échelonnent au long du fil continu du désir.¹⁰

Le Huitième jour inscrirait donc le rêve éveillé d'Antonine Maillet, déroulerait un imaginaire apparemment lointain et étranger mais qui se présenterait de fait comme son propre fantasme, sa création onirique,

⁹ *La Tribune*, 21 avril, 1986, p. B7.

¹⁰ Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Art. Cit., p. 74.

l'expression achevée d'elle-même. La forme, d'abord, en porte témoignage.

Alors que la direction du récit pousse vers l'ailleurs, le lointain, l'écriture revient au conte, à l'exposé mythique; simple tic d'écrivain qui reproduirait toujours une forme identique? Ou, plus justement, indication que le trajet suivi est encore celui du passé-futur, du soi enfantin qui déroulerait son identité sur l'avenir? Examinons avec attention la structure mythique qui prévaut dans ce conte de création. Contrairement aux œuvres de la deuxième période, l'exposé témoigne du refus de Maillet de suivre chronologiquement l'espace-temps de l'Acadie. La temporalité du récit est, au contraire, présentée comme hors-mythe, très liée à de simples événements irréels qui poussent les héros à réagir, à prendre des décisions qui entraînent logiquement des conséquences. L'œuvre se présente comme un tout soumis aux lois du monde empirique. Tandis que les œuvres de la deuxième période obéissaient aux règles internes des mythes d'origine; comme s'il n'y avait pas vraiment d'événement. Que l'on songe au voyage de Pélagie : les embardées des charrettes, les arrêts forcés, les rencontres malheureuses paraissaient moins dictées par la logique d'un voyage difficile en un temps d'insurrection permanente que par les jeux du destin auxquels commandaient l'amour mythique Pélagie-Beausoleil et l'amour funeste Bélonie-Margot la faucheuse. *Le Huitième jour* se présente explicitement comme un rêve; on s'attendrait donc à ce que la structure narrative suive précisément les allées mythiques et les détours oniriques. Or, étonnamment, la narration paraît cette fois obéir

aux règles de la succession événementielle. Le modèle est celui du récit d'aventure. Mais justement, il nous semble que cette apparente continuité dévoile une réalité intérieure. Une étude un peu poussée du personnage « Gros comme le Poing » et de l'enchaînement de ses actions montre aisément que la structure est en fait le double d'une recherche intérieure.

Car de toute façon, on commençait à les deviner et pressentir, ses dires, on, c'est-à-dire Gros comme le Poing, on soupçonnait depuis son entrée dans les bois que le réincarné connaissait tout sur tout, avait déjà tout vu, tout fait, passé par toutes les expériences humaines qu'on s'apprêtait à connaître, et qu'à ce rythme, on risquait de ne plus vivre que des restes de vie réchauffée. Quel hachis! Partir à l'aventure pour s'apercevoir au bout du chemin que l'horloge chaque nuit se remet à zéro; que le calendrier chaque année repart de janvier; que les saisons suivent leur cycle; et qu'au sein de leur petite troupe, une mémoire vivante et orale-combien orale! - tuera l'imprévu dans l'œuf et empêchera que l'impossible soit!
(*Huitième*, p. 123)

Ainsi le rêve intérieur se matérialise en niant, signe de résistance, sa nature onirique. La temporalité à laquelle les héros se soumettent est la temporalité intérieure, celle du fantasme, dont « Gros comme le Poing » parachève l'expression. D'autres détails dans l'examen de cette structure confirment notre nouvelle hypothèse : la présence du fantastique d'abord qui montre à quel point le récit est articulé suivant une logique différente de celle que l'aventure déroule. Ainsi, que l'on songe aux diverses manifestations de demiurge de Marco Polo, ce Pigeon voyageur, toujours prêt à déplacer l'un des voyageurs; ou à « Jour en Trop », cet enfant Hors du Temps qui assure le dé clic d'une période à l'autre, qui contrevient à la logique d'une temporalité successive. Lui, cet enfant :

(...) destiné à vivre chaque année son an premier, à contempler chaque hiver sa première neige, et chaque printemps ses premières fleurs des champs. Son passé et son avenir se tassaient dans un présent qui n'en finissait plus de redécouvrir le monde à chaque instant. (*Huitième*, p. 170)

Autre indication du fondement onirique de cette structure narrative :

la finalité que les personnages pensent obtenir, finalité qui commande en fait à la succession de leurs actions : les quatre personnages réclament « (...) une capacité de bonheur infinie »; (*Huitième*, p. 202) ils veulent « distinguer le bien du mal, le beau du laid, le vrai du faux. » Ils souhaitent trouver « (...) le jour où tout serait permis, y compris ce qui est défendu ». (*Huitième*, p. 201) Et c'est ce vœu impossible qui anime leurs histoires et qui commande à leur déroulement; un vœu issu des profondeurs du rêve. Quand les héros constatent que leur souhait ne se réalise pas, que les embûches sont trop nombreuses, eux-mêmes en une sorte d'éveil du rêve, de conscience du fantasme, affirment qu'ils préfèrent au réel le « vrai mensonge solide ». (*Huitième*, p. 211) Humour qui imprègne jusqu'à la représentation que les héros irréels se donnent d'eux-mêmes. Ici cette irréalité des héros, comme nous le dirons tantôt, est signe de la réalité intérieure qu'ils traduisent. Ainsi donc le tracé narratif, loin d'être le seul déploiement d'une stricte logique d'aventures, se présente plutôt comme l'exposé d'un long rêve. En ce sens, le fantastique n'est que la manifestation d'une déchirure presque insupportable entre le rêve poursuivi par les héros et la réalité à laquelle ils doivent faire face. L'incroyable seul peut délivrer des ennuis que le réel inflige. Et l'écriture du conte est le signe toujours recommencé d'un rêve infini; si le réel

résiste, la narration intérieure saura se dérouler comme une écriture toujours possible. Au delà du huitième jour si nécessaire et si, ce jour, la création est encore ratée.

Je traverse le village, la tête vide, mais le cœur et les reins chargés de rêves chatouillants. (...) Je me hâte sans savoir pourquoi... sinon que je n'ai pas renoncé au paradis. Je ramasse mes feuilles, mes crayons, ma plume. Je suis sûre d'une seule chose : après le huitième, le neuvième jour! Les possibles sont infinis. (*Huitième*, p. 288)

La narration ouvre la possibilité du rêve; d'où l'effort rigoureux pour faire apparaître ce récit comme plausible; d'où la nécessité de tromper le lecteur en lui faisant croire à une simple fiction qui a son déroulement ordonné, classé, possible. Hélas, se projeter est-il encore signe d'un échec intérieur?

L'identification Tonine-Radi

Nous avons dit à quel point Radi était proche de Tonine; aujourd'hui, l'une correspond vraiment à l'autre. La troisième période confirme de façon vive l'hypothèse que nous formulions au début sur la similarité de ces deux personnages, sur leur collusion. Lequel des deux est le géant, lequel le nain? C'est ce qu'il devient difficile d'établir; en tout cas l'une et l'autre suivent le même trajet.

Si Tonine se retrouve autant dans Radi, c'est que le rêve de cette dernière est de s'accomplir en un récit imaginaire : les héros de Radi sont rabelaisiens comme le sont les ancêtres de Tonine; ou plus exactement, l'essai pour redire le passé, les ancêtres, le paradis de jadis passe cette

fois par l'imaginaire de l'écriture. Rabelais-Radi rédige les mésaventures cocasses des ancêtres d'Antonine Maillet; ainsi le texte ouvre à Tonine le chemin de la seule identité possible, l'identité imaginaire, celle qui se présente à travers un grand rêve, déroulement de l'idéal du moi. Confusion imaginaire, source d'identité. Les ancêtres deviennent des héros qui ouvrent l'univers, comme ce Marco Polo qui a déplacé le centre d'attraction de l'univers depuis le monde occidental et les richesses des dogmes jusqu'aux histoires du grand Khan d'orient. Marco Polo qui, comme Messire René, réorientait l'univers, déplaçait le centre du monde, en un sens défigurait la chrétienté; figure de proue d'un nouveau monde parce que défricheur d'espace. Alors ces personnages, si éloignés de toute réalité immédiate et psychologique, en viennent à se confondre avec les ancêtres réels de Maillet parce qu'ils inaugurent le rêve qui l'agite : défaire les liens de ce monde, chercher un nouveau centre où les retrouvailles avec soi seraient enfin possibles. L'auteure explique que les quatre personnages personnifient ses arrière-grands-pères :

Gros comme le Poing représente la lignée de ma mère, celle des Cormier, petite, rabelaisienne, et qui se défendait avec l'arme de l'esprit. Figure de Proue, c'est la lignée de Maillet, sage, sérieuse, qui aimait créer et bâtir l'histoire.¹¹

Si cette reconnaissance est possible, c'est parce que la quête visée est celle non d'un passé aboli mais d'un possible centre du monde qui recréerait le mythe de l'enfance. Ce que cherchent les héros, ce n'est plus

¹¹ *Le Soleil*, 27 septembre, 1986, p. F1.

tout à fait le paradis perdu de la Bible, puisque ce lien d'Adam et Ève, il faut le recréer. C'est le « centre du monde », le lien où s'aboliraient enfin drames et taches d'origine. La condensation « Acadie » prend moins ici le relief d'une patrie perdue que celui d'un « centre » que les humains auraient recréé, comme les voyageurs de jadis obligés de recentrer l'univers en raison de leurs découvertes. Quête universelle et non plus seulement quête d'un peuple écrasé par l'histoire, assujetti par la puissance anglaise.

À travers la création que cette fiction suppose, Antonine rejoint définitivement Radi.

Autobiographie?

Oui, le récit de Maillet, comme à elle d'ailleurs, nous paraît tout à coup étrangement autobiographique; à travers un paradoxe évident : tant que le mythe concernait le pays, l'enfance, les femmes acadiennes, Maillet pouvait rester éloignée. Maintenant que l'Acadie se lit aussi « centre du monde », elle est irrésistiblement happée. Elle devient, dans sa singularité, partie prenante de cette quête. Tant que l'histoire romanesque visait le tout proche, Maillet restait éloignée; maintenant que la quête est perçue comme universelle, qu'elle devient de plus en plus lointaine, de plus en plus « idéale », Maillet est paradoxalement ramenée à son écriture; elle devient le principal personnage.

Il n'est pas question pour nous de nous livrer, qu'on l'entende bien, à une retransposition naïve. Il serait absurde de dire que Gros comme le

Poing, Jean de l'ours, Messire René ou Jour en Trop, représentent Maillet elle-même. Ce sont les porteurs d'une image qui hante le monde intérieur de l'auteure puisque la perspective onirique part de la figure centrale et que cette figure fait partie de l'image totale, c'est de l'intérieur que le lecteur doit découvrir cette image dans son complet développement. Écoutons d'ailleurs la romancière le confirmer elle-même : « *Le Huitième jour* c'est l'autobiographie de mon âme, l'autobiographie de l'auteur dans ce qu'il a de plus profond.¹²

Le Huitième jour se présente comme une histoire irréaliste. Les dimensions spatio-temporelles sont bouleversées, les personnages n'ont plus guère d'épaisseur psychologique; or, c'est précisément là que de façon saisissante, la jonction Tonine-Radi s'opère; c'est par cette trouée vers l'universel que Maillet ne peut échapper aux récits. C'est par la littérature qu'elle se rejoint. Radi est fidèle à elle-même, Tonine à Radi. En entrevue avec Jean Luc Desalvo, elle confiait :

(...) et quand j'ai fini ce livre-là, je me suis rendu compte que les quatre personnages sont en réalité les quatre visages de mes quatre ancêtres ou de mes quatre grands-parents, du côté Maillet, Cormier, Goguen puis Allain. (...) C'est les quatre ensemble qui m'ont fait moi. (...) les quatre me représentent. Comme on le dit, on est composé du bilieux, le flegmatique, le nerveux et... Enfin, on a quatre caractères en soi. Et bien, ces quatre personnages-là sont moi finalement.¹³

Et encore :

¹² Entrevue personnelle avec Antonine Maillet, à Montréal, le 17 avril 1997.

¹³ Jean Luc Desalvo, *Le Topos du Mundus Inversus dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Op. Cit., p. 492.

Il y a deux ou trois livres de moi qui sont plus proches que les autres de l'autobiographie et souvent je ne me doutais pas de ça avant de les écrire. Je pense que mon livre le plus autobiographique, peut-être, à part le tout récent, *Le Chemin Saint-Jacques*, le livre le plus autobiographique, ce n'est même pas *Jeanne de Valois*, qui partait quand même de quelque chose que j'avais vécu. Ça serait *Le Huitième jour*.¹⁴

Puis, elle détaille même à quel point l'alliance des quatre personnages ressemble à l'alliance paternelle-maternelle « (...) c'était l'histoire des Cormier, la famille paternelle de ma mère ». (*Huitième*, p. 286) et de sa branche paternelle, les « Maillet »; elle remarque qu'il fallait « (...) empêcher les Cormier de basculer dans la folie qui les poussait chaque matin à recréer le monde ». (*Huitième*, p. 286) Elle souligne aussi que « (...) cette branche maternelle du maternel était plutôt lourde, forte, déterminée et droite, du véritable bois franc ». (*Huitième*, p. 286) En revanche, elle nous indique que le côté paternel ne contient que « des sages ». En d'autres termes, Maillet identifie elle-même la folie, dont la création dépend pour « recréer le monde » ou pour le mettre « à l'envers », à sa branche maternelle. En fait, Maillet reprend cette opposition entre les deux branches de sa famille aux genres littéraires qu'elle pratique :

J'ai l'impression que le Maillet écrit des romans et que le Cormier écrit du théâtre. J'ai nettement cette impression-là parce que les Cormier étaient très fêtards, très musiciens; c'était des gens de théâtre dans le sens profond du mot tandis

¹⁴ *Ibidem*.

que les Maillet sont plus philosophes, plus réfléchis... comme un romancier.¹⁵

Gens de théâtre et gens de roman se retrouveraient-ils confondus en ces figures qui, par leurs palinodies et secousses, visent ce centre qui fera du monde un miroir de soi? N'est-ce pas d'ailleurs la mission première de ce « Figure de Proue » « défricheteur de parenté », conteur comme Bélonie, indicateur de cette longue lignée qui par l'écrit assure à l'auteure la reconnaissance de son désir?

C'est à ce moment-là que Figure de Proue fait appel à sa mémoire infallible et à sa vaste connaissance du passé pour instruire les nouveaux peuples sur leurs racines profondes et les aider à retrouver leur identité propre. Il entreprend sous leurs yeux ébahis de remonter l'histoire à rebours. (*Huitième*, p. 198)

Et cette remontée vers soi, loin de limiter, ouvre au contraire le désir vers le possible, détourne de la méconnaissable. Maintenant, même si la Faucheuse erre encore, le paradis est une bulle qui n'en finit pas; le rêve se continue : Messire René constate que : « Dans ma bulle d'eau, (...) j'ai trouvé d'autres gouttes, infiniment petites, qui celles-là en contenaient d'autres encore plus minuscules. » (*Huitième*, p. 88)

Dans ce contexte, évidemment, le réseau féminin qui tissait la trame des autres ouvrages semble ici disparaître comme si les mailles d'un filet s'étaient rompues. Notre expression est fautive; le réseau ne disparaît

¹⁵ Serge Poulin, «Antonine Maillet et le prix Goncourt : la reconnaissance de la langue acadienne », tiré du salon international du livre du Québec, *Dossier de Presse, Antonine Maillet 1962-1981*.

pas; il se cristallise en la personne de l'auteure dont tous les personnages rappellent la parenté, l'ascendance.

L'héroïne s'écrit à travers un rêve chevaleresque qui achoppe mais qui a le mérite d'exposer au clair les demandes insatisfaites d'un moi qui souhaite se reconnaître en deçà de toute détermination, un rêve qui, dans l'histoire du monde, dirait le vœu du bébé qui se confond avec lui-même et son entourage.

Dieu est-il mâle?

Un deuxième paradoxe ne saurait être évité; nous croyons même qu'il participe de la fusion Tonine-Radi. Longtemps, le réseau féminin laissait voir que le monde d'Adam et Ève, cet univers que recrée Radi, était un monde qui avait surtout profité aux Adam et aux gens d'en-haut. Or, voici que le texte autobiographique met brusquement en scène seulement quatre figures masculines qui renvoient elles-mêmes à quatre ancêtres masculins d'Antonine Maillet. Tonine devient encore Radi qui ne savait guère si elle était homme ou femme, si elle désirait rester femme, tant le poids paternel était fort. Aujourd'hui, Tonine-Dieu rêve et rêve au masculin. Jadis Radi ne connaissait que les jeux de garçons; aujourd'hui, Tonine écrit à travers des figures allégoriques, rabelaisiennes qui sont celles des découvreurs de jadis. Le réseau féminin si imposant jusque là fait place à « Gros comme le Poing » et « Jean de l'ours » quand la narratrice parle et quand elle se fait Dieu. À la quête du centre du monde, loin du paradis d'Adam et Ève qui se disputaient pour une pomme volée,

Tonine se reconnaît en ces défricheurs. Ces héros si imposants sont mâles. Est-ce à dire que quand une femme se fait auteur, quand Radi opte pour la création, elle ne peut être que mâle par une règle intérieure à l'écriture elle-même? Est-ce à dire que l'invention de la langue passe encore par « ils » interdisent « elle »? Ou est-ce à dire plutôt que Radi-Tonine tente de retrouver pour sa propre identité l'au-delà mâle-femelle? Nous suggérons que « le moi idéal » d'Antonine Maillet, rédactrice, trouve une expression masculine tandis que « l'idéal du moi » que nous découvrirons dans la création d'un jour « hors temps » abolira la différence des sexes. Est-ce un échec pour celle qui a tant aimé tracer l'histoire à partir de figures de femme? N'est-ce pas plutôt l'expression par excellence d'un obstacle supplémentaire sur le chemin de la reconnaissance de soi, obstacle dont cette fois aucune figure de proue ne délivre; obstacle à l'unité, obstacle intérieur à l'écriture elle-même bien que ce ne soit que dans l'écriture que cette création bi-face, bi-sexuée soit possible.

Dans ce conte, la narratrice résume ainsi « le moi idéal » de « Gros comme le Poing » doublet masculin de Maillet : « Jamais il ne s'approchait autant de la vérité que lorsqu'il s'imaginait s'en éloigner. C'est dans ses rêves qu'il était le plus près de se retrouver lui-même. » (*Huitième*, p. 40)

Pourrions-nous ajouter : cette métamorphose est aussi un clin d'œil favorisé par l'humour? Dans sa volonté des retrouvailles, la narratrice a besoin de ces allégories; l'échec de ses héros en est alors allégé. Il leur est impossible de trouver le centre du monde. Ces voyageurs, hâbleurs et

goguenards, ont bien cette trempe d'hommes, un peu vantards, un peu couards comme les personnages de Rabelais qui en veulent plus qu'ils n'en peuvent faire. Les héros de Radi-Dieu n'aboutissent pas dans leur quête. Mais ce sont des gars, pas très finauds, un peu trop ambitieux. Peut-être une femme en souci d'identité passe par ces héros pour ne pas être blessée en cet échec.

Chaque fois que tu t'arrêteras pour capter au vol l'instant qui passe, tu sauras que c'est Jour en Trop qui te souris [sic], caché à l'envers du temps. Et quand tu chercheras à remonter dans l'histoire pour y dénicher ton lignage et tes origines, tu entendras Messire René te répéter des leçons interminables, t'inonder de son antique sagesse et de son indéfectible mémoire du passé. (*Huitième*, p. 281)

La quête de l'impossible unité

Le conte, finalement, pourrait apparaître comme une impossible quête qui, sans progresser, se terminerait néanmoins par une modification inattendue des personnages. « Ils sont rentrés chez eux, mon frère, dans le conte et la légende, dans les plis de l'histoire et du temps d'où on les a sortis. » (*Huitième*, p. 281) Et en quelque sorte, il en découle une modification du statut du personnage principal, donc de la narratrice, conforme à la fin heureuse de tout conte : « (...) ...puis nos deux héros vécurent longtemps entre père et mère et ils eurent de nombreux enfants ». (*Huitième*, p. 285.) Clin d'œil, en même temps, qui révèle le mensonge.

L'humour qui traverse ce rêve conduit à réduire l'angoisse et à montrer le paradis comme possible. Quand l'insouciance de la narratrice fait place au désespoir d'une condamnation irrémédiable : « Tous les enfants du monde, au dire de chacun, étaient des prédestinés », (*Huitième*, p. 25) l'esprit, alors, délivre du désespoir :

Gagner son pain, lui? Pourquoi faire? Quand on est sorti de la huche!... T'inquiète pas pour lui, il saura faire sa vie. C'est pas tout d'avoir des muscles et du gras sous la peau; il faut de la jarnigoine, de l'astuce, du génie sous le chapeau. (*Huitième*, p. 27)

Quand la question angoissante d'un monde unifié à soi change en une certitude amère :

Il ne leur restait plus qu'à se montrer à la hauteur de leurs destinées et à chercher entre les quatre points cardinaux la route du destin. Mais c'était là une tâche dont les intéressés ne soupçonnaient pas encore l'importance ni la difficulté. (*Huitième*, pp. 30-31)

Tragédie qui se continue mais où l'appel humain est synonyme de liberté; la troisième période, en incluant l'auteure parmi le réseau, accentue à la fois l'inexorable du drame et la condition de l'espoir; la parole de l'auteure, en ce sens, est le creuset même de l'humour, sa condition contradictoire. La répétition de jurons et d'expressions scatologiques : « et merde et remerde, à mort, bon à rien... », manifeste souvent la rancœur de l'humanité écrasée mais qui a encore assez de lucidité pour protester contre cet écrasement. Un nouveau terrain où l'humour ramène au « paradis ». Ce qui évolue, ce n'est pas véritablement

la situation du personnage, c'est l'idée qu'il s'en fait : de satisfaction à inquiétude comme devant la règle du tragique.

Finalement, à travers *Le Huitième jour*, ce jour qui n'existe pas, Radin-Tonine écrit un vaste conte, composé à partir de récits transmis à travers les contes d'Acadie; un récit rabelaisien où l'identification des ancêtres de Maillet avec « Jean de l'Ours » et « Gros comme le Poing » coïncide avec l'identification dans l'écriture de ces mêmes héros avec les protagonistes des histoires de Rabelais. Une confusion qui cette fois se fait dans l'imaginaire. L'écriture comme source d'identité, écrivions-nous? Qu'on lise attentivement ce conte, cette fois, le chemin des retrouvailles passe par l'écriture; puisque le chemin emprunté est celui des grands héros gargantuesques. « Pourtant, comme tous les poètes, inventeurs, explorateurs et conteurs d'histoires, je crois toujours qu'un jour je trouverai... Je n'ai pas renoncé au paradis. » (*Huitième*, p. 10)

C'est Maillet-écrivaine renouant avec l'univers. Autobiographie car, cette fois, Maillet ne peut résister; elle doit faire le saut, écrire prologue et épilogue, se retrouver. La condensation originaire de l'Acadie se trouve transmuée, déracinée comme le sapin d'Évangéline. L'élargissement de la recherche indique la transition vers la troisième période des textes d'Antonine Maillet.

Le Huitième jour, dont pourtant la démarche est distincte de celle de Pélagie, emprunte la voie du retour aux aïeux; cette fois, en effet, ce sont les aïeux même de Maillet qui se retrouvent dissimulés dans les figures des héros du texte; les deux branches, les Cormier et les Maillet.

Ce sont quatre personnages masculins qui révèlent Tonine. Avec Messire Re-né, elle réoriente le monde, avec Jour en trop, elle rompt les origines du temps et nargue Margot qui, depuis Bruegel, hante nos imaginaires.

Tonine refait le monde, mais ses héros ne parviennent jamais à leur but et on peut se demander si cette récréation n'est pas seulement un moment d'humour? Le clin d'œil au lecteur paraît justement dans ce paradoxe.

2. Les Confessions de Jeanne de Valois ou le retrait de l'Acadie

Le Huitième jour aura donc peu à peu substitué au réseau féminin une série de figures qui, à la fois, continuent les rêves de Radi et interpellent la narratrice réelle, Antonine Maillet dont Radi, nous en avons fait dès le départ la supposition, n'était qu'une figure de remplacement. Le recours au mythe répondait et répond en ce sens au désir d'identité dont notre auteure aura vraiment dessiné tous les contours. Longtemps cette recherche de soi avait coïncidé avec la volonté d'offrir au peuple acadien une origine imaginaire. Nous avons supposé qu'avec l'image de création qui triomphe durant ce que nous nommons troisième période de l'activité d'auteure d'Antonine Maillet, ce détour n'est plus nécessaire. L'Acadie demeure une figure mythique de référence mais elle n'occupe plus la place centrale. L'image de l'auteure s'inscrit désormais là où l'Acadie était le pivot central. Et si les figures féminines ne disparaissent pas, leur réseau s'est singulièrement aminci. Radi rêve de soi, d'un soi animé par une forte image paternelle; au point d'ailleurs où l'expression la plus directe de l'auteure prend le visage de héros masculins.

Quand Radi prend le voile

Les Confessions de Jeanne de Valois n'interrompent pas cette quête, ne suspendent pas cette soif de reconnaissance, cette volonté de création. Pourtant la langue du mythe laisse doucement la place à la

chronique de l'historien; attention, pas de l'historien officiel, de l'historien intime, de l'autobiographe. « Mère Jeanne » a existé, certes, et le récit de Maillet rejoue, réinvente une histoire; clin d'œil ou plutôt trompe-l'œil; Jeanne-la-religieuse qui nous rapporte ses démêlés avec les hommes d'autorité, avec l'évêque, avec tous les hommes, nous renseigne-t-elle vraiment à propos d'une fille de jadis qui devait lutter pour affirmer sa nature ou, très vite, nous parle-t-elle d'une autre femme qui, elle aussi, prit un temps le voile? Le détour est celui du réseau; non idéalisé, cette fois, non figuratif; le combat de Jeanne est d'abord celui de toutes les femmes qui ont eu à crier leur existence face au discours mâle : « (...) l'élément mâle de la société avait développé pendant des siècles un tel mépris pour l'intelligence des femmes qu'on négligea d'y faire appel et préféra trancher le nœud gordien ». (*Confessions*, p. 226)

Antonine Maillet, une nouvelle fois, ne peut vraiment prendre ses distances. Ce combat n'est pas seulement universel; il est singulier; en elle, la religieuse tressaille encore. La religieuse? Cette figure qui traduit avant tout peut-être le mal de soi, la difficulté à se reconnaître comme femme. Alors voilà Antonine Maillet qui se glisse sous les traits de Jeanne, qui se colle à elle. Elle qui se dit toujours conduite par ses personnages, la voici maintenant réduite à eux. Elle se retrouve « presque centenaire » observant les humains avec un rien de détachement et aussi avec la pudeur d'une femme. D'une femme qui se dit dans le regret de ne pas l'être complètement, dans une sorte d'androgynie ambiguë. La robe de la religieuse cache le désir d'être femme comme elle dissimule la crainte de

l'être vraiment. « Il m'est arrivé quelquefois de regretter d'être une femme. » (*Confessions*, p. 98) Cependant, dans *Le Chemin Saint-Jacques*, Radi « (...) vient de toucher à l'impossible des impossibles. Garçon, pour un jour. Juste pour voir. Impossible. Impossible de remonter le passé, de renaître en garçon. (...) Et l'impossible se glissa dans la vie de Radi en même temps que son âge de raison ». (*Chemin*, p. 41)

Dans *Le Huitième jour*, des personnages de conte, masculins en presque totalité, ouvraient les chemins d'un monde neuf. Ici, une femme cachée sous le voile dit la peur d'Antonine Maillet et son désir de coïncidence qui se déroule à travers sa négation. « (...) j'avais songé à exorciser mes peurs et mes doutes par l'écriture ». (*Confessions*, p. 212) Hypothèse un peu facile? Ou qui donc habite le logis intérieur de Jeanne? Radi? Une narratrice imaginaire? Car l'histoire réelle de Jeanne de Valois est difficile à circonscrire. Les sentiments qui ont pu animer cette femme autoritaire nous sont inconnus. Il faut donc bien que quelqu'un l'habite pour les faire imaginer au lecteur :

Mais une vie n'est pas que son siècle, qu'il faudra bien leur dire tout le long de ces mémoires; une vie, ça colle tellement à la peau de l'âme que pour la connaître à l'envers comme à l'endroit, il faut avoir habité cette âme-là. Il ne suffit pas d'y mettre du style, que je leur dirai, mais d'y entrer comme au moulin, par les quatre portes et les châssis, et de s'y installer en maître du logis. Je suis seul maître de mon logis, seule habileté à brasser jusqu'aux coudes dans cette farine-là pour y pétrir ma pâte. (*Confessions*, p. 9)

En outre, ce qui retient l'attention du lecteur lorsque nous lisons ces mémoires, ce sont justement les nombreuses interventions de l'auteure,

ses remarques indicatives, ses jugements; Maillet raconte les confessions de Mère Jeanne de Valois comme si c'étaient ses propres souvenirs. L'avantage de l'habit de religieuse est qu'il autorise l'extériorité, l'invention, l'allusion à l'histoire plus générale. La romancière y trouve son compte tandis que la narratrice y déploie son drame.

Ne t'en fais pas, sœur Philippine, tu ne sauras même pas te reconnaître; tu chercheras en vain la véritable identité de la fouine à qui j'ai collé ce nom fictif, comme à toutes les autres d'ailleurs . (...) Chacune qui lira un jour ces pages attribuera à sa voisine les traits de son propre visage. C'est bien ainsi. Cette ignorance de soi-même me consolera de ma franchise et libérera ma conscience. (...) Et puis qui sait si son jugement ne vaut pas le mien! (*Confessions*, pp. 10-11)

De nouveau, comme dans le conte que nous analysions auparavant, la fiction rapporte l'autobiographie. Le souhait nous semble identique : d'une manière presque désespérée, l'héroïne cherche à se réconcilier avec son image; cette image est intérieure; elle est en même temps, les termes l'indiquent, imaginaire; le créateur seul raconte la vie intime; toute biographie devient un peu plus vraie.

Tout ce que je saurais vous dire, c'est que je me suis laissé apprivoiser par mon *alter ego*, cette Jeanne de Valois en encre et papier, qui me donne chaque matin la réplique et me montre mon propre visage sous un angle qu'aucun miroir, analyse ni introspection n'auraient pu révéler. (*Confessions*, pp. 127-128)

L'humour alors conserve ce double rôle que nous lui attribuions lors de la lecture du *Huitième jour* : il détourne de la tension insupportable en la rendant risible; mais il indique en même temps que toute cette identification n'est que provisoire, drôle, inachevée.

D'ailleurs l'intention première de Jeanne de Valois est de pouvoir rectifier de fausses lectures, des lectures sans humour dirions-nous, qui voudraient faire de Jeanne une sorte de statue qui ne lui ressemblerait en rien et qui lui donnerait à tout jamais une identité factice :

Je les devancerai donc tous, j'écrirai mes *Confessions* de la dernière heure avant qu'aucun d'entre eux n'ait l'idée de s'emparer de ma dépouille encore chaude pour la dresser sur un socle. J'ai assez vu de statues comme ça! J'en ai assez brisé de mon vivant pour ne pas laisser les zélés ajouter la mienne dans leurs galeries. Pour être sûre qu'on ne me transfigure pas, ne m'auréole pas d'une nimbe... non, un nimbe, je crains que ce mot ne soit masculin... un nimbe en papier mâché, j'oppose à toutes leurs élucubrations à venir ma propre image de moi-même, ma chronique intime, les *Confessions de Jeanne de Valois*. (*Confessions*, pp. 9-10)

Oui, Jeanne de Valois craint que le-la nimbe ne l'auréole, elle le-la femme.

Cette soif d'identité réelle, ce souci de paraître vraie malgré la résistance de cette mi-femme/mi-recluse se traduit jusque dans ce rappel de l'enfance où Jeanne trouve la source de son souci actuel :

Je me demande encore pourquoi, après quasiment un siècle, ce souvenir m'est resté si vivace et précis dans la mémoire. Incident banal, et pourtant qui m'accompagne, comme si la petite fille de jadis refusait de lâcher la main de celle qu'elle est devenue, une quadragénaire, une sexagénaire, une octogénaire, et enfin une nonagénaire qui n'a jamais tout à fait coupé les liens avec cette enfant. Il m'arrive même, certains jours, au réveil de la nature surtout, à l'aube, ou au printemps, de ne plus distinguer l'une de l'autre, ou de me dédoubler au point d'engager un dialogue entre elle et moi, sans plus savoir qui des deux je suis. Est-ce là ce qu'on entend par le retour à l'enfance? (*Confessions*, p. 18)

Quel étrange détour, tout de même, pour parler à son enfance que d'emprunter la voix faiblissante d'une nonagénaire! Mais qu'on lise le récit-

rappel de cette enfance nourrissante. La raison de ce recours apparaît clairement : l'enfance est encore le lieu du rêve que la créatrice plus tard retrouvera. Toute création n'est jamais alors que la re-crédation du rève de l'enfant.

Mais mon enfance ne s'en trouvait aucunement affectée. Une enfance heureuse à tout prendre. Et quand je dis « à tout prendre », je veux dire que je prenais vraiment tout, bien plus que mon dû. (...) J'avais assez d'appétit, au contraire, pour dévorer toute la mette. La mette¹⁶, que j'ai appris plus tard à nommer la *huche* comme il se doit... s'il se doit de sacrifier un mot plus ancien à un plus récent. (...) Mes fascinations se résumaient pourtant à peu de chose : la cambrure des chevaux, la sciure de bois répandue autour du moulin à scie, la naissance des bourgeons, la tombée des feuilles, le chuintement de l'eau au sortir de la source, le bavardage des voisines d'un perron à l'autre, l'intelligence et la bonhomie de mon père qui nous faisait sauter sur ses genoux, les jours fériés qui jalonnaient l'année scolaire, les livres cartonnés, les cahiers propres, les crayons longs et bien affilés. J'aimais la vie, le monde, le rêve. (*Confessions*, pp. 23-24)

Cette citation d'ailleurs, par son écriture même, rappelle les précédentes pages d'*On a mangé la dune*.

Le rêve est le lieu suprême où tous les combats peuvent se mener.

Plus encore que le mythe, il autorise à s'approcher de soi.

Le rêve, non pas comme un refuge, puisque je ne me sentais ni menacée ni étrangère à ma propre vie; non pas comme une tranchée, mais comme un champ de bataille où je pouvais mener de front mille combats. (*Confessions*, p. 24)

Et ce rêve, Radi-nonne l'écrit, le rend maintenant possible sur papier. Mais alors, pourquoi une confession? Pour qui? Sinon évidemment pour soi.

¹⁶ Mette ou mait signifie : pétrin, huche où l'on pétrit le pain, d'après Yves Cormier, *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, p. 267.

Quatre-vingt-dix ans de conscience, quatre-vingts de confession mensuelle ou hebdomadaire, soixante et plus de méditation quotidienne, et me voilà intimidée par une page blanche. Et pourtant, je ne destine ce journal ni au grand public, ni aux professeurs ou critiques littéraires. Je ne m'adresse qu'... Je m'adresse à qui au juste? À qui est-ce que je parle? Il faudrait bien le préciser une fois pour toutes. (*Confessions*, p. 13)

Plus loin, la narratrice avoue : « (...) je ne parle plus qu'à moi-même... ou à Dieu ». (*Confessions*, p. 13)

Le combat de Jeanne de Valois ou le retrait d'Acadie

L'image stéréotypée de l'Acadie dont les anciens textes restaient un peu prisonniers commence ici à se défaire. Oui, l'Acadie est un symbole féminin en tant que « (...) terre de tolérance, de patience, d'hospitalité, de cohabitation du rêve et de la raison » (*Confessions*, p. 199), donc un lieu imaginaire de reconnaissance. Nous l'avons constaté tout au long de la deuxième période. Mais c'est aussi l'image la plus répandue par les traditionalistes qui sert à réprimer les revendications féminines des Acadiennes. Ainsi se glisse donc, par la situation même de la religieuse, un retrait vis-à-vis de ce qui avait constitué la métaphore centrale de la deuxième période. L'Acadie-femme, l'Acadie-mère est aussi porteuse de dévalorisation, de ces images douceâtres que le folklore charrie avec soi. La métaphore patriotique craque. Jeanne devient la nouvelle Évangéline; ce qui se dérobait dans ce texte est ici mis à jour : se retirer de l'Acadie est pour toute Acadienne une nécessité quand elle veut assurer son destin et percevoir son identité fissurée :

L'essentiel pour moi était de sauver des âmes. Or, pour la sauver, encore fallait-il commencer par trouver cette âme, par s'assurer de son existence. (...) C'est cette âme qu'on mettait en péril depuis un siècle, à force de la garder sous le boisseau. Il était temps, grand temps de la laisser sortir sur son devant de porte et respirer au grand air. Et secrètement, sans doute à mon propre insu, j'étais entrée au couvent pour cette seule action-là : affranchir l'âme de l'Acadie. Et cela ne pouvait se faire qu'en lui rendant sa langue et sa mémoire. (*Confessions*, pp. 58-59)

Alors la réclusion et l'exclusion devenaient la ressource pour sauver l'authentique Acadie et, bien entendu, la femme. La robe de nonne est le moyen d'échapper à la sujétion comme le retrait de l'écrivaine est le moyen de se dire par la dissimulation. Jeanne et Radi, deux figures au destin parallèle, deux images de celle qui aujourd'hui continue d'écrire. À bien lire d'ailleurs, ces anti-Évangéline peuplent le monde mental de Maillet.

La religieuse échappe en effet par sa décision à la routine du travail quotidien, à l'ignorance et à l'insignifiance d'une vie consacrée au mari et aux enfants; les écoles, les couvents et le collège Notre-Dame d'Acadie que le personnage-narrateur a construit sont le signe de l'indépendance de ces femmes qui, pour se retrouver, doivent suivre des chemins d'exclusion.

Peut-être qu'après tout les femmes méritent bien de figurer à travers mon nom sur l'édifice des Sciences de l'éducation. Et laissons aux hommes les sports, les jeux et autres divertissements. (*Confessions*, p. 131)

La religieuse combat sur leur terrain les hommes parce qu'elle les éloigne, devenant à son tour autorité :

Nous avançons en luttant des deux bras, en payant chèrement chaque pouce de terrain gagné. Car il nous fallait nous battre sur plusieurs fronts à la fois : contre les hommes qui n'admettaient pas les études avancées pour les filles; contre les Anglais qui n'appréciaient pas que les Français sortent de l'ignorance et de la pauvreté où on avait jusque-là réussi à les enfermer; contre nos propres sœurs qui se demandaient où tout cela pouvait nous mener à la fin, et s'il n'aurait pas mieux valu consacrer nos énergies à préparer des femmes au foyer et des religieuses au couvent. Alors je leur demandais : « Des religieuses au couvent pour quoi faire si ce n'est pour offrir à la jeunesse féminine les moyens de sortir de l'ignorance et de la sujétion? » Mais je sentais que je les scandalisais. Car celles-là semblaient avoir trouvé dans la vie religieuse un but en soi, en dehors même du service à l'humanité. (*Confessions*, p. 120)

Longue époque féminine. Qui la chante exactement? Jeanne ou Antonine? Quand Jeanne, après Radi, choisit l'enseignement puis la confession écrite, elle sait bien qu'elle acquiert là une image d'elle proche de celle dont elle rêvait petite fille, éloignée de l'image que les autorités institutionnelles lui reconnaissent.

Car je sais maintenant que mon rôle ne fut pas négligeable, que l'œuvre de mère Marie-Anne prend aujourd'hui tout son sens. Où serait l'Acadie chantante, écrivante, causante, chicaneuse, raconteuse, pianoteuse, bâtisseuse et rêveuse d'un monde meilleur, sans ces maisons d'éducation qui à partir de 1924 sortaient du sol acadien à un rythme étourdissant? ...Pas si vite, mère Marie-Anne, que nous la supplions, ralentissez, attendez le pays qui n'arrive pas à vous suivre. (*Confessions*, p. 89)

La religieuse qui fonde en 1924 la Congrégation Notre-Dame du Sacré-Cœur, contre les volontés mêmes de son évêque, est une figure forte, une personnalité du type de Pélagie, une fondatrice. Ce qu'elle fonde, c'est cette nouvelle femme qui pour se trouver prend la figure de l'autorité jusque là masculine.

Ma génération n'avait pas à se mettre nue sur la place pour crier au monde qu'elle abordait une ère nouvelle. Si nous réclamions une école, il fallait la bâtir; si nous voulions sauver la langue, il fallait la parler; si nous désirions progresser, il fallait nous instruire. (*Confessions*, p. 100)

L'image de la religieuse est aussi contemporaine de cet autre retrait indispensable à qui veut se donner une histoire d'enfance, à qui veut rêver, à qui veut tenir tête aux hommes jusque dans l'androgynie que la même robe suppose.

La délicate question vestimentaire pourrait faire l'objet d'un long chapitre et dévoiler à M. Sigmund Freud des coins cachés de la psychologie humaine connus des seuls couvents. (...) l'habit faisait le moine. (...) L'habit est une seconde peau. Il faut s'y sentir bien. (*Confessions*, pp. 200-201)

Reprise du couple Pélagie-Beausoleil

Seule la femme déplacée a droit au titre de « capitaine » réservé normalement aux hommes. Mère Jeanne constate ainsi : « Je me donnais à mes élèves comme un chien de garde, comme une mère ou un père, comme un capitaine. » (*Confessions*, p. 123)

Avec grande ironie, elle remarque même l'agressivité de son discours féministe lorsqu'elle compare le grand rôle qu'elle et les autres sœurs ont joué à celui d'un capitaine de navire : est-ce Pélagie face à Beausoleil?

Longtemps plus tard, j'ai eu l'occasion de vous rappeler que nous n'étions que d'humbles et faibles femmes, que fallait point nous en demander trop, Excellence, que peut-être deviez-vous vous adresser à des hommes d'expérience et au cerveau mieux équipé pour des charges aussi lourdes et complexes, que...

enfin, vous vous souvenez du temps où les hommes sont venus à manquer et où vous avez eu tant besoin de nous. Et encore un coup, nous avons cédé. Plutôt, nous avons pris les devants et renfloué un navire qui prenait l'eau de toutes parts. Mon Dieu, Jeanne de Valois, ce que tu peux faire agressive tout à coup ! Quelle mouche t'a piquée? (*Confessions*, p. 220)

Encore, c'est le « capitaine » qui parle quand il demande : « (...) si j'avais été seule à la barre, aurais-je accepté de guider notre barque sur cette mer jalonnée de récifs et fouettée de courants contraires? » (*Confessions*, p. 329) Le capitaine et Jeanne, deux figures associées comme jadis Pélagie et son amant; mais cette fois associées en un seul, l'auteure ou son personnage? Une femme qui, pour se reconnaître, prend les traits du héros de jadis, de l'homme.

Ce « capitaine », dans la rédaction du texte, c'est l'auteure elle-même, prise à ses propres rets. Un curieux travestissement parodique se joue alors. L'auteure se mêle au roman, mais mère Jeanne à son tour envahit l'auteure au point d'espérer que Père Clément rédige les mémoires : « Comment avez-vous pu, père Clément, vous étioier si tôt? Car c'est vous, mon ami, qui auriez dû signer les mémoires d'un peuple. » (*Confessions*, p. 141)

Les obstacles à la recherche d'identité

Ainsi la lecture de ce texte se trouve bouleversée. Un premier contact laisse seulement voir au lecteur la critique sociale farouche qui y est énoncée et la dénonciation des méfaits d'une Église si longtemps assujettie aux puissants. Cette Église a exercé sur ses adeptes une

autorité qui a, comme au Québec voisin, privé les gens de leur identité. Paradoxe puisque cette même institution religieuse prétendait faciliter l'accession à cette identité.

L'Acadie est le premier voisin du Québec et, de plus, sa sœur linguistique. Je me souviens de nos discussions le soir en salle communautaire autour des revendications territoriales, politiques et culturelles des Québécois, luttés qui se jumelaient à leur émancipation face à l'Église. Une Église qui, non seulement avait présidé sur la vie quotidienne de tout un peuple depuis sa naissance, mais l'avait fait arbitrairement. J'étais de celles qui comprenaient le besoin des Québécois de secouer le joug d'une autorité abusive. (*Confessions*, p. 215)

À travers donc la confession d'une vieille religieuse, il semble que c'est de l'Acadie qu'il va encore être question.

Une lecture plus attentive montre cependant une première différence par rapport aux textes antérieurs, celui de *La Sagouine* ou de *Pélagie-la-Charrette* par exemple. Il n'est pas question ici de décrire ou d'inventer un conte ou mythe fondateur pour un peuple; la chronique doit plutôt autoriser une lecture de l'histoire plus attentive, plus critique. Le passé historique n'est plus prétexte; Jeanne de Valois demande de le lire avec les yeux d'une femme qui a dû affronter les diverses « autorités », lesquelles, par leur intransigeance et leur volonté d'assujettissement, ont conduit l'héroïne à s'éloigner d'elle-même, un peuple à avoir un peu honte de soi. Jeanne lacère tous ceux qui se sont attribué de faux mérites, qui ont ainsi refusé de reconnaître celles qui faisaient le travail. Ces obstacles à la saisie de soi, pourquoi ne pas les nommer explicitement : les prélats, les mâles et même le dieu qu'ils ont façonné à leur image. La querelle que

Mère Jeanne rapporte avec l'évêque pour la construction d'un hôpital montre à l'évidence quel visage prenait parfois l'autorité : le refus de reconnaître le bien-fondé des projets de la religieuse, refus qui le conduit à s'attribuer les initiatives qui viennent d'elle. La voici dépouillée d'elle même par un homme dont l'autorité est sacrée.

- Je n'ai pas à rappeler à votre Excellence que notre congrégation relève de Rome...

Non, je n'eus pas à le lui rappeler, pas même à terminer ma phrase qui fut tranchée d'un :

- Vous ne construirez point d'hôpitaux dans notre archidiocèse sans notre permission!

Eh ben! (*Confessions*, p. 236)

L'autorité a tous les droits, y compris bien sûr de se contredire, affectant alors de diriger. Mère Jeanne pourtant se souvient :

(...) cher monsignor, je ne désirais aucunement menacer votre autorité paroissiale, ni même marcher dans vos plates-bandes. J'avais bien assez de me mêler de mes oignons. Mais justement un hôpital, c'était de mes oignons. Car ce qu'il faut vous dire, c'est que depuis le refus essuyé si brutalement à l'archevêché, nous avons vu évoluer les événements à une rapidité que ne soupçonnaient ni l'évêque ni le pays. Et un jour, le jour que j'attendais sans en avoir l'air, Son Excellence me fit demander pour... eh bien! Oui, pour me proposer de lancer la congrégation sur la voie de l'hospitalisation. Le temps était venu, n'est-ce pas? Pour veiller au salut des malades autant que de la jeunesse, notre ordre était mûr pour la diversification des tâches, le besoin créait la demande... On se serait cru sur les bancs de l'école des Hautes Études commerciales. Ce que j'ai été tentée de dire, je ne l'ai point dit. Il ne dit rien non plus. Autant en emporte le vent! (*Confessions*, p. 239)

Vent que bien des fois sans doute Sœur Marie-Grégoire¹⁷ a dû entendre souffler.

¹⁷ C'est le nom de religieuse d'Antonine Maillet.

Cette autorité que Jeanne de Valois dénonce maintenant, le soir venu, elle en connaît toutes les roueries et en méprise la variété des formes; elle sait par exemple que, à l'intérieur de toute hiérarchie, et Dieu sait si l'Église catholique est hiérarchisée, le parvenu est d'un autoritarisme plus violent encore que le puissant, le petit caporal plus insupportable que le général.

Autorité, chère autorité! Ce mot-là produit une résonance tout à fait différente selon qu'il sort de la bouche d'une personne qui la subit, qui l'exerce, qui rêve de l'exercer ou qui aspire à se libérer de sa charge. De plus, l'autorité se pratique tout à fait différemment le long de l'échelle hiérarchique. Rien de curieux à cela : le chef des pompiers du village éprouve un plus grand besoin de s'affirmer que le chef de l'État. De même dans l'Église. (*Confessions*, pp. 238-239)

On remarquera une fois de plus que dans les exemples retenus, aucune mention n'est faite d'une femme.

Et Dieu? Serait-il si semblable aux hommes qu'il finirait par ressembler à un prétexte, à une justification du pouvoir masculin, à une explication pour délivrer de l'absurde?

J'ai souvent uni mes prières aux siennes, implorant la pitié du ciel. Moi-même dure au mal, je supporte difficilement la souffrance des autres. (...) Mais... sommes-nous si sûrs que l'ensemble de malheurs qui frappent le monde entre dans le plan initial de Dieu? En quoi les tortures d'un enfant qui meurt de faim en Éthiopie font-elles avancer la cause de la justice, de la liberté, de la civilisation? De quelle manière chantent-elles les gloires du Seigneur? (...) Eh bien, si le monde paie si cher son existence, quel prix ne devrait-on pas payer la nôtre! Au fond, je ne suis pas tant scandalisée par le lot de souffrances de l'humanité que par son injuste distribution. Pourquoi le malheur doit-il s'acharner sur tel ou telle plutôt que sur moi? D'où me vient ma chance? Est-il vrai, comme le prêchait sœur Éve-Marie et se complait à le répéter sœur Bénite, que Dieu éprouve davantage ses préférés? Dieu aurait-il des préférés?

Et pourquoi tel ou telle? Crache de poule! (*Confessions*, pp. 104-105)

Jeanne de Valois témoigne. Plus de division ici entre l'héroïne et un homme critique acerbe, comme c'était le cas pour la Sagouine (le couple Sagouine-Gapi) ou pour Pélagie et Bélonie. Plus de nécessité de passer par un homme pour critiquer les desseins cachés des autorités, particulièrement des autorités religieuses. L'auteure elle-même a rejoint son héroïne et de façon vive, Jeanne de Valois peut rappeler la mémoire de tous, raviver l'origine :

Tu commences mal l'année, Jeanne de Valois. (...) Au fond de ton cœur, tu sais pertinemment que toute vie est matière à une vaste, presque interminable comédie humaine, qu'il ne manque à chacune que de trouver son Balzac. Et de plus, tu sais, avoue-le, que la tienne ne fut pas tout à fait une vie comme les autres. À commencer par la coïncidence des dates. Naître, grandir, évoluer et achever sa vie la main dans la main de son siècle, c'est un privilège accordé à... pas plus de quelques millions de tes contemporains. Mais de ces millions, nous ne sommes que quelques centaines en Acadie, et moins de dix dans la communauté. Et tu es la seule qui dispose de l'appareil d'écriture nécessaire pour consigner cette vie sur du papier. Et quand tous ces arguments ne suffiraient pas, ajoute que tu en as eu envie, que tu en as senti l'urgence. (*Confessions*, pp. 195-196)

Jeanne de Valois, centenaire, est mémorialiste. Et la mémoire qu'elle active ne tient pas seulement à la naissance de l'Acadie, aux lendemains de la déportation ni même au débarquement sur les côtes d'Amérique. Elle remonte plus loin, à cette enfance de l'humanité dont chacun voudrait tant qu'elle illustre sa propre naissance :

Quand j'ai plongé le nez pour la première fois dans *le Glossaire du parler acadien* de Pascal Poirier, j'ai senti un grand feu

s'allumer au fond de mes viscères - c'est le mot et je l'ose - un feu qui me servirait désormais de flambeau et de source d'énergie. L'Acadie n'était pas seulement française, mais acadienne, c'est-à-dire vieille France d'avant Louis XIII, France du Poitou et de Touraine, France de Ruteboeuf, de Villon, de Rabelais, de Marguerite de Navarre; l'Acadie était mémoire autant que continuité, dépositaire autant que permanence. (*Confessions*, p. 87)

La vie, pour Jeanne de Valois comme jadis pour Pélagie reste liée à cette Acadie dont le secret dit le paradis perdu de l'enfance. Les confessions sont à proprement parler non le récit agressif d'une vieille religieuse mais une sorte d'hymne à la vie plus puissant maintenant que ce que l'on trouvait dans les meilleures pages d'*On a mangé la dune*. « J'aimais vivre comme on aime chanter ou courir dans un champ de trèfles. » (*Confessions*, p. 29)

La souffrance soulagée par l'humour

Le commentaire de l'auteure sur l'Église est sévère. Le cynisme religieux n'a d'égal que la dureté de ses dénonciations. L'humour qui va jusqu'au burlesque est l'outil de cette dénonciation :

Je devrais coller du Marie à chaque religieuse si je tenais à la rigueur historique : écrire Marie-Philippine, Marie-Conception, Marie-Jésus-de-Prague. Tenons le Marie pour acquis et allons au plus pressé. Toutefois, certains noms passent mal le gosier sans le Marie. À cause de l'identification de la personne à son modèle. Mère Ève-Marie. Mère Marie-Ève-Marie. Celle-là n'aurait jamais appelé Dieu tout court. Il lui fallait du Bon Dieu pour vivre à la hauteur de sa profession. (*Confessions*, pp. 13-14)

Ou encore, certaines pages sur le vocabulaire du couvent atteignent dans le comique à une vérité profonde :

La langue des couvents est contagieuse : si un mot, pour son malheur, tombe dans la mauvaise oreille en de mauvaises circonstances, il risque de se répandre comme la peste et de faire des ravages. Telle fut la fortune du verbe *jouir*. Bizarrement, c'est dans les couvents que l'on jouit le plus : on jouit d'une belle journée, d'un bon repas, d'une conversation agréable. Un jour, j'en ai même entendu une qui avait bien joui du prédicateur. C'était sœur Bénite. (*Confessions*, p. 26)

Même pour parler de l'acte de se parfumer :

Je ne pouvais m'empêcher de sourire chaque fois que je me remémorais l'un des axiomes de la maîtresse des novices : « Une sœur ne doit jamais se parfumer, l'ultime parfum d'une religieuse étant de ne rien sentir. » (*Confessions*, p. 136)

Maillet traitera de la même façon les grands problèmes d'adaptation de l'Église au monde, après le concile. Grand dilemme, quand les jeunes qui fréquentent l'Université demandent la permission de porter le pyjama :

- On commence par enlever la robe de nuit, et Dieu sait ce qu'on enlèvera après.
- Sœur Aglaé devait sûrement imaginer quelque diabolique strip-tease le samedi soir à l'université.
- Au moins, pas de couleurs trop vives, proposa sœur Foutaise.
- Et je vis parader dans ma tête une demi-douzaine de religieuses en pyjamas blancs. Puis j'ai assisté à tout un numéro du Ku Klux Klan quand sœur Sottise demanda de sa petite voix perchée :
- Est-ce qu'elles pourront quand même garder le bonnet de nuit? (*Confessions*, p. 216)

Même elle ironise sur ses textes : « Méditation profane et pourtant... Peut-être suis-je en train de réinventer la Méthode de saint-Ignace! Je demanderai une préface au général des Jésuites. » (*Confessions*, p. 61)

C'est une nécessité ici de rire des autres ou de soi-même; René Le Blanc affirmait qu' « (...) elle se décoche une bonne taquinerie qui rétablit l'équilibre »?¹⁸

Ce rire, cet humour, que Jeanne met à profit pour se gausser des pitreries ecclésiales et du pouvoir religieux, a tant d'ampleur que, par ricochets, il met à mal les institutions sociales, il sème la déroute devant ce qui a nui à la reconnaissance de l'identité profonde de Jeanne. Le souci d'un soi oublié se traduit d'abord par un combat; entre soi et les « faiseurs » de conte de jadis. Antonine a maintenant épousé Gapi.

Chacun qui sait tenir une plume rêve un jour ou l'autre d'écrire. Ne fût-ce que pour empêcher la vie de la dévorer, ou la mort de le rattraper avant son heure. J'ai été de ceux qui ont cru qu'en regardant l'envers cocasse et drôle des événements tragiques, on parviendrait à mieux les accepter et peut-être, qui sait, à renverser leurs cours. Aujourd'hui, je peux réellement en rire, sans me forcer ni faire semblant. (*Confessions*, pp. 212-213)

Le fruit de ce combat, elle l'offre à l'inconnu qui, en elle, la fait écrire :

(...) j'ai bâti mes *confessions* en neuf mois. Voilà donc l'enfant que met au monde une religieuse sur ses vieux jours et qu'elle vous offre, qui que vous soyez. Au fait, qui êtes-vous ? (*Confessions*, p. 282)

Le monologue rejoint ici celui de *La Sagouine*, mais dans un autre registre linguistique. De nombreux procédés reviennent : d'abord, la tendance à l'effet réaliste. Mère Jeanne ne reste pas dans l'élan mystique;

¹⁸ René Le Blanc, « Antonine Maillet, Les Confessions de Jeanne de Valois », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 348.

elle ramène le lecteur et elle-même au prosaïque des exigences organiques; « (...) car personne n'a autant de liens avec le quotidien que celui qui est à la merci de ses bronches ou de sa vessie ». (*Confessions*, p. 37) La langue prend même la forme de l'invective. Jeanne attaque.

On ne s'attendait pas à ce revirement sur la butte. Et on fut pris de court. Ce n'était pas le moment... On n'était pas prêt... Gardez encore le collège quelques années... d'ailleurs on n'a pas voulu dire ça... il y a malentendu, maldonne... attendez! Foireux! (*Confessions*, p. 276)

On trouve aussi ces catalogues rabelaisiens qui permettent d'opposer la largesse de la vie aux vigneurs du couvent :

Mais la vie fut toujours la plus forte et les novices heureusement réfractaires. Le résultat : des religieuses turbulentes, enjouées, brouillonnes, cocasses, volontaires, fouineuses, menteuses, rieuses, chicanières, drôles, ombrageuses, sarcastiques, fantasques, gavroches, au demeurant les meilleures nonnes du monde. (*Confessions*, p. 92)

Mais malgré tout, Jeanne a survécu; la vie a triomphé; peut-être par l'humour. Que dire par exemple de ce récita! de conseils et de proverbes :

Nous nous échangeons nos livres, nous rédigeons nos compositions au verso des pages d'algèbre, nous usons nos crayons jusqu'à la gomme, nous prenons les bouchées doubles, faisons d'une pierre deux coups, mettons la charrue devant les bœufs, attrapons la lune avec nos dents et faisons nos omelettes sans casser les œufs. (*Confessions*, p. 167)

Et nous voilà aussi dans les refrains de chansonnette, dans la langue magique de l'oralité. Nous retrouvons les rythmes du langage que nous avons rencontrés dans les autres romans.

J'ai beau vouloir rédiger ces mémoires dans la plus totale objectivité, je n'arriverai pas à m'arracher de l'esprit et du cœur cette vision d'une réalité qui soudain s'est mise à ressembler à une utopie. (*Confessions*, p. 219)

Malgré l'effort de Jeanne de Valois de faire histoire, la nouvelle rejoint l'ancienne, c'est encore Évangéline; le monde, du mythe qu'il était, devient utopie à inventer, sapin à planter. De plus en plus, Antonine se confond avec Jeanne ou, comme le disait René Leblanc : « Antonine défend ici et là son droit de fouiner dans les secrets de son « ancienne ». »¹⁹ Et, ici et là, l'auteure nous fait elle-même un clin d'œil :

Nous avons reçu, mère Domrémy et moi, la visite de cet écrivain - vous n'allez quand même pas me faire écrire écrivaine! - notre ancienne élève à toutes deux. Et au lieu de m'en aller comme prévu fouiller dans la mémoire des autres, j'ai dû laisser violer la mienne. Mais de quoi me plaindrais-je? N'a-t-elle pas les mêmes droits que moi de plonger dans le coffre aux souvenirs dont je détiens la clef? (*Confessions*, p. 91)

Et Jeanne pose une question :

Elle m'interroge, fouille, cherche à rentrer dans ma peau. Mais peut-on pénétrer l'âme d'un autre? Dieu seul sait sonder les reins et les cœurs, comme dit *Le livre de la Sagesse* (*Confessions*, p. 49)

L'âme d'un autre, est-ce celle de Jeanne, ou celle de la petite Antonine qui aimait tant son monde qu'à travers même l'histoire de son couvent, elle se débattait pour renaître. Mais l'autre Jeanne, peut-on davantage la « recréer »? L'humour sauve peut-être la réponse de l'univers tragique.

Tout ce que je saurais vous dire, c'est que je me suis laissé apprivoiser par mon alter ego, cette Jeanne de Valois en encre et papier, qui me donne chaque matin la réplique et me montre mon propre visage sous un angle qu'aucun miroir, analyse ni introspection n'auraient pu révéler.

¹⁹ René Leblanc, « Antonine Maillet, *Les Confessions de Jeanne de Valois* », *Art. Cit.*, p. 348.

Je me relis et je souris au fond de moi. (*Confessions*, pp. 127-128)

En effet, le narrateur fait porter par Jeanne sur sa situation des jugements qui dénotent soit une inadaptation à des situations dramatiques et injustes, soit une méconnaissance de ses vrais sentiments. Mais elle les rapporte en feignant d'ignorer qu'il y ait là inadaptation ou méconnaissance; elle les rapporte comme s'ils étaient parfaitement logiques, comme s'ils n'étaient pas source d'étonnement.

La vie est un don, mais qui se cultive. Et je crois, sans me vanter, qu'il existe deux sortes de longévité : celle des constitutions de cheval sur lesquelles la maladie n'a aucune prise (...) ou celle, la mienne, qui a développé durant toute une vie l'art de faire semblant. (*Confessions*, p. 163)

C'est un des procédés habituels de l'humour. Mais on peut aller plus loin. Car telle est l'astuce de l'humour qu'il joue sur « une apparence d'apparence », comme le dit Jankélévitch²⁰. La surprise que provoque l'humour n'a pas sa source dans une altération de la vérité (religieuse ou institutionnelle) au profit d'un effet comique. Il consiste seulement, par l'introduction d'un point de vue inattendu, d'une situation inhabituelle, à suggérer le soupçon d'une falsification, comme si l'auteur s'en tenait à une apparence; mais finalement il faut reconnaître qu'il n'a fait que décrire le passé avec la distance indispensable à l'écrivain.

Car en une année j'ai revécu mes meilleurs comme mes pires moments, mais transposés, agrandis, perçus à la loupe ou au ralenti, vu de si haut que plus rien ne pouvait m'atteindre, sauf

²⁰ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 174.

la beauté du panorama. Il faut s'improviser écrivain ou peintre pour saisir dans un seul coup d'œil la splendeur d'une vie composée pourtant de mille contrastes. Si les rugosités du sol dessinent le paysage, combien plus les aspérités d'une vie! (*Confessions*, p. 196)

En effet, lorsque mère Jeanne se sent de plus en plus indépendante de tous, c'est objectivement vrai, puisqu'elle peut disposer librement de son temps et que les situations paradoxales ne sauraient avoir aucun effet de contrainte. L'humour naît de la rencontre de deux logiques : d'une part la logique de la vérité, avec ce que nous y percevons d'inquiétant et de troublant, d'autre part la logique superficielle de Jeanne ou du narrateur pour lequel les événements qui lui arrivent sont négligeables, sur lequel les personnages n'ont, semble-t-il, finalement aucun pouvoir réel.

Et Jeanne, à travers l'humour, déplace la critique. Par l'effondrement religieux, c'est l'effondrement de ce qui était à côté qui se produit : c'est la rupture du mythe; c'est la reconnaissance d'une origine non reconnue. L'humour permet de passer « juste à côté », comme Jeanne réclame une place au paradis « un peu à l'écart » de son évêque.

Allez! Monseigneur, pardonnez-moi comme je vous pardonne, et préparez-moi une petite place là-haut à côté de vous... Pas juste à côté, nenni, un peu à l'écart... (*Confessions*, p. 245)

Il faut du temps, beaucoup de temps pour consentir à la dissension intérieure; il faut du temps pour commencer à soupçonner toute réconciliation, même esthétique, d'être une simple imposture. Il faut aussi du temps pour apercevoir que l'auteure ne rejoint pas le monde même

dans ses élans créateurs; il faut du temps pour renoncer à l'éternité et supporter l'hypothèse d'un monde privé de signification ultime.

Il me reste dix ans. C'est peu, mais c'est assez. Dix ans pour raconter ce que j'ai pris quatre-vingt ans à vivre, c'est suffisant. Assez, mais pas trop. (...) ma pensée première porte sur le temps. (...) Le temps qui va en s'accélégrant. Comme s'il tombait d'un clocher et augmentait sa vitesse à mesure qu'il s'approche du but? Le but...quel but? (*Confessions*, p. 7)

La question du but a rejoint ainsi celle de l'origine par l'intermédiaire de la mesure du temps. Jeanne peut en se projetant sur l'avenir, croire qu'elle retrouverait un passé perdu. Pélagie le croyait encore, tournée vers cet ultérieur qui ramènerait un antérieur paradisiaque. Jeanne de Valois a trop vécu pour encore laisser croire, dans ses confessions les plus sincères, à l'utopie d'un monde de demain, d'un univers régénéré. Pour elle, l'angoisse du temps devient non celle du parachèvement mais l'angoisse de l'écrivaine. La chronique doit s'achever, se parachever, l'histoire se dessiner, vue par la lectrice, comprise par la religieuse qui la contemple, attentive et sereine. Si la hantise de la fuite des jours ouvre le roman et le clôt, ce n'est pas par crainte de la mort qui pourrait l'assaillir. C'est plutôt la crainte de voir le temps ne pas se dédoubler, la mort arrive avant que la chronique ne soit achevée, avant que l'histoire n'ait été lue. L'histoire nous a convoqués; nous sommes les juges spectateurs de ce qui s'est passé et de ce qui est passé. Par la bouche de Mère Jeanne, l'histoire se murmure. Encore faut-il que Mère Jeanne puisse la dire :

Le temps! Mon pire ennemi et mon plus sûr allié. Durant toute ma vie, j'ai joué avec le temps au jeu des quatre coins ou de

bouchette à cachette²¹. Et quand il m'attrapait, je savais encore me défilier en l'envoyant m'attendre dans les dernières années de ma vie. (*Confessions*, p. 284)

L'écriture permet donc d'aller jusqu'au bout de soi, de se réapproprier le monde. Tout récit est romanesque, fiction ultérieure, nous dirions auparavant histoire inventée. Et le roman déroule cette quête imaginaire de soi. Jeanne privilégie le genre romanesque puisqu'il paraît réconcilier l'intérieur et l'extérieur, soi et le monde. Dans ce moment du regard du juge, de l'écrivain vieilli, de la vie parallèle,

Le ciel, l'Église, le pays, l'humanité nous avaient convoquées au vingtième siècle. Nous étions au rendez-vous. Nous y sommes toujours. Pour combien de temps? Question futile et dérisoire. (...) J'ai pris vingt ans pour découvrir une vérité aussi simple. (...) Je ne désespérais pas. J'attendais. (*Confessions*, p. 275 et p. 282)

Le mémorialiste assume son identité en traçant le parcours de son existence ou des pérégrinations de son peuple. La chronique devient le lieu de son déploiement, et peut-être enfin de cette vérité qu'elle espère tant atteindre :

Vous avez cru, lecteur, parce que je vous l'ai laissé entendre, qu'une femme de mon âge et de ma profession planait bien au-dessus des combats du monde et de son siècle et qu'elle promènerait sur son passé un regard amusé.

Amusé ?

Quand je l'eusse voulu, je n'aurais pas réussi à guider ma plume, je n'étais pas maître de mes doigts qui ont obéi à ma seule mémoire inconsciente. Ma confession a surgi toute crue de mon ventre : c'est lui qui a tu ou révélé les recoins de mon

²¹ Bouchette à cachette : signifie jeu de cache-cache en français standard. On dit davantage cachette (en Acadie et au Québec), d'après Yves Cormier, *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, p. 118.

être intime. Je me relis et m'étonne. Cette vie est bien la mienne? (*Confessions*, p. 278)

Certes, la fable, la création apparaissent déjà dans *Le Huitième jour*, comme l'issue imaginaire de ce combat pour soi.

L'introspection de Jeanne de Valois montre plus précisément que la chronique, romanesque par essence, marque le triomphe du roman puisque, cette fois, l'extérieur est intériorisé, le multiple en quelque sorte unifié par soi. Jeanne de Valois épouse son siècle parce que la confession ramasse en soi ce monde extérieur, lui offre un tracé, une courbure.

L'Acadie existe par Jeanne qui la confesse.

Plus j'avance dans mon récit, et plus je sens proche le dénouement. La courbe de ma vie épouse celle de la congrégation qui épouse celle du siècle. Et je dois avouer que cette constatation remplit mon âme de gratitude. En croyant y renoncer, j'ai épousé le siècle! Plus rien que huit ans, et j'aurai bouclé la boucle, gagné ma gageure. (*Confessions*, p. 271)

Les revendications féministes, la dénonciation des puissants ne sont donc qu'un moment de cette confession dont l'objectif est de tracer plutôt une histoire significative. La réalité n'est donc pas ici un combat militant pour une cause mais le retrait, plus exactement le détachement nécessaire à la vision des hauteurs.

J'achève ma dernière confession. Une longue confession générale. Je n'ai pas tout dit, mon père, je m'en accuse. Car très tôt j'ai bifurqué vers les étoiles pour contempler le monde et ma propre vie d'en haut. Et c'est de là que j'ai pu voir le Temps, mon rival et ennemi, se ranger petit à petit de mon bord, se faire mon complice, et finalement s'en venir doucement bercer mon âme qui a tant besoin de régénérer son souffle. (*Confessions*, pp. 277-278)

Nous sommes très proches de l'histoire quand l'histoire disparaît, nous sommes très proches de nous quand nous nous éloignons de nous. Mais cet éloignement, qui est celui de la fiction, révélera aussi à quel point nous nous écartons de nos origines. Nous voilà d'une première façon la tête dans les étoiles, renonçant, apaisés mais inévitablement en dehors de nous-mêmes : « (...) nos vies sont inscrites dans les étoiles. (...) et j'ai compris que... Notre-Dame d'Acadie aussi s'inscrivait dans les étoiles ». (*Confessions*, p. 282)

Au firmament, la beauté du monde est sensible; de ces hauteurs, la vie de Jeanne de Valois prend sa signification. Là le paradis perdu trouve sa compensation, son dérivé. Nouveau mouvement de déplacement, de la terre vers le ciel, de soi vers soi. Détachement qui signifie d'une certaine manière renoncement. La vie devient le spectacle qui s'offre au regard. Jeanne se détache progressivement de l'enjeu de la quête, devient l'inépuisable chercheur de sens, raconteuse d'histoires. Même, de ce point de vue, l'art et la vie se comparent; parce qu'il est plus lent, plus porteur d'espoir, de réconciliation, l'art prend le dessus sur l'existence. De toute façon, la vie est si brève; l'art permet d'opérer une tournée, une sorte de voyage dans chacune des minutes. « C'est très court une vie mes enfants; ce sont les minutes qui sont longues. (...) Ainsi je n'ai pas cessé de parcourir le monde ». (*Confessions*, pp. 280-281) L'écriture investit les minutes, la mémoire écoule le temps. Et, par la confession, la

voici proche de l'univers, détachée des événements, parvenue très loin dans le cosmos.

Dans une seconde, ou une heure, je ne saurai jamais la durée de mon extase, je ne saurai même pas si je dois l'appeler ainsi, j'ai touché à l'infini. J'ai senti le poids léger de l'instant qui s'arrête et pénètre dans ma chair. Je n'ose ni bouger, ni réfléchir, ni chercher à comprendre, mais me laisser envahir par une sorte de souffle venu de galaxies lointaines et qui me reliait au reste du cosmos. (*Confessions*, p. 280)

Investir le quotidien par la mémoire, rejouer ce que Jeanne a été, c'est progressivement se raconter l'histoire de soi. En quelle langue? L'oralité, si présente dans les textes de jadis, si proche du conte, commence de fuir quand l'histoire prend le dessus. Car la langue est cassée, à l'image de soi : la langue est déchirée, prise entre le beau « perler » des « faiseurs » de discours et la langue populaire, envahie par toutes sortes de néologismes auxquels l'anglais n'est pas étranger :

J'ai dû très vite me rendre à l'évidence : la langue peut se révéler un piège autant qu'un outil merveilleux ou qu'un signe de culture. Quand la langue n'est plus que parure, quand le langage se travestit en ostentation ou même en syllogisme, je n'écoute plus. (...) Quand j'entendais, par exemple, ce flot de calembours, quiproquos, jeux de mots et mots d'esprit jaillir d'une intelligence alambiquée et d'une bouche en cul-de-poule, et que je songeais à la distance qui séparait notre culture orale de l'écriture; (...) et que je songeais au prix que nous devrions payer la survie de la langue française en terre d'Amérique; quand je voyais avec quelle désinvolture on laissait contaminer le français par les néologismes de tout acabit, et que j'avais en mémoire les « cent mille mots » de Rabelais, plus des proverbes aussi doux que :

Oignez vilain, il vous poindra,
Poignez vilain, il vous oindra...

je restais perplexe et malheureuse. (*Confessions*, pp. 126-127)

C'est la distance de la chroniqueuse qui aperçoit ce chiasme entre sa langue et l'écrit. L'art est ainsi mensonge, le roman parle une langue qui n'existe nulle part. Mais c'est dans cette dissociation que le « je » trouve sens, dans ce refus que le moi consent à son éloignement. L'écriture est devenue indispensable même si elle ne comble jamais la quête d'identité. Comme dans le roman que nous analysions auparavant, la création est la ressource tronquée qui autorise à s'approcher de soi; elle est une nécessité. Le seul moyen d'établir le lien entre le dedans et le dehors est illustré par cette prépondérance accordée à l'humour.

Dans cet univers mental, en cet espace élevé, chacun voit son histoire à travers l'histoire universelle : chacun aperçoit la nécessité de chacune des aventures humaines.

Je crois avoir toujours privilégié l'humain sur la tribu, l'universel sur le particulier. Mais j'avais l'intuition que l'un ne valait rien sans l'autre. En somme, j'ai compris à cet âge-là que la beauté du monde réside dans sa diversité, que la richesse culturelle universelle est composée de la différence des cultures multiples, qu'une seule Acadie qui s'éteint fait un trou dans la tapisserie du firmament. (*Confessions*, p. 39)

Et cet univers me laisse croire en une fusion dont l'impossibilité est évidente. Ma confession en ce sens est toujours un peu mensonge. La principale accusation est que « je n'ai pas tout dit ». Une confession est un leurre; elle est l'aveu qui donne sens. Mais, du haut de son ciel intérieur, qu'avoue donc Mère Jeanne que nous ne sachions déjà?

Mère Jeanne de Valois rêverait d'une absence de séparation entre son œuvre et elle-même. Entre l'auteure et le livre, l'aveu est censé établir la jonction comme elle est supposée établir le lien homme-Dieu. Mais

cette croyance n'est-elle pas ironiquement un leurre, une bévée imaginative? Toutes les langues triomphantes se confondent.

Je quitte le front en pleine escarmouche, laissant à mère Domrémy la charge de mettre de l'ordre dans la vision historico-économoco-politique de ses consœurs. De mettre de l'ordre dans la vision sacro-sainte d'une ancienne maîtresse des novices qui a eu le malheur de dire pour notre édification : « Nous gagnerons cette guerre car Dieu est du bord de ses fidèles », sans se douter qu'elle empruntait cette phrase à Saddam Hussein lui-même. (*Confessions*, p. 36)

Dans la langue de Jeanne, Dieu s'est perdu et ne reconforte plus. Le renoncement à soi ne permet qu'une extase passagère. Aucune réponse ne vient satisfaire les questions si lourdes, aucun absolu ne trouve grâce pour le chroniqueur attentif. L'humour délie de Dieu et des réponses de jadis.

Je rêvais du bonheur absolu. Et j'ai commencé à comprendre le vrai sens de l'ennui le jour où j'ai accepté de renoncer à l'absolu. Je me mis à m'ennuyer de mon être essentiel, à éprouver l'angoisse de l'existence. (...) j'ai saisi que l'ennui n'était qu'une perception physique de la découverte de la dimension philosophique du temps. (*Confessions*, p. 85)

L'art est impuissant à tout réconcilier. La confession de Jeanne de Valois invalide ce que *Le Huitième jour* pouvait laisser de certitude créatrice. Le monde est divisé; l'aspiration de Jeanne de Valois à se rejoindre est sans fin.

Et l'absence de réponse à l'exigence de retrouvailles nous laisse dans le firmament de l'observation un peu perplexe, un peu malheureux, en tout cas plus tout à fait sûr du sens de notre recherche originelle :

Plus je m'approche de l'ultime moment, plus j'ai besoin de connaître notre raison d'être au monde et notre destin final. Tant de questions restent sans réponses. Jeunes, nous affectons de nous interroger quotidiennement sur l'essentiel. En réalité, nous glosons avec nous-mêmes ou avec Dieu, sans trop nous soucier des conclusions, nous disposons de tout notre temps, verra qui verra, et nous nous figurons surtout que le seul fait de réfléchir est en soi une rencontre avec la vérité. Mais il vient un jour, et pour moi ce jour est tout près, où non seulement la question, mais également la réponse est imminente. Je songe à cette anecdote sur Gertrude Stein qui se serait par deux fois dressée sur son séant avant de mourir pour demander : « Quelle est la réponse? » Puis une troisième et ultime fois pour dire : « Quelle est la question? (*Confessions*, p. 128)

Même l'art, même la création ne pardonnent pas à la pénitente. La déchirure originelle ne sait plus se dire. Une seule indication : aller plus loin en soi, dire l'intimité la plus sourde, ce que le prochain roman se propose justement :

Mais je sens que mon personnage désire entrer maintenant dans le silence. Pour mieux défricher le chemin de Saint Jacques qui mène sûrement plus loin que l'on pense. J'ai besoin de me rendre très très loin. Bien au-delà de l'an 2000! (*Confessions*, p. 282)

3. Le Chemin Saint-Jacques ou la Quête identitaire

En lisant les romans de la troisième période, la lectrice ne peut s'empêcher de formuler l'hypothèse d'un chemin, d'une sorte de progression : peu à peu, l'auteure se tourne vers elle-même. Sous l'apparence androgyne avec les héros du *Huitième jour*, sous le voile encore dissimulateur de Mère Jeanne et de façon plus directe encore dans *Le Chemin Saint-Jacques*, où l'entretien entre la narratrice et l'auteure devient la matière même du texte. Cet entretien est fortement marqué par la crise dont, depuis le début de la thèse, nous avons soupçonné la réalité. Le monde intérieur que le texte expose est en effet toujours menacé par cette crise qui le rend vulnérable, pris entre mort et vie, entre futur et passé.

« L'artiste cherche inlassablement à rebâtir les paradis perdus »²², écrit Maillet. Nous l'avions constaté : n'était-ce pas justement l'intention de Pélagie? Rebâtir ce qu'on a déjà laissé derrière soi, recréer un monde à son origine, c'était l'intention qui parcourait déjà toute l'œuvre antérieure. La jonglerie avec les grands mythes fondateurs des peuples, le rappel des ancêtres, le poids de la métaphore de la naissance nous acheminaient toujours vers la résurrection de cette antériorité. Mais depuis *Le Huitième jour*, une nouvelle direction paraissait surgir : l'auteure ne se dissimulait

²² *Évangéline*, « À la recherche des paradis perdus », 17 juin, 1967, p. 4.

plus derrière un réseau de figures féminines. La question de la création, de la fiction régulatrice, de l'écriture comme confession de soi occupait l'espace du roman. En ce sens, *Le Chemin Saint-Jacques* constitue une simple suite aux deux romans antérieurs. Même procédé d'abord que dans tous les textes déjà examinés : obligation est faite de revenir au début, à la naissance, à l'expulsion du corps maternel et de recommencer, de refaire l'initial. Nous avons supposé depuis le début que cette volonté de recréer était concomitante au constat d'une perte, liée à une enfance heureuse; nous avons posé que l'angoisse liée à cette perte exigeait compensation, réconfort, et que l'humour permettait justement à la fois de tempérer l'angoisse mais aussi de ne pas faire croire dans toutes les illusions de réconciliation, y compris l'illusion de la création littéraire; la douleur est toujours là, centrale, ineffaçable. Radi a vieilli mais elle est toujours là. Ce roman retourne à Radi : la narratrice revient à son premier personnage comme s'il avait condensé en soi l'énigme dont le réseau féminin sera porteur; les deux premiers romans de la troisième période nous faisaient accéder à ce désir de plus en plus présent de réconciliation, à cette volonté d'unité. Le dernier texte va refaire ce chemin par le retour à l'origine. La romancière revient à ses premiers romans, à *Pointe-aux-Coques*, à *On a mangé la dune*; avec Radi, le lecteur revient à l'acte de naissance de la création; et curieusement, comme nous en avons fait l'hypothèse, ce n'est pas d'abord le pays que l'on retrouve mais Radi qui devient la mémoire de la narratrice. La crise est intérieure même si elle prend pour relief cette longue description des lieux et du pays imaginaire;

en ce sens, revenir avec Radi, c'est pour la romancière, retourner à son propre surgissement; c'est tracer l'autobiographie d'une écrivaine; retourner à ce qui a poussé à l'écriture, et une fois de plus, tenter de mieux comprendre la racine. Mais alors, justement, pour nous qui avons déjà identifié Radi et Maillet, ce retour n'est-il pas aussi celui de l'auteure vers ce drame qui pourrait avoir assez ébranlé son existence pour provoquer le jaillissement de l'écriture? Avec Mère Jeanne, l'intention autobiographique était évidente, et nous soulignions alors ce qu'une prétendue révélation de soi pouvait contenir d'erreurs, de malentendus, de faussetés, de dissimulations. Le vieil exemple de Rousseau est éclairant sur ce terrain. Jean-Jacques s'engageait à une sincérité hors du commun; mais, à son grand déchirement d'ailleurs, c'est le mensonge qui triomphait souvent. Starobinski fait référence à Rousseau pour expliciter sa définition du style autobiographique :

Le style (...) devient « auto-référenciel », il prétend renvoyer à la vérité « intérieure » de l'auteur. En alléguant la réminiscence des sentiments anciens, Rousseau voudrait placer le présent de la narration sous la stricte dépendance des « impressions » du passé. (...) Je prends donc mon parti sur le style comme sur les choses. Je ne m'attacherai point à le rendre uniforme; j'aurai toujours celui qui me viendra, j'en changerai selon mon humeur sans scrupule, je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m'embarrasser de la bigarrure. En me livrant au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai écrit : mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt

diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire.²³

Le Chemin Saint-Jacques passe par l'autobiographie de la créatrice. Qui narre? Maillet? Radi? Qui connaît cette expulsion hors des limbes qui coïncide avec la naissance de Radi? Une auteure? La narratrice qui se voit pousser? Radegonde?

Car le dernier roman ne trace pas seulement la nécessité du recours à l'originel pour se donner identité, il montre aussi un autre mouvement dont *Pointe-aux-Coques* aurait été précurseur, celui du prolongement de soi, de la réalisation du moi, de la vie adulte comprise comme l'accomplissement d'une enfance choyée. Le chemin est celui qui conduit de Radi à Radegonde et pas seulement de Radegonde l'adulte à l'enfant Radi. Radegonde achève Radi. L'aboutissement de Radi est donc l'objet de l'inquiétude du roman; mais qui aboutit, c'est-à-dire va jusqu'au bout?

C'était dangereux, je me sentais comme si je marchais sur un fil de feu, raconte-t-elle [Maillet] (...) mais je sais que je suis allée jusqu'au bout.²⁴

L'auteure, pour aller jusqu'au bout, recommence, retisse la trame de ses premiers romans. Une fois de plus, par la vertu de la sage femme, métier si souvent honoré dans les textes de Maillet, le récit primordial

²³ J. Starobinski, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, n° 3, 1970, p. 263. La citation correspond à Rousseau : J.J., *oeuvres complètes*, tome 1, coll. « Pléiade », Paris, Gallimard, 1959, pp. 1153-1154.

²⁴ Josée Lapointe, « Le bonheur est dans la quête », *Le Soleil*, 21 septembre 1996, p. D 9.

devient possible et se produit dans sa répétition. Nous sommes encore avec Freud en ce mouvement de reprise : convient-il de rappeler que le travail fait sur « le moi idéal » coïncidait chez lui avec cette recherche du sens du désir de répétition? Oui, le roman fait accoucher l'Acadie, et c'est Radi qu'elle enfante, Radi dont nous savons qu'elle deviendra inévitablement écrivaine. Nous sommes encore occupés à examiner l'œuvre depuis sa gestation jusqu'à son achèvement mythique que la vision du Jugement dernier qui clôt l'ouvrage illustre. Le temps de l'éternité, c'est-à-dire l'absence de temps commande à cette recherche. L'événementiel est banni de toute recherche mythique car la détermination de soi se construit hors-temps. La référence de Radegonde, c'est Radi en tout temps. Ne pourrait-on écrire que de la même manière, la référence du temps, c'est l'hors-temps que le créateur seul rejoint?

L'acte de naissance

Le roman commence avec cette poussée qui agite le ventre de la mère de Radi. Radi résiste à cette expulsion violente, elle s'accroche de toutes ses forces au cordon ombilical qui « (...) est son seul lien avec le monde, si elle sort, elle ne saura plus se tenir, elle tombera, basculera dans le vide, dans le vide infini ». (*Chemin*, p. 13) Mais elle subit le terrible choc de naître, l'expulsion de son « cocon douillet et tranquille ». Le premier paradis est perdu, définitivement.

En v'là une qu'a point l'air contente d'être au monde (...) Et elle donne un coup de pied en l'air pour bien manifester son désaccord

avec ce nouveau monde sans aucune analogie avec l'ancien.
(*Chemin*, pp. 15-16)

Chute, car chute dans le temps comme pour les héros de la Genèse biblique. Chute inévitable, tache originelle, et pourtant toute l'action de Radi va tenir dans la poursuite de ce paradis perdu : « (...) Radi ne rêvait pas d'enfer mais de paradis. Le paradis terrestre ». (*Chemin*, p. 37) que « (...) rien ni personne ne pourra l'empêcher de retrouver ». Paradoxe explicable quand on saisit que l'intention est double : décrivant la petite Radi qui paraît, Maillet peut sans doute décrire sa propre naissance; elle peut surtout décrire le surgissement de l'écrivaine qui sort, expulsée de la mère Acadie. L'écrivaine dont le surgissement signifierait immédiatement la perte d'un paradis antérieur! Mais quel paradis? On sait depuis le premier roman la destinée de la jeune Radi; on apprend même dans ce dernier, le moment de la décision de la petite fille devant son institutrice qui l'interroge sur son avenir. Jusque là, le choix de Radi, comme tout choix créateur, avait signifié pour nous la constitution d'un paradis imaginaire, donc la manifestation même de la quête de soi; quête qui passait par les mots, par l'écriture.

Et avec les mots, Sophie...

- ... Avec des mots, je pourrais rebâtir le monde, recommencer la Création laissée en plan, retracer le chemin parcouru depuis l'aube des temps, cogner, mais cette fois pour de vrai, aux portes du paradis. J'étais sauvée, Sophie, nous le sommes tous, si nous pouvons le dire. (*Chemin*, p. 356)

Mais le texte nous semble ici révéler davantage; les mots fixent le présent, l'éternisent, en font une sorte de mémoire que l'on retrouve; si

l'on ne disposait pas de l'écriture, alors on serait réduit aux éphémères maintiens de la mémoire des peuples. Et de quoi alors nous souviendrions-nous?

Si les paradis perdus se cachent réellement au creux de la mémoire inconsciente et collective, Sophie, parviendrait-on jamais à se souvenir du présent en le fixant, l'éternisant avec des mots? Alors, ce serait le bonheur? (*Chemin*, p. 371)

Commencer d'écrire, naître comme écrivaine, c'est en quelque façon mourir à une vie antérieure, s'éteindre au bonheur. On remarquera la nouveauté dans cette approche : les visions collectives ne contiennent pas en creux de « paradis perdus »! Nous ne pouvons les retrouver que par l'écriture qui signifie justement, dans son acte de naissance, la rupture avec l'antérieur, une mort! Le paradis initial est perdu, le temps est le coupable terrible. « Radi ignore qu'à tant courir, espérer, rêver à la saison qui vient, elle est en train de donner des armes à son pire ennemi, le temps. » (*Chemin*, p. 71)

Qui ne se souvient des premières lignes de *Pointe-aux-Coques*, de ce train qui fuit comme le temps qu'il symbolise? Paradoxe, donc, de l'écriture, contenu dans cet acte de naissance! D'un côté, l'écriture est le pouvoir, à travers le jeu « des mots » dont l'écrivain devient le récipiendaire, de rebâtir un univers perdu, de se réunir à soi, de trouver le moi disparu. Mais, en même temps, il n'y a là qu'illusion. Toute naissance suppose une mort, toute Radi voit mourir Sophie; l'écriture suppose un paradis auquel on a renoncé. Certes les mots fixent le présent, bâtissent mémoire mais par eux c'est le continent perdu qui est rappelé. L'écriture,

donc, éternise, suspend, arrête la course du temps; en même temps, c'est la réalité de cette course qui l'a rendu inévitable, c'est la mort même des souvenirs qui fait de l'écrit le dépositaire du passé. N'est-ce pas un aveu un peu neuf chez la romancière de Pélagie? Ne lit-on pas d'ordinaire que Maillet ne fait que reprendre et retranscrire les contes acadiens dont elle deviendrait en quelque sorte le barde? Ici, de façon explicite, il est affirmé que le détour par les ancêtres et par le collectif a fait oublier que tout vient de la plume. Ce n'est pas dans une mémoire collective enfouie que l'on retrouverait le lieu enchanteur, c'est dans l'imaginaire. Radi invente, crée, écrira! On comprend mieux que Maillet ait placé en exergue de son roman cette affirmation de Jules Renard : « Le bonheur serait de se souvenir du présent ». Le bonheur serait dans la coïncidence entre le passé et le présent, entre soi dépassé, fini et soi actuel; comme si l'on pouvait, suivant le mot de Proust que Maillet place cette fois en exergue de Radegonde « éterniser l'instant présent ».

L'enfance comme anti-destin

Hans Runte voyait l'origine de l'écriture de Maillet dans sa hantise personnelle des moments perdus et dans le désir correspondant de l'auteure de faire revivre son enfance.

Dire que j'ai eu si peur de grandir! Pourquoi un tel attachement à une enfance dont la moitié, aujourd'hui je le sais, a baigné dans l'ennui? Ai-je sciemment gommé les heures creuses et mélancoliques? Prolonger l'enfance était ma seule chance de rester proche de la porte de ma pré-vie, de mes limbes originelles dont je croyais me souvenir. Il me fallait à tout le reste recommencer les instants ratés, me donner une seconde chance au cas où elle repasserait, revivre, revivre les mêmes

moments : pour le bonheur qu'ils m'avaient procuré ou pour celui que je leur arracherais malgré la volonté du destin. Mon enfance était déjà mon anti-destin. (*Chemin*, p. 242)

Cette proximité de l'enfance, cette volonté de ne pas quitter Radi correspond donc à la suprême volonté de se retrouver, à la croyance un peu déroutante que l'on peut coïncider avec soi. Ainsi la volonté pourrait se conjuguer aux instincts, la fuite du temps pourrait d'une certaine façon être abolie.

Mythe évidemment qui fait de l'enfance un lieu privilégié; mythe d'un âge qui, en un sens, abolit les mythes. L'enfance abolit les destins comme elle suspend le temps; elle est encore proche du moment paradisiaque; elle ne croit pas en la nécessité irrémédiable. Antonine Maillet confiait d'ailleurs à André Major que « (...) la hantise du temps et le refus de la mort sont peut-être à l'origine de ce goût bizarre que j'ai éprouvé très tôt (...) : écrire des livres »²⁵.

Comprendre cet attachement à l'enfance, c'est comprendre mieux qui est Radi. Radi est au centre des étoiles. Dès *On a mangé la dune*, le caractère exceptionnel de Radi triomphait; elle développait déjà ce penchant pour les jeux interdits ou insolites, pour les rêves et les folles histoires que les enfants imaginent.

Les mots de sa langue sont des étoiles, des planètes et des lunes; sa bouche s'apparente à la voûte du ciel; la terre, au centre, s'appelle Radi. Sans mesurer la portée de son geste, elle entoure de ses bras son nouveau cosmos, son coffre au trésor où elle pourra puiser chaque fois qu'elle voudra agrandir

²⁵ André, Major, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, Art. Cit., p. 13.

la création laissée en plan par un Créateur fainéant. (*Chemin*, p. 79)

Son univers est fait de mots; elle n'aura donc, plus tard, qu'à puiser dans son trésor cosmique pour y découvrir les mots indispensables à la transformation du monde et à l'élargissement de la création.

Radi reçoit l'éducation des sorcières qui lui indiqueront le chemin à suivre, celui qui trouve son origine dans les étoiles, celui qui « mène aux origines ». La vieille Lamant, sorcière, femme d'en-haut. Elle est visionnaire et initie Radi aux secrets de l'existence comme Céline accompagnait Pélagie. Radi a une autre comparse, proche de Bélonie cette fois, une femme d'en-bas : Prudence! Prudence a des visions qui coûtent cher aux humains.

L'œil blanc de Prudence ne présageait jamais rien de bon. La dernière fois, à la veille d'une crise d'épilepsie qui avait duré une partie de la nuit, l'œil de Prudence, avant de tourner blanc, avait aperçu au large (...) une tortue d'une demi-tonne. Et suite à l'apparition (...) Cap-Lumière avait perdu en une seule tornade la moitié de sa flotte de pêche. (*Chemin*, p. 127)

Lamant initie au chemin qui mène infiniment plus loin que Compostelle. Ainsi, balancée entre ces deux sorcières, Radi vit entre le destin et son opposé; le maintien de l'enfance est donc le maintien de ce balancement; la volonté farouche de résister au pire, de se reconstituer tout en sachant que rien ne peut fléchir Prudence. Le troisième conseiller de Radi élargit son espace et lui fournit « les hauts faits de la lignée » qui donnent à chacun son identité. Il s'agit de l'oncle Thaddée qui remonte le temps vers la nouvelle France, vers la France de l'épopée; une sorte de

Breton pour cette petite Évangéline. Il apprend donc à Radi la marche du sens; vers l'arrière, vers la racine, vers ce qui constitue toujours le mythe d'origine.

Et cette enfance maintenue en un présent très long arrache les jours au destin, maintient le rappel d'une innocence antérieure, n'est pas un âge mais plutôt une volonté. L'enfance est alors cet état qui anéantit la fuite des jours et des heures. Quand l'adulte prend en soi l'enfance comme ressource, il se détourne de la succession des moments; il stabilise l'existence, en répétition de ce temps primordial, temps de ces bonheurs dont la vie utérine disait l'expression. « L'enfant prépare l'adulte, et l'adulte vit dans son enfance. Leur monde est un tout. Donc, le temps est aboli. »²⁶ Cette abolition du temps est la condition des retrouvailles paradisiaques. « L'avant et l'après éternels se rejoignent. Le paradis retrouvé. » (*Chemin*, p. 361) L'enfance est une sorte de lieu magique, fixation imaginaire qui permet de façon illusoire de revivre le temps de la complète unité, de l'absence de dissociation.

On comprendra mieux ainsi deux indications que le roman livre : d'une part, stabilisant ainsi, figeant en un état ce qui passe, l'enfance est anti-destin; le destin se confond en effet avec ce temps qui fuit et qui conduit à la mort. Mais aussi le lecteur voit l'intérêt de cette course qu'accomplit Radegonde, guidée par ses prophètes initiatiques. Avec eux, elle « traverse (...) le mur du temps ». Le voyage est éprouvant pour

²⁶ Lapointe Josée, « Le bonheur est dans la quête », *Le Soleil*, Art. Cit., p. D. 9.

Radegonde qui tente de rejoindre l'hors-temps, l'hors-destin. Comment peut-elle faire, elle qui a quitté l'enfance? Il faut bien un début à ce voyage. C'est la fin de son père qui dit le début; peut-être que « (...) le temps par quelque bout qu'on le prenne, rejoignait l'autre bout pour former un cercle complet ». (*Chemin*, p. 351)

Le retour vers l'enfance, vers l'origine, soupçon de bonheur

Le père meurt. Le destin se dresse malgré les espoirs de Radi. Le père? Nous avons, lors de notre lecture d'*On a mangé la dune*, retenu ce passage comme primordial; la figure du père est celle de l'autorité, proche de ce que nous décrivions dans *Le Huitième jour* comme « moi idéal ». Cette mort oblige donc Radi à une activité; le père doit revivre, il donne lui-même le chemin à suivre. Radegonde commence alors; mais Radegonde, c'est précisément cette petite fille devenue femme qui voudrait revivre comme enfant. Radegonde est tout entière en ce pèlerinage aux sources dont le père a donné le départ, par son propre départ vers l'éternité.

Comment ai-je pu, sur ton lit de mort, mon père, te confier que je venais d'échanger le bonheur contre une chimère? (...) J'aurais voulu que me revienne l'honneur de te fermer les yeux, mais c'est toi qui me l'as refusé. Tu m'as envoyée, souviens-toi, dans la chambre voisine, chez la vieille Nazarine de quatre-vingt-dix-huit ans qui allait te survivre et qui a pris le temps, pendant que tu expirais en cachette de moi, de me raconter l'épisode, dans l'histoire de Pierre à Pierre à Pierrot, du premier croisement de mes deux lignées, au sortir de la Déportation (...) Quand je suis revenue en toute hâte te le rapporter, tu avais figé ton sourire pour l'éternité. Mon père m'avait lancée sur le chemin des origines... (*Chemin*, p. 247)

Et ce voyage qui ouvre le territoire guidé par ces dames de jadis (Pâris, Aliénor...), repart de la mère; comme le roman qui débutait par la mère et la naissance. Radegonde rencontre dame Pâris à Notre Dame, sur le parvis, « (...) au point zéro des routes de France ». (*Chemin*, p. 265) Elle découvre, grâce à elle, la maison des « trois-Mailletz », trois frères maçons qui ont sculpté la façade de Notre-Dame et dont le nom du père cautionne l'origine. Aliénor la conduit ensuite à Compostelle, là où menait jadis le chemin de Saint-Jacques. Mais Compostelle n'est pas seulement le lieu d'un antique pèlerinage, c'est la source de tous les débordements; dans le firmament, ce chemin mène aux origines. Et voici que Radegonde poursuit Radi, rencontre les traces de ces écrivains de jadis avec lesquels elle trouve alors une affinité. Rabelais surgit comme un copain d'enfance; en Norvège, Radegonde rencontre en effet les ancêtres de Pantagruel et de Gargantua. Le mythe se mêle à l'histoire mais ce mythe est celui de l'écrit, de l'écriture, voire des Saintes Écritures. La romancière frappe « à la porte de la Genèse », « au jardin en friche d'Adam et Ève » pour y dénicher l'origine de toute écriture. Si l'écriture surgit là, c'est en opposition à la mort que Dieu proposait à ses créatures. D'ailleurs peut-être est-ce Dieu le fautif de cette mort, de ce massacre, de cette inclination du destin.

C'est la faute à Dieu, paroles de tante Évangéline, dernière survivante de la génération qui s'est accrochée aux dunes, refusant de se répandre le long du littoral pour s'en aller engrosser les villages maritimes. (...) La faute à Dieu qui a mal fait le monde dès le commencement. (*Chemin*, p. 254)

La quête de l'origine a révélé à Radegonde l'objectif à poursuivre : puisque le temps primordial est inaccessible, l'écrivain doit viser à rejoindre ce temps final, le Temps du Jugement dernier, dont les fresques de la Chapelle Sixtine montrent à Radegonde la nature. Le mythe n'est plus ici perçu et présenté comme une sorte d'histoire racontant comme une origine mais comme le Temps fondamental que l'écrivain seul peut transcrire. Radegonde, de naissance à mort ou plutôt de mort du père à naissance, n'est-ce pas là le trajet de l'ouvrage? Ainsi, la parole de Maillet a parcouru de lointaines terres pour rejoindre les « deux éternités ».

La crainte de la mort

Dans la mesure où l'éternité est le Hors-Temps visé par la romancière, la mort réclame évidemment le texte, l'écriture qui l'abolit. C'est ce que Maillet confie toujours aux critiques. Mais est-ce vraiment la crainte de mourir dont il est question dans les textes de Maillet ou la peur de la mort elle-même, à son tour, symptomatique de la disparition du paradis préservé par l'enfance. La mort anéantit cet espoir en ce paradis en même temps qu'elle exige du romancier la fiction d'un paradis imaginaire. Si la mort du père renvoie aux origines, oblige les Radegondes à devenir voyageuses vers le point nodal, à recommencer l'univers si mal créé, la mort de la mère exclut les retrouvailles possibles avec soi, rend le destin inexorable, le temps terrifiant.

Elle ne comprenait pas. Elle ne parvenait pas à visualiser la disparition de celle qui avait été le centre de son existence durant ses quatorze premières années. Sa mère ne reviendrait plus jamais. Et jamais voulait dire jamais. Elle aurait beau tout tenter, tout réussir, conquérir la planète, elle ne redresserait plus les murs de la maison qu'une femme avait bâtie et qui venait de s'effondrer. La vie est irréversible. Les paradis n'existent pas. (*Chemin*, p. 231)

Le temps est un piège et voilà Radi-Radegonde, entre le détour qui éloigne de la mort du père et la mort de la mère qui, ainsi, malgré sa volonté, « (...) ne saurait m'empêcher (...) d'écouter aux portes du destin ». (*Chemin*, p. 251)

Si la métaphore de la naissance est fréquente chez notre auteure, elle paraît souvent recevoir non pas seulement le sens de l'expression de la vie mais d'abord du consentement à la mort. La mère contraint sans le vouloir sa fille à quitter le monde utérin, à sortir du monde de l'indétermination pour opter vers le déterminé. L'écrivaine-Radegonde trouve dans la naissance la source même de son expression :

Vous ne vous rendez donc pas compte, personne, que cette enfant vient de naître, de tenter la première grande aventure de sa vie! Elle aurait pu refuser de s'introduire dans l'œuf dès le début, se contenter du nébuleux confort des limbes informes et néants. Mais elle a pris le risque de se détacher du conglomerat des possibles. Elle a choisi l'existence. Son premier cri fut sa première inspiration. (*Chemin*, p. 14)

Éclosion hors de la page blanche, l'existence s'écrit en lignes sombres. L'existence scandée justement par le destin, c'est-à-dire par la mort dont la mère a donné l'envoi :

Dix ans le 10 du mois, tu peux faire ton souhait Radi. (...) Elle frémit. Jamais plus elle n'aura dix ans, jamais plus, jamais, jamais... jamais plus... Le temps est irréversible, n'a pas de marche en arrière. (...) Un souhait pour la vie est un présent

empoisonné, piégé, Radi est prise au piège, le piège de l'âge, du temps. (*Chemin*, pp. 129-130)

Retrouver la mère en soi, n'est-ce pas le fantasme de l'écrivain? Radi est alors modèle de Radegonde. Car Radi ramasse l'enfance, en est la figure condensée comme l'Acadie était figure condensée de l'origine perdue.

Le plus beau jour de mai de la plus belle année! Douze ans et elle récupérait l'enfance, la ramassait, la mettait en bulle pour la conserver à jamais, vivrait sa croisade cent milles à l'heure, rattraperait le temps perdu à guigner les boy-scouts en chapeau Kaki. (*Chemin*, p. 183)

Avant qu'elle « n'ait eu le temps d'y consentir », âgée de quatorze ans, Radi perd sa mère. La mort supprime donc tous les paradis; en même temps, Radi s'est formée; si son enfance s'arrête brutalement avec la mort de la mère, personne ne saurait effacer ces quatorze années. Le temps est là lui-même, en raison de la présence maternelle, subverti; le destin est déjoué :

Les quatorze années de Radi lui ont si bien tracé la voie que Radegonde n'a plus quarante-six choix, ne peut plus rien entreprendre sans d'abord barguigner avec cette enfant qui la tient. (*Chemin*, p. 288)

On comprend ainsi le parti-pris de l'écrivaine pour les instants. Il n'est pas question d'immobiliser seulement un bonheur imaginaire; il s'agit toujours de faire rater le destin, d'investir une deuxième enfance qui, comme la première, rognerait sur la fatalité. Il est question de réinventer la

mère et le lieu qui attache à elle; et ce par le détour que le père, porteur de loi, ordonne. Par son nom, par l'origine à laquelle renvoie ce nom.

Et dans cette quête, l'écrivaine a un double, une instance critique qui a aussi la mort pour horizon : sa sœur Sophie, qui doit mourir dans un an. Mais « Un an va-t-il suffire à enterrer tant de passés : une enfance, des origines, des fantômes...? » (*Chemin*, p. 251) Se trouver de nouveau dans le monde de Radi, un monde où la fantaisie intérieure l'emporte sur toutes les déterminations, un monde de bonheur. Si l'image première du bonheur est l'indétermination du sein maternel, toute indétermination ultérieure le rappelle et permet d'y souscrire. Quand Radi voyage, c'est sur le continent imaginaire, sillonné par les aventures fantastiques des héros et des humains illustres.

Radi partait pour le ruisseau du Docteur comme Christophe Colomb pour les Indes occidentales. (...) Dépasser le ruisseau du Docteur, c'était franchir la frontière du non-retour, quitter l'enfance à jamais, la plus grande terreur de Radi. (...) Radi se souvint de sa déception le jour où le globe terrestre et la parole d'Horace la forcèrent à refaire sa géographie imaginaire et à déplacer Montréal vers l'ouest, là où les fondateurs du pays l'avaient réellement planté. (...) Radi n'arrivait pas sans douleur à laisser s'écrouler son bel échafaudage intérieur d'une géographie purement capricieuse. Jusqu'où la vulgaire et implacable réalité la conduirait-elle? Jusqu'à quand devrait-elle laisser les géographes, les arpenteurs, les prêtres et Horace saccager son imaginaire? Chaque jour serait à recommencer. Recommencer ses rêves, sa marche vers le grand retour... (...) Elle prend peur : Montréal vient de tomber dans le possible (...) Alors elle voit se dresser devant elle le mur opaque de la forêt primitive. (...) Elle se détourne, cherche des yeux une clairière, et rebrousse chemin, se contentant de crier à la sauvage :
- Je veux pas grandir. (*Chemin*, pp. 91-92-93)

Radegonde, à son tour, va chercher cet indéterminé avec l'appui de Sophie, en un sens pour elle qui va mourir. Toute existence est donc toujours suppléance à la mort, remplacement d'une absence, de ce qui a disparu.

Je sortis de chez la dame Primeau en tricolant, résolue à partir à la quête de quelque chose qui ne ressemblait à rien, sans rapport avec les études, les thèses, l'ethnographie, la généalogie, la science du bien et du mal. Je partirais.

- La quête de quoi? me demande Sophie.

Je ne devais pas l'épargner. J'avais entrepris le voyage pour elle qui ne le ferait jamais, je serais deux à parcourir le monde à la poursuite de son rêve, je n'avais aucune raison de donner dans la compassion. D'ailleurs, Sophie ne faisait pas pitié. Elle me ramenait elle-même sur la voie, chaque fois que j'étais tentée de m'en écarter. Elle voulait connaître, vivre en un an ma longue expédition dans le temps et l'espace, emporter dans la mort la question sans réponse mais fondamentale. (*Chemin*, p. 264)

Sophie, « dont le nom signifie sagesse », réunit Radegonde et Radi, oblige la première à ne pas quitter la seconde. Une fois de plus, peut-être, parce qu'elle va mourir. Sophie qui meurt est même, dans le texte de Maillet, renvoyée à Radi qui naît; la mort-expulsion vers l'ailleurs, vers l'absolu indéterminé, vers le cortège imaginaire de nos identités.

J'écoute le souffle de plus en plus cahoteux de Sophie, et je me remémore l'avant-premier jour de Radi qui s'obstinait à ne pas vouloir sortir. (...) Le souffle de Sophie ronfle et s'accroche, gratte le fond de ses poumons pour récupérer un restant d'air vicié mais essentiel à sa dernière vision du monde, à son départ en grand et en beauté. Comment l'aider? Respirer avec elle? Ajuster mon rythme à sa cadence? Je continue à lui parler, à lui dire que les autres sont venus, sa fille, son fils, ses frères et sœurs qui se relaient aux trois heures, que je formule le vœu secret d'être de garde à l'heure où elle décidera, comme jadis Radi, que... que c'est assez, et puis tant pis! Faites du chemin, ouvrez toute grande la porte à Sophie qui prend le grand risque de partir! (*Chemin*, p. 367)

Et cet arrachement lie brutalement Radegonde à l'enfance, à Radi.

Radi me regarda d'un drôle d'air. Depuis quelques jours, je ne me séparais plus d'elle. C'est Sophie qui nous avait poussées l'une vers l'autre, fondues l'une dans l'autre, comme si elle avait senti que Radegonde ne serait pas trop de deux pour parachever l'année la plus cruciale de son existence. Année charnière qui liait un passé linéaire à un avenir sphérique, et qui se dressait devant mes yeux tel un gigantesque point d'interrogation. Je ne lâchais plus la main de Radi depuis le soir où l'ambulance avait emporté Sophie vers sa dernière destinée, vers son lit de mort. (...) dans un drame qui reprenait le plus vieux thème du monde : l'éternel combat entre la vie et la mort. Entre la petite bougresse de Radi et ma grande amie Sophie dont le nom signifie sagesse. (*Chemin*, p. 366)

Radegonde est la nouvelle Évangéline qui consent à sortir de soi pour se retrouver comme Radi. Radi est le pli secret de Radegonde. Mais Radegonde se poursuit, achève, nous l'avons dit, la jeunesse de Radi. Radegonde est encore vivante.

Je n'ai pas non plus changé de nom, l'âge m'a tranquillement fait glisser dans mon prénom complet; c'est en ce temps-là que je le portais ébréché, de ton temps, Prudence, alors qu'à peine sortie de mon état végétatif, je me sentais à l'aise en Radi et rougissais à l'idée de devoir un jour révéler au monde que je m'appelais en réalité Radegonde tout au long et que j'avais grandi. (*Chemin*, p. 242)

Et l'écriture de Maillet elle-même se trouve ainsi prise au piège de ce jeu temporel, de cette naissance-mort, de la crise incessante qu'elle suppose. Les paroles se succèdent sans que l'on sache exactement si l'on est dans le passé, dans le présent, dans le futur; si la description renvoie au mythe ou à la réalité vécue par la narratrice; et même qui désigne le « je » narrateur. La confusion est grande entre les deux mais c'est Radegonde qui a prolongé les syllabes de Radi qui mène et continue la possibilité de

l'enfance. C'est Radegonde la romancière qui détermine le chemin, la route,

(...) ...route qu'elle devrait obligatoirement parcourir puisque son avenir se confondait à mon passé et que nos deux vies n'en faisaient qu'une. L'inéluctable. Pour une fois, Radi, tu ne pouvais faire marche arrière, même pas en rêve, Radegonde seule avait encore le choix, puisque seule elle disposait de l'avenir. Radegonde était encore libre, Radi ne l'était plus. (*Chemin*, p. 287)

Mais à quoi bon raconter? Dépasse-t-on vraiment Radi? À qui rapporte-t-on le passé-présent? L'éternité, c'est pour qui? Radegonde-Jeanne d'Arc agit pour qui?

C'est Radi qui parle. Ça paraît qu'elle n'a plus rien à craindre, celle-là. Son avenir, c'est moi. C'est moi qui vais roussir, petite bougresse.

- Tu sais, Sophie, je suis de plus en plus en pâmoison devant l'histoire du monde. Dire qu'on se donne tant de mal, qu'on déplace des montagnes, calme les eaux, relie des continents, trace des routes, creuse des villes souterraines, dresse des monuments à la gloire du passé et de l'avenir, convaincu pourtant que cet avenir demain sera un passé tombé en désuétude. Rien, pas même les pyramides, ne durera plus de... au mieux, un million d'années. Et quand ce serait un milliard! Alors l'œuvre de Jeanne d'Arc! Dans un milliard d'années...
(...)

- Pourquoi cherches-tu à écrire en français? Pourquoi écris-tu tout court?

- Je l'ai demandé à Jeanne d'Arc, ce jour-là, tout crûment. Cela vaut-il la peine de raconter aujourd'hui un monde que demain effacera, mes gribouillages avant tout le reste? (*Chemin*, p. 322)

L'espace de l'écriture... l'infini

Tu sais, Radi, qu'elle se mit à monologuer pour moi seule, si j'étais de la race des géants, une toute petite heure, je m'emparerais d'un sabre de la taille d'un arc-en-ciel et je m'attaquerais à l'espace-temps. Je le taillerais en morceaux que je retournerais dans mes mains comme les tranches d'un gâteau gigantesque. J'examinerais les miettes du temps et de l'espace pour comprendre ce que j'ai toujours soupçonné : que chaque goutte d'eau contient l'océan tout entier; chaque parcelle d'air, le firmament; et que dans chaque seconde est condensé l'infini.

- l'infini qui t'effraie plus que la perspective de ta mort.
(*Chemin*, p. 301)

Et c'est dans l'univers éclaté de l'art que la romancière conduira jusqu'à l'Éden, jusqu'à cet univers retransformé, recréé sans que la mort ait sa place. Le passage visé est toujours celui des vivants même si, et surtout par l'humour, il est rappelé que toute tentative pour se détourner de la mort et de la séparation de soi est en partie illusoire. La mort triomphe malgré tout. Le romancier fige, le passé qu'il évoque est une tombe.

Je vais te faire une confidence, Sophie, à toi seule qui ne la répétera jamais.

- Je suis un tombeau.

Ces mots, sortis malgré elle, nous ont figées toutes les deux dans le même silence. Puis elle a secoué la tête, a ri jaune et m'a relancée :

- Pas encore. Va, raconte. (*Chemin*, p. 332)

Drôle d'entreprise qui, à la fois, évoque l'épopée mythique ou les fresques de Michel-Ange qui rejoignent ce temps eschatologique ou primordial, ce temps qui ne sépare pas, qui ne détruit pas les paradis d'unité. En même temps, qui ne verrait que Radegonde n'est plus tout à

fait Radi. Le romancier refait l'univers, incurve les aventures des grands héros, fournit une mémoire vivante. Mais la pierre de mémoire est aussi la pierre tombale. L'écriture renverse de soi à soi, feint d'unir dans la fresque décrite. Maillet se retrouve en arrière de Radegonde comme cette dernière poursuit Sophie. Mais de quelle unité est-il question? Le romancier rend la vie comme

Michel-Ange, par la magie de l'art, exorcisait ses peurs et lui rendait, à elle et à toutes les créatures dotées de la mémoire, la vision globale d'une vie qui commençait avant la naissance et se plongeait dans l'éternité. L'avant et l'après éternels se rejoignaient. Le paradis retrouvé. (*Chemin*, p. 361)

De cette façon en effet, la réconciliation à soi se fait.

Je contemplais l'œuvre jaillie de l'un des plus grands cerveaux de tous les temps et je me réconciliais : je pardonnais à l'avance la mort de Sophie. La mienne. La mort de tous les hommes par la faute d'un couple sorti prématurément de son limon. Je me tordis le cou d'un cran et je les vis, les beaux chenapans! (*Chemin*, p. 361)

Mais ce grand espace nouveau qui nous réconcilie avec la mort, donc avec la perte des paradis, est-il toujours nécessairement mythique? Faut-il l'Écriture pour raconter Adam et Ève et pour que la romancière, haussant la tête, aperçoive ces deux fondateurs? La romancière est réconciliée avec la mort par l'illusion fantastique. N'est-ce pas là ce que Maurice Dayan appelait « (...) un déni, une Verleugnung, qui est à

entendre comme le phénomène de la non-croyance radicale de l'inconscient à sa propre mort »²⁷?

L'espace de l'écriture est celui de la page blanche qui se noircit sans cesse. La blancheur est symbole d'unité, de retrouvailles, de paradis, mais la noirceur est signe que le temps nous file entre les doigts. L'écriture est alors fantasme; drôle d'espace que ce lieu qui nous confronte à ce qui effraie le plus : l'infini. L'écriture est nécessaire puisqu'elle seule nous apprivoise à cet infini qui est beaucoup plus effrayant que la mort elle-même.

Répérages autobiographiques

Radi consent à devenir Radegonde, à dire sans honte son nom. Comme si ce retour en arrière permettait de se récupérer, de ne pas passer par le nom d'un autre; le nom nous marque. Ce passage à son nom propre est toujours récupération. Sœur Marie-Grégoire pouvait-elle l'ignorer quand son nom authentique était Antonine, fille de Maillet? Mais Antonine, c'est elle en personne. Le soi, l'intime se réduisent en ce prénom qui nous marque et que personne ne peut finalement nous enlever car il nous désigne. La victoire sur la mort tient sans doute à cette forme de « re-con-naissance ».

La mort est une ratoureuse. Sa pierre est plus importante que la tienne, une vraie pierre taillée qui porte le nom complet de son homme dernier du nom, Lamant Cormier, superposé au sien.

²⁷ Maurice Dayan, « Les fantasmes originaires et leurs mythes correspondants », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 46, 1992, p. 6.

Mais ta croix, tu ne la partages avec personne. Comme ton nom : Prudence. (*Chemin*, p. 68)

Ce mouvement que nous constatons dans les trois derniers romans et qui culmine vers soi, vers une sorte d'autobiographie, n'a-t-il pas cette finalité : non pas dévoiler à tous qui fut Antonine Maillet mais se reconnaître, comme Radegonde consent à elle-même? Sorte de thérapie intime plutôt que journal. Le drame n'est pas effacé mais son origine est mieux circonscrite.

Difficile de savoir ce que *Le Chemin Saint-Jacques* a pu remuer chez son auteure. Elle parle avec pudeur de nœuds dénoués, évitant de préciser lesquels. Mais elle laisse entrevoir leur importance.²⁸

Antonine Maillet aurait-elle renoué avec cette enfance dont elle a fait un mythe? Maillet percevrait-elle mieux que, son écriture aura destin de rendre vie à sa mère comme probablement toute écriture est un gain sur un destin tragique, et une victoire sur la perte de notre reconnaissance. Paradoxe de cette écriture, nous aimons à le répéter : elle vise par sa détermination, à rétablir l'indéterminé. D'où la victoire du mythe sur l'histoire réelle, de la fiction et du rêve sur le reportage. Mais toujours, aussi, elle est en porte-à-faux et l'humour déployé vise alors à éviter les trop rudes grincements de soi à soi comme il aide à comprendre à quel point l'écriture rate toujours la complète indétermination. Mais ce

²⁸ Josée Lapointe, « Le bonheur est dans la quête », *Le Soleil*, Art. Cit., p. D 4.

« ratage » qui reproduit le ratage de Dieu créateur, une fois contemplé, nous semble moins terrifiant. On finit par s'y accoutumer.

À force de se chercher dans la mémoire de Radegonde, Radi réapparaît; elle n'est donc pas tout à fait disparue. L'autobiographie la dévoile. Le texte littéraire expose et abolit à la fois les souvenirs-écrans.

Le concept de souvenir-couverture en tant que tel, qui doit sa valeur pour la mémoire non à son contenu propre mais à la relation entre ce contenu et un autre contenu réprimé (...) Nous avons trouvé des exemples de deux de ces classes dans ce que nous faisons entrer sous le concept de souvenir-couverture la scène infantile incomplète et, de par cette incomplétude, inoffensive. Il est à prévoir que des souvenirs-couverture se formeront aussi à partir des restes mémoriels des époques de la vie ultérieures. (...) Une partie de ces souvenirs-couverture à contenu de vécu ultérieur doit sa significativité à la relation avec des expériences vécues de la jeunesse précoce restés, donc à l'inverse du cas analysé par moi, dans lequel un souvenir d'enfant est justifié par un vécu ultérieur. Suivant que s'établit l'un ou l'autre rapport temporel entre couvrant et couvert, on peut qualifier le souvenir-couverture de rétrograde ou d'anticipant. (...) Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de la vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques d'évocation ultérieures? À ces époques d'évocation, des souvenirs d'enfance n'ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, mais ils ont été alors formés.²⁹

Le Chemin Saint-Jacques, ici, nous semble une actualisation par l'écriture du conflit relatif à un soi perdu, à un écran pénible. Au delà de l'écran, que voit-on? Quel indéterminé? La dénégation porte notamment depuis *Le Huitième jour* sur la différence des sexes. L'indétermination est alors manifeste. Si le roman a pour objectif les retrouvailles avec la mère,

²⁹ Sigmund Freud, Note sur le « Bloc-notes magique », trad. fr. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, in *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, P.U.F., 1985, pp. 274-276.

il se présente, si l'on nous permet un instant au moins l'utilisation du langage psychanalytique, comme un doublet narcissique de l'auteure qui a une fonction de gardien : il autorise enfin la négociation avec cet Autre omnipotent, à la satisfaction duquel le moi idéal avait tenté d'œuvrer.

C'est justement par égoïsme qu'elle s'échine ce matin à embellir l'univers dans lequel elle a fait son nid. C'est son amour de soi qui lui fait comprendre que le bonheur, pour être complet, s'incarne dans un monde qu'on bâtit soi-même. (*Chemin*, p. 229)

L'autobiographie n'a donc pas exactement pour objet une peinture de soi mais une demande de reconnaissance par soi, qui, dans l'écriture se manifeste par ce jeu d'un je à l'autre, par ce dialogue incessant entre la narratrice, Radi, Maillet. C'est au point où, dans cette confusion, il nous arrive de ne plus très bien savoir qui parle. Le caractère autobiographique des derniers textes pose la question de l'identité ultime, ou pour mieux dire, de la place qu'il convient dans cette histoire à assigner à soi.

Mais, moi, Radegonde, en dehors de mon je collectif, moi qui savais aimer d'amour et d'amitié, qui avais plaisir à rire, dormir, boire et manger, qui sentais les chatouilles du vent sur ma peau et du trèfle sur les papilles de mon nez, qui me souviens du passé, du présent, de l'avenir, et qui n'avais pas achevé ma longue quête du Graal qui n'existe pas!... Ce moi-là, où se situait-il? (*Chemin*, p. 362)

Raison d'être de toute cette construction romanesque. Qui oserait dire, en un tel cas, que l'histoire de Radi, même si elle concerne de très près Antonine Maillet n'a pas des accents plus universels encore que si elle s'était présentée seulement comme une répétition des mythes collectifs, un simple rappel de l'histoire d'un peuple sacrifié? C'est de notre

histoire que nous sommes tous privés et la perte est commune. La mère est âgée qui nous accouche. Nous sommes tous nés après *Le Huitième jour*, après huit grossesses.

Avant de t'arracher aux entrailles maternelles récalcitrantes qui, après huit grossesses, commençaient à se rétrécir et à prévenir tout le monde, y compris ta mère, qu'elles avaient tout donné et que ce dernier rejeton devrait faire avec ce qui restait d'un lignage commencé au sortir de l'Éden. (*Chemin*, p. 246)

Sophie nous précède qui ouvre le temps, favorise l'écriture, assure le lien avec nos enfants, indique l'indéterminé futur. L'enfance écrite coïncide avec la renaissance, c'est là toute la force de l'écriture autobiographique qui nous laisse en suspens dans la pré-mort.

... Nous avons vécu ensemble une belle histoire, Sophie, Radi, toi et moi et les autres, Céline, Horace, Pierre, Anne et Léopold, et Geneviève, et tous les autres, Katchou et Mimo, Marie-Zoé, Robert-le-bout-de-diable, tous, tous les parents, et les oncles et tantes, et les voisins, une histoire si ronde et gonflée de rêves qu'elle rebondit comme un ballon contre le ciel chaque fois qu'on la relance. Je te jure de ne jamais la laisser se dégonfler ni se vider de sa mémoire vieille comme le premier homme. Je saisirai le ballon au vol, Sophie, le lancerai contre le firmament, le forcerai à rebondir de plus en plus haut, à franchir l'horizon jusqu'aux portes que tu m'ouvriras, Sophie, que tu pousseras avant moi... avant tous les autres... (*Chemin*, p. 367)

Lyrisme qui adoucit la plainte que nul ne saurait étouffer.

Le roman clôt plus qu'une période; il nous paraît rassembler ce qui s'est jusque-là présenté. Nous avons reconnu Radi sous les traits de Radegonde; nous avons, avec elle, saisi la nécessité de la quête de l'unité de soi, quête interminable mais indispensable. Il a fallu « choisir entre le

bonheur et la quête du bonheur. » (*Chemin*, p. 245) Et, comme au chevet du père, c'est finalement la quête qui a triomphé.

CONCLUSION

L'activité pensante d'écriture fait un autre emploi du *bloc magique et de la rêverie maternelle* (...) celui qui écrit ne peut se contenter de son « bloc magique » interne pour rêver (...) il lui faut, pour ainsi dire, une extension topique destinée à lui permettre de déployer à nouveau son appareil psychique et son appareil à penser en direction de ce monde extérieur, d'origine maternelle, qui le lui a d'abord donné.

Jean Guillaumin

(Souffrance, plaisir et pensée)

Au terme de cette étude sur l'écriture humoristique de Maillet, il paraît opportun de tracer le bilan de cette recherche. D'abord, nous allons présenter les résultats obtenus à partir de la méthode de Charles Mauron; ensuite, livrer quelques réflexions à propos de la théorie freudienne utilisée pour une meilleure compréhension du texte littéraire; enfin, dégager quelques aperçus du dernier roman produit par Antonine Maillet, *Chronique d'une sorcière de vent* qui nous semble, à bien des égards, valider nos hypothèses.

La méthode psychocritique de Charles Mauron nous a permis d'aller à la découverte du mythe personnel d'Antonine Maillet. Elle nous a guidé pour comprendre comment son récit humoristique représente un cadre symbolique. Ce cadre n'est autre que l'Acadie, lieu d'origine de l'auteure et lieu de ses premières fictions. La recherche d'Antonine Maillet tout au long de trois périodes distinctes, l'amène à donner au niveau imaginaire, une réponse rassurante à ses interrogations sur son identité.

Durant une première période, le thème central est celui de l'identité qui passe par le rapport au destin. Nous supposons que Maillet parle par l'intermédiaire de Radi. Déjà, dans *On a mangé la dune*, Radi expose, en un authentique discours, la nécessité de remonter à un « ailleurs » pour délimiter son identité. Cet « ailleurs », dès ce texte, recouvre une double réalité : une première, historique et géographique; une deuxième,

imaginaire, l'Acadie d'abord comme territoire, le paradis perdu de l'enfance ensuite comme rêve.

Dans une deuxième période, l'angoisse causée par l'absence de ce monde originel, ce clivage enfant/adulte, va être si forte que l'auteure est obligée d'une part, de déguiser tout ce qui forme son histoire, son passé. D'autre part, à s'effacer comme sujet désirant et à se reconnaître à travers une série de figures féminines. C'est à ce moment que la figure maternelle prend un poids considérable; l'Acadie est mère. Cette figure devient médiatrice entre les contenus psychiques conscients et inconscients; entre l'auteure et son pays.

Le récit de l'Acadie organise cet espace, il traduit pour l'auteure, la nostalgie de la mère qui habite en chacun depuis l'enfance et il offre aussi l'expression d'un investissement total sur la mère. En d'autres termes, pour trouver l'objet du manque (la mère), l'auteure est obligée de passer par l'autre, par la succession de figures féminines. Durant cette période, l'humour est la manière indispensable à Maillet pour à la fois confondre et distinguer ce qui relève de son histoire et ce qui renvoie à l'histoire de l'Acadie.

Dans une troisième période, quand la relation à la mère symbolique échoue, le pays fabuleux doit être abandonné. Que reste-t-il? Il reste la relation imaginaire. L'auteure introduit alors la relation triangulaire classique (père-mère-enfant). La référence au lien social induira des transferts singuliers. D'où un pré-transfert s'installe d'abord par l'illusion qui nie la différence des sexes comme dans *Le Huitième jour* et s'oppose

ensuite aux fantasmes originaires. Ce sont les images maternelles et paternelles qui sont prépondérantes dans cette période.

À dix ans, l'idée de la disparition des parents, de la dissolution de la famille, de la fin de l'enfance est intolérable. Puis soudain, longtemps plus tard, nous jetons un œil sur ce passé comme sur un tableau, et nous nous émerveillons devant sa perfection. (*Confessions*, p. 173)

L'accomplissement déguisé du désir de l'auteure (combler l'absence paternelle et maternelle - trouver son unité), s'effectuera dans *Le Chemin Saint-Jacques* à travers la mort de la mère de Radi et la mort du père de Radegonde (comme étant porteur du nécessaire dépassement de la relation narcissique à la mère); ou plus exactement la symbolique de leur absence est une étape structurante pour l'auteure qui peut à partir de cette dernière prendre de la distance par rapport à l'objet perdu (la mère) et s'affirmer comme sujet.

Ainsi, la création humoristique trouve son modèle dans une image initiale qui doit son existence à un lien entre narcissisme et la toute puissance maternelle, entre le possible et l'impossible.

Récapitulons brièvement les éléments de la méthode d'analyse que nous avons empruntée à Mauron et à Freud. Le point essentiel de notre analyse s'est dégagé du constat d'une crise. Les premières œuvres de Maillet, *Pointe-aux-Coques* et *On a mangé la dune* traduisaient, à notre avis, une crise d'angoisse. Cette crise a été repérée par une attention soutenue aux récurrences et aux insistances de l'œuvre; des traits

pertinents se sont alors dégagés : l'auteure raconte son enfance à travers le personnage de Radi mais elle décrit aussi sa province perdue sous le visage de Mlle Cormier. Alors l'angoisse est issue d'une mise en cause d'un paradis originel et de la perte de l'Acadie. Et, la création littéraire deviendra le refuge principal pour un esprit qui veut reproduire ces deux univers que l'histoire a fait s'étioler.

Freud posait en modèle à la littérature le palimpseste : un texte primitif se répétait à travers le déroulement de l'œuvre que seule une mise en résonance des surfaces littéraires peut dévoiler. Un peu de la même manière, nous avons considéré *On a mangé la dune* comme le texte « primitif », antérieur à l'origine de l'élaboration ultérieure, le roman que Maillet reproduirait sans cesse par la suite. Ainsi, à travers la lecture des deux premières œuvres de Maillet, nous avons pu apercevoir la naissance d'un authentique « réseau » féminin. L'essentiel pour notre analyse concernait donc l'existence et la signification de ce réseau. Dès lors, Radi deviendrait l'énigme centrale des œuvres subséquentes de Maillet et illustrerait en même temps le destin de l'Acadie. Elle aurait pour fonction de raconter l'existence de certaines figures féminines qui, en leurs dispersions, renvoient aussi au pays perdu. Il conviendrait par la suite de comprendre la nature de ces figures et de déceler le lien que le réseau féminin entretenait avec l'auteure.

En lisant les œuvres subséquentes, ce que nous avons nommé « les œuvres du conflit », nous avons relevé nombre de répétitions de

cette angoisse. Un jeu de résonances s'instaurait entre les textes et révélait un réseau d'images et de figures constantes : nostalgie du paradis perdu, image du ventre, opposition mer-terre, vie-mort, enfance-destin, rires-pleurs. D'où l'explication de ce réseau à partir des « rapports de superposition », superposition qui nous a permis de dégager une figure centrale, celle de l'Acadie. Comme les figures de ce réseau traduisaient, souvent de façon dramatique, l'angoisse, il nous a fallu comprendre la nature de cette angoisse. En articulant les associations latentes sur la répartition des textes, un conflit intérieur structuré surgissait, conflit qui est le résultat d'un tiraillement entre l'histoire de l'Acadie et le rappel de l'enfance perdue. À travers trois figures centrales de ce conflit intérieur (la Sagouine, Pélagie, Évangéline Deusse), nous avons pu relever des expressions de révolte, d'insoumission, de revendication et surtout un désir de changement. Ces expressions symbolisent une difficulté d'être qui s'incarne chez Maillet et qui fait de ce conflit, un conflit irrémédiable; d'où le recours de l'auteure à des formes d'humour qui sont à la fois des formes de combat et des tentatives de solution. En un sens, le lien passé-présent, toujours présent dans les textes, témoigne de la tentative de reconstruire un mythe imaginaire pour rebâtir l'identité clivée, mythe supporté par les drames historiques où l'auteure essaye toujours de dessiner une issue possible ou réelle (la sagesse philosophique dans *la Sagouine*, la mort dans *Pélagie-la-Charrette* et l'espoir de recommencer la vie dans *Évangéline Deusse*) : une issue qui assurerait un avenir à la communauté acadienne et sans doute à l'auteure. En outre, des liens ont

été relevés entre les aventures des personnages féminins et les bouleversements de l'histoire intime de l'auteure : par exemple, image de l'accoucheuse et le métier d'écrivain, la naissance de Virginie et la mort de l'enfance, la transplantation du sapin et le retrait de l'Acadie; par ce biais, le destin de Maillet elle-même s'expose lié à celui de l'Acadie, elle qui, par nécessité intérieure, a fait du retrait sa condition.

La « disparition » progressive du réseau dans ce que nous avons nommé « les œuvres de la quête » paraît coïncider avec un désir de transporter hors de soi le conflit qui ébranle l'auteure. Tout ce conflit que les œuvres antérieures auront permis de décrire, en ayant recours à la métaphore centrale de l'Acadie, va se renouveler à travers une quête imaginaire de soi; l'histoire réelle de l'Acadie n'occupe plus la place centrale, c'est la fiction qui la remplace. Cette fiction est, nous le supposons, bâtie comme une sorte d'autobiographie de l'auteure. Nous écrivons « une sorte » d'autobiographie, nous pourrions dire une feinte d'autobiographie, un leurre. Feinte qui explique pourquoi les œuvres de la quête sont l'expression d'un rêve libérateur, une sorte de réconciliation à soi que seule l'écriture de la créatrice dévoilera. Alors, en substituant au réseau féminin toute une série de figures rabelaisiennes, Maillet crée un imaginaire puissant, imaginaire dont nous avons interrogé la nature. La place de l'humour semble réduite; son rôle différent. L'humour permet maintenant de se rapprocher de soi, de mieux se défendre à travers cet imaginaire nouveau; en même temps que l'humour dévoile, l'humour

cache. Les images variées de femmes vont se concentrer sous l'image de la narratrice qui deviendra l'axe du réseau féminin. Radi poursuit ainsi son trajet, affirme son lien à l'auteure : dès lors, l'intervention de l'auteure s'accroît.

D'abord, sous la forme de l'exposé de mythes intimes (*Le Huitième jour*), forme qui dévoilerait l'idéal du moi. Radi ou la narratrice s'identifie même au créateur, rêve d'un soi animé par une forte image paternelle (figure des quatre arrière grands-parents de l'auteure : Gros comme le Poing, Jean de l'Ours, Messire René, Jour en trop) qui se juxtapose à l'activité créatrice.

Ensuite, l'intervention de Maillet passe par l'intermédiaire de l'histoire intime (*Les Confessions de Jeanne de Valois*). Maillet, la religieuse de jadis, raconte parfois les confessions de mère Jeanne comme si c'étaient ses propres souvenirs. La quête d'un soi unifiée se traduit dans le combat entre deux images que l'auteure s'offre : elle-femme, elle femme un peu moins femme puisque religieuse. Cette « quête » a pour traduction, dans ce texte-là, les disputes avec les autorités masculines (l'évêque, les gouverneurs, même Dieu). Ce double combat permet un déchiffrement de l'histoire de l'Acadie plus critique. Là, le rôle de l'humour est révélateur.

Enfin, par l'intervention de l'auteure et son retour à Radi, (*Le Chemin Saint-Jacques*), la réapparition de l'*alter ego* de l'enfance de Maillet manifeste la volonté persistante de retour à soi. D'une façon plus radicale encore, cette fois, l'unité perdue est retrouvée par l'acte créateur

qui assure la mémoire vivante du passé et crée ainsi une unité imaginaire. Le lien entre désir de soi et création apparaît comme centrale à toutes les œuvres de la quête et rejoint de la même manière les premières œuvres du réseau.

Dans l'examen analytique, nous avons réparti les œuvres en trois périodes et, à l'intérieure de chacune, nous avons pu établir un réseau de « points fixes obsédants ». Le « miroitement en dessous » dont parle Charles Mauron dans son étude sur Mallarmé, correspondait à un système mouvant de rapports latents. Pour Mauron, « chaque figure est consciente », mais « la pensée qui les noue l'est beaucoup moins ». C'est-à-dire que le mythe du paradis perdu, de la terre promise, que Maillet invente ou dégage à partir d'un jeu d'associations textuelles, permettra, d'une part, de s'attacher à la particularité du manifeste (le pays perdu, les mythes collectifs), de promouvoir une cohérence. D'autre part, ce même jeu d'associations, n'a de valeur que comme renvoi à une latence, à la mythologie de l'auteur. Freud nous avait déjà appris que l'impensé d'un texte est ce qui se répète dans un discours de façon involontaire; parce que la répétition dans le texte contribue à une « cohérence esthétique ».

Le mythe personnel est un « phantasme persistant ». Il semble exister constamment à l'arrière plan de la pensée de l'écrivain, et il constitue souvent une hantise. Le mythe personnel est dynamique, ce dynamisme est double : étant lié d'une part à la

situation dramatique conflictuelle qu'il exprime, d'autre part, « à la pression qu'il exerce sur la pensée consciente ».¹

La division en trois périodes peut, avec le recul, sembler approximative et quelque peu arbitraire. Pourtant, ce qu'à l'instar de Mauron nous appellerons « un jeu de forces latentes », nous donnait à penser que l'on pouvait, à travers l'œuvre, juger d'une certaine évolution. Oui, ce sont les mêmes nostalgies qui reviennent d'un bout à l'autre; certes, l'enfance est toujours le lieu privilégié, l'anti-destin; oui, le mythe est toujours le recours imaginaire à l'angoisse. Pourtant, à travers les choix de figures, par l'adoption puis l'abandon d'une association d'images de femmes, « le réseau », par le retour à Radi, nous constatons que l'auteure a suivi un chemin progressif. Le mythe singulier de l'écrivaine se transforme et son ambiguïté peut être perçue à travers les derniers romans : *Le Huitième jour* exalte la vie, l'imposante coalescence d'un « moi » tranquille; *Le Chemin Saint-Jacques* questionne sur la mort et, particulièrement, sur la mort maternelle. Il était donc possible de parler d'une équivalence symbolique, de trouver chez Maillet le texte dans le texte.

Dans cette progression, quel fut le rôle joué par l'humour? Pour essayer de le dire, il nous faut confronter les résultats que nous avons obtenus dans l'analyse de chacune des trois périodes au moyen de la théorie freudienne.

¹ Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Op. Cit., p. 212.

Maillet, humoriste, raconte à travers une longue odyssée, comment un « peuple » vise son expression originelle, tente de se reconnaître, mais aussi probablement exprime un désir puissant chez elle de conversion à soi. Cette projection nous est apparue comme la raison profonde de l'œuvre. Ce projet passe par « la longue marche » qui est accomplie par les héros féminins que nous avons regroupés en réseau. Cette « traversée » de l'Amérique qu'ils font à la suite de Pélagie, nous avons remarqué qu'elle était sillonnée par l'humour. Dans l'humour nous notons, avec Freud, le jeu des mêmes mécanismes qui président au rêve. C'est pourquoi les images des textes obéissent, comme dans les rêves, aux deux lois fondamentales de la condensation et du déplacement. C'est-à-dire que, d'une part, elles condensent en une seule vision plusieurs réalités formant un complexe, un nœud synthétique. Ce lieu, ici, c'est l'Acadie. D'autre part, par l'humour, comme dans le rêve, la cause générale du déplacement paraît être le refoulement et, par la suite, son effet le plus certain semble être l'expression déguisée de la chose refoulée. C'est la souffrance et le malheur qu'a connus le peuple acadien et, par analogie, l'auteure.

L'humour assure une réalisation imaginaire de désirs. C'est là une propriété qu'il partage avec le rêve, et cette parenté est bien ce qui nous a permis d'appliquer la même méthode d'analyse qui est élaborée pour et par le rêve (condensation-déplacement). C'est grâce aux déguisements que la censure peut laisser passer, dans l'œuvre d'art comme dans le rêve, des tendances refoulées (esprit critique, sceptique ou

blasphématoire), tendances qui paraîtraient coupables, amoraux, primitives, en un mot incompatibles avec la conscience de l'homme civilisé. Grâce à ce subterfuge, la tendance refoulée reçoit une satisfaction et même parfois innocente; (esprit inoffensif) car le déplacement est momentané et superficiel; il joue sur un objet nouveau et licite. L'humour, selon Freud, représente d'une part, une décharge du potentiel affectif qui s'était accumulé à l'excès sur certaines tendances, du fait de leur refoulement, et de l'impossibilité où elles étaient alors de se décharger. L'on comprend par là combien l'humour peut être un allègement.

Ainsi, la psychanalyse freudienne a apporté une confirmation éclatante à une idée qu'avait formulée il y a longtemps Aristote, l'idée de la Catharsis par l'art. « catharsis » signifie purgation et purification. Il faut reconnaître à l'humour sa fonction libératrice. Il ouvre une échappée aux mêmes forces refoulées. L'humour entraîne le potentiel affectif sur une voie qui le détourne de la réalité angoissante. Il tend à le fixer sur des objets imaginaires. Il est une projection de l'imaginaire dans le réel. Mais à la différence du rêve, l'humour est communicable à travers le tiers, c'est-à-dire saisissable par autrui. D'autre part, Freud perçoit l'humour comme un moyen de défense contre les situations qui provoquent des tensions ou de l'angoisse.

L'humour peut être considéré comme la manifestation (la plus élevée) de ces réactions de défense. Elle dédaigne de soustraire à l'attention consciente comme le fait le refoulement le contenu de la représentation liée à l'affect.²

² Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Op. Cit., p. 409.

Freud donne, en outre, un exemple où l'humour joue le rôle de mécanisme de défense : « (...) le condamné à mort est conduit à l'échafaud, un lundi : Eh bien, dit-il, cette semaine commence bien »³. Ainsi, l'humour serait une défense doublement utile aussi bien sur le plan individuel de l'humoriste que sur le plan collectif de sa communauté. Sur le plan individuel, Antonine Maillet rit de son peuple avant que l'autre n'en rie et son humour devient un moyen de défense. L'auteure le confirme dans le recueil de contes *Par derrière chez mon père* :

L'homme de mon pays, malgré toute sa simplicité, est un être étrange, insaisissable. Par exemple, pour éviter qu'on se moque de lui, il va devant les coups et se moque de lui-même. Il se méprise pour qu'on ne le méprise pas. (*Père*, p. 143)

D'autre part, l'humour de Maillet devient une forme de revanche contre les injustices que son peuple a subies tout au long de son histoire. Sur le plan collectif, l'humour mailletien est une manière de rendre les Acadiens conscients des injustices de leur vie car, en critiquant tous ceux qui ne respectent pas les conventions de même que ceux qui en sont des esclaves aveugles, l'auteure fait acte de lucidité. Le lecteur acadien est ainsi conduit, au delà des mots, à prendre de la distance, cette distance libératrice dont parle Freud.

³ *Ibid.*, p. 408.

La lecture, jusqu'à présent, nous conduit à comprendre que tout discours analytique sur la littérature est marqué d'emblée de cette hypothèse : ne constituer qu'une interprétation, qu'une ouverture symbolique particulière. Et l'on comprendra aussi que la scientificité dont cette recherche se leurre parfois elle-même, ne peut produire qu'un rapport indirect et incomplet avec l'objet qu'elle prétend saisir.

L'analogie entre les thèmes littéraires et oniriques est susceptible de deux interprétations différentes. Car en tant que détentrice d'une *vérité fantasmatique* la littérature pourrait être ou le précurseur de la science analytique ou l'élaboration leurrante d'une illusion à démonter.⁴

Pour donner une unité à la méthode psychocritique et aux concepts empruntés à la théorie freudienne, nous pouvons avancer, dans le sillage de Germaine Memmi dans son livre *Freud et la création littéraire*⁵ ou de Paul-Laurent Assoun dans son livre intitulé *Littérature et psychanalyse*⁶, que le récit humoristique d'Antonine Maillet devient ainsi un projet d'intégration psychique entre mythe personnel (inconscient) et vision (consciente) du monde. Nous pouvons ainsi postuler que la création humoristique est la réalisation adulte des tentatives infantiles de consolidation d'un monde interne fissuré.

Finalement, on constate une prudence méthodologique dans la méthode psychocritique, dans la mesure où elle est plus attentive, à la

⁴ Jeffrey Mehlman, « Entre psychanalyse et psychocritique », *Poétique*, vol. 1, n° 3, 1970, p. 366.

⁵ Germaine Memmi, *Freud et la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁶ Paul-Laurent Assoun, *littérature et Psychanalyse*, Paris, éd. Marketing, 1996.

différence de la psychanalyse clinique, à la structure et au dynamisme du mythe personnel. C'est cette attention qui justifie son intervention dans le domaine de la littérature.

La psychocritique se sait partielle. Elle veut s'intégrer et non se substituer à une critique totale; elle ne propose nullement un point de vue, privilégié à ses yeux, d'où l'on expliquerait l'œuvre entière.⁷

Nous avons mentionné à plusieurs reprises au cours de cette recherche que le mythe, dans la conception freudienne, est une sorte de rêve éveillé. Étant donné que le rêve n'est compris qu'exclusivement en rapport avec les désirs de l'enfance, le mythe personnel devient l'ensemble des désirs inassouvis, qui sont en même temps « la cause » du mythe. La voie à suivre, dans le rêve comme dans le mythe, consiste à rechercher les désirs passés ou présents qui se trouvent réalisés dans le rêve. En ce sens, la biographie explique et justifie le mythe personnel en rapport avec la totalité de l'être et le sens de son existence.

Il se trouve justement que *Chronique d'une sorcière de vent*, le dernier roman qu'Antonine Maillet vient de publier, confirme ce que nous avons exposé comme lié au mythe personnel de l'auteure et parachève ce qui avait constitué l'armature, la structure de notre travail. Nous ne pouvions donc, en conclusion, éviter d'en tenir compte et de mentionner la reprise claire de ce que nous avons posé comme probable. On

⁷ Jeffrey Mehlman, « Entre psychanalyse et psychocritique », *Poétique, Art. Cit.*, p. 365.

comprendra donc les lignes qui suivent à la façon dont on lit d'ordinaire une légende en bas d'une toile; nous avons souhaité rencontrer la signature d'Antonine Maillet au bas de notre travail. Nous mentionnerons donc quelques-unes des articulations de *Chronique d'une sorcière de vent*, pour parachever notre travail critique.

Selon toute apparence, ce roman s'affiche comme un fait de mémoire, à l'instar du roman précédent, *Le Chemin Saint-Jacques*. Cette mémoire, c'est toujours Radi, l'*alter ego* de Maillet, qui la rapporte :

Donne-moi la main, Radi, toi, mon double, ma mémoire, mon histoire primaire et primitive, l'enfant que je fus, souffle-moi dans les narines comme Dieu au grand-père Adam, (...) Une seule fois, une dernière fois, faisons le voyage par les sentiers sinueux de la mémoire, retournons gratter l'envers des membranes du cerveau, essayons de grimper jusqu'aux confins du spatio-temporel qui nous appartient et qui remonte... remonte... au temps où tu reposais dans les entrailles de ta mère.⁸ (...) la condition de faire le voyage jusqu'au bout. Suis-moi. Nous ferons le voyage le plus périlleux jamais entrepris, Radi, parce qu'il ne mène nulle part.

... Alors pourquoi tu le fais?

J'ai menti. Il mène quelque part. Il mène à toi. À toi et au pays qui t'enveloppe. Et dans ce pays-là, un monde grouillant de personnages que j'ai arrachés de mon propre ventre, mais dont j'ignore pourtant la véritable origine. Je ne peux pas avoir créé Gapi, Clovis ou Bélonie à la simple image de mon père, mes frères et mes cousins. L'un ou l'autre doit se révéler un jour le reflet d'une verrue sur mon cerveau; (...) ou le clin d'œil d'un possible qui a croisé mon regard entre les plis du temps et m'a fait compassion. (*Chronique*, pp. 9-10)

Ce dialogue entre l'auteure et Radi est constant tout au long du roman. Il confirme notre hypothèse du départ. Radi est donc vraiment

⁸ Les soulignés sont de nous.

l'alter ego; questionner sur l'origine, c'est toujours se replacer avec cette figure de l'enfance; avec cette figure qui, pour la narratrice, coïncide avec le désir d'écrire, avec l'acte originel qui projette hors de soi la figure créée, Bélonie ou Gapi. Et, bien sûr, Radi n'est pas strictement le « reflet » d'Antonine Maillet, pas plus que Gapi ne prend la forme de son père. Une psychanalyse tâtonnante, une interprétation mécanique serait absurde. Les personnages « surgissent du ventre », car là est l'origine de toute naissance. Le texte traduit le chemin du désir et pas seulement une enfance reconstituée, par la vérité sur l'enfance de Maillet.

L'auteure est en constante discussion avec son *alter ego* et révèle les bouleversements intérieurs que le créateur de conte subit avec le temps :

Tais-toi, Radi, ne me fais subir aucun interrogatoire ni flot de reproches. Je n'ai pas menti à mère Domrémy; tout juste lui ai-je laissé croire que je rentrais à Montréal où m'attendait un travail urgent. Mais l'urgent doit céder devant plus urgent que lui. Je m'installai pour une nuit dans mon phare du Fond de la Baie avec l'intention inavouée d'y rester le temps nécessaire : deux ou trois jours. J'entends ricaner Radi. Elle est plus avertie que moi sur le sens de « temps nécessaire ». Dans un conte ou une histoire, cette dévoreuse de temps pouvait laisser courir les heures sans les compter. Une histoire, on ne résiste pas à ça dans la famille.

... *C'est pas parce que t'es grande...*

C'est la première fois que je me fais traiter de grande.

(*Chronique*, pp. 21-22)

Et peu à peu, le plaisir se révèle, pas seulement l'angoisse. Radi prend du plaisir à inventer le monde, à quitter le territoire natal. Retrait que l'Acadie autorise à qui peut inventer près du phare au Fond de la Baie.

(...) ma conteuse faisait appel à une deuxième narratrice, pour débroussailler les branchailles d'un récit qui allait s'amplifiant de jour en jour. Après cette petite phrase de rien « tout finit dans les livres » de la part de celle que j'avais cru leurrer, mes précautions devenaient ridicules et je décidai de laisser tomber mon dernier masque. Sans pousser la nonchalance jusqu'à prendre des notes sous son nez, je me promis de collaborer davantage à l'œuvre en gestation avec des questions, des corrections, des appels plus fréquents à Radi. Je savais que l'enfant est le plus grand rival du poète, parce que l'un et l'autre, chaque matin, découvre le monde pour la première fois. Les deux flagossent, sans peur de se salir, en pleine fange d'un inconscient qui ne leur appartient pas en propre. En traversant avec moi les zones troubles des interdits, Radi saurait enregistrer l'essentiel de l'histoire, même sans la comprendre, sans deviner que le peuple dont elle descend est tissé de fils de chanvre autant que de soie. (*Chronique*, pp. 39-40)

À travers la figure de tous les personnages que Maillet a créés, à travers les histoires qui les secouent, Maillet conte aussi son itinéraire intérieur; mais ce qu'elle aperçoit justement dans ces zones d'un inconscient « qui ne leur appartient pas en propre », c'est la diffusion de cette intériorité, comme si, à travers Radi, c'est l'enfance du monde, c'est le désir plus général, c'est l'incohérence de soi qui se révélait.

Voyons, Radi, ce n'est pas moi qui invente, ni toi, ni même mère Domrémy; c'est la vie qui a inventé cette histoire pour nous il y a presque un siècle. Mère Domrémy est un témoin, pas une créatrice, pas une romancière... (...) l'histoire que nous raconte mère Domrémy est la seule vraie. La vérité toute nue n'existe pas. Si y en a une qui est bien placée pour le savoir...
... *Bullshit!* (*Chronique*, p. 102)

N'était-ce pas déjà ce que nous avons entrevu avec Mère Jeanne de Valois, la religieuse, chroniqueuse de la tradition orale du « pays » acadien? C'est elle qui veut garder le passé pour en faire des histoires. N'était-ce pas aussi ce qu'à travers un périple assez commun, la jeune

Antonine avait découvert sous le voile? Radegonde reconnaît Radi au couvent.

Radi a tendance à oublier, comme tous les étourdis de son espèce, qu'elle ne partage ma vie que par anticipation; qu'elle n'existe, à l'instar de Carlagne et de Yophie, que dans mon souvenir. (...)

... *La vie est une bossuse tout croche.*

Elle m'entend, même quand je me contorsionne pour enfouir ma pensée au plus creux des reins. Mais j'oublie que c'est là, au bord de l'inconscient, qu'elle loge désormais. C'est moi qui l'ai réveillée, secouée, qui l'ai engagée à me guider dans la quête des origines de mes personnages. Et de fil en aiguille, nous voilà toutes deux embarquées dans une aventure qui nous dépasse, accrochées, entremêlées aux fils de chanvre d'une tapisserie qui ont tissé un certain siècle d'un certain pays, à l'instant où il allait basculer dans le prochain.

... *C'est pourtant une belle histoire.*

Eh oui, une belle histoire. Accroche-toi. (*Chronique*, p. 103)

Eh oui, l'auteure, ici, plus encore que dans tous ses ouvrages précédentes, indique le tracé qu'elle poursuit côte à côte avec Radi. Elle discerne peu à peu comment l'adulte devient bossu de toutes les entraves et aventures antérieures qui l'ont formé. Radi évoque une enfance imaginaire où Maillet peut se retrouver parce que l'enfance de Radi ne se limite pas à un acte d'identité.

Chronique d'une sorcière de vent se démarque pourtant, radicalement des autres romans de Maillet en présentant une histoire d'amour et une grande amitié entre Carlagne et Marijoli. Certaines images du texte laissent entendre que la fusion entre Carlagne et Marijoli fait appel à un autre modèle de rapport homme-homme, femme-femme : celui

de l'androgynie. Ce modèle lui, nous l'avons rencontré chez Jeanne de Valois et dans l'assimilation de l'auteure aux héros masculins du *Huitième jour*. L'auteure insiste sur ce qui réunit les sexes plutôt que sur ce qui les sépare.

Ma tante Marie, qui les a connues toutes deux, a eu une formule plus juste pour les décrire : Marijoli, c'était la grâce incarnée; Carlagne, le charme à l'état pur. Et moi j'ajoute un mot que ma tante Marie ne connaissait sûrement pas : le charme de l'androgynie. (*Chronique*, p. 36)

Carlagne, Jeanne d'Arc, vieille vision androgynie, qui s'intègre dans la quête plus vaste de la reconnaissance de l'Autre.

Je commence à sentir, derrière votre Carlagne, toute une galerie de femmes qui ont traversé leur siècle sur la pointe des pieds, pour finalement se tailler une niche dans l'histoire. (*Chronique*, p. 66)

Nous avons noté dès l'analyse du *Huitième jour*, à quel point l'androgynie des personnages maillétiens soulève la question intérieure du rapport à soi.

Marijoli a reconnu Carlagne d'abord à l'odeur. Quand je dis reconnu, entendons-nous : elle ne la connaissait pas. Et ce jour-là, elle n'a pas pu reconnaître la femme sous l'apparence qu'empruntait de temps en temps Carlagne. La vision que reçut Marijoli entre les fleurs de lilas fut celle du plus beau jeune homme qu'une fille de seize ans pût imaginer.

Ouf!

Si fait, un homme. Carlagne - nous verrons comment ce goût lui était venu petit à petit - s'habillait volontiers en garçon pour chevaucher dans les champs, (...) Parce qu'il faut dire que si l'on cognait fort à la porte de Marijoli, chez Carlagne, on faisait la queue. (*Chronique*, p. 37)

Maillet n'est-elle pas alors renvoyée, encore, à sa propre image dans le miroir? Ou plutôt à l'image de ces anciennes héroïnes? Comment une femme « pélagienne », vigoureuse, hardie, entreprenante, pouvait-elle recevoir un visage féminin si la seule docilité qualifiait le domaine féminin?

Enfin, nous aimerions rapporter, de cette lecture rapide de *Chronique d'une sorcière de vent*, les allusions au récit de l'empereur, création du monde. Ces allusions nous paraissent coïncider avec le pivot central de notre travail. Nous avons voulu les présenter puisqu'elles confirment ce lent itinéraire dont nous avons suivi le tracé.

Nous nous sommes attardée à l'humour dont Antonine Maillet fait preuve depuis ses premiers écrits, depuis ses toutes premières créations. Nous avons observé le parcours de l'auteure, c'est-à-dire que nous avons, par le biais de l'analyse de l'humour, interrogé la créatrice sur le geste initial, sur son enfance de romancière. Ainsi, nous inscrivons inévitablement notre analyse au sein de la critique littéraire; mais ainsi, nous redoublions l'effort que la romancière elle-même accomplissait tout au long de son œuvre; elle questionnait l'origine de l'écriture; nous la questionnions avec elle; notre choix de l'utilisation de la psychanalyse nous orientait vers cette démarche; et nous constatons que cette orientation, la romancière, à son insu la suivait aussi.

(...) la vérité n'apparaîtra pas. (...) Je devrai partir, m'exiler bien au delà des frontières de mon pays. M'exiler du réel.
Dans l'écriture.

Après trente-six livres, je ne suis pas libre de tout dire, pas encore. Alors pourquoi donc ai-je fait appel à Radi, si je dois la museler? Pourquoi écrire cette histoire si je dois en taire l'essentiel... Si je ne pousse pas mon inquiétude jusqu'à chercher la véritable Mariaagélas... derrière le visage d'une grand-mère, arrière-grand-mère, (...) mais partira à la quête du rêve d'une aïeule prisonnière des mœurs et de la loi. Mariaagélas est née de mille ans de frustration et de dix mille ans de rêves impossibles.

... *Ça veut-l'dire que...*

Ça ne veut rien dire. Sache qu'un livre ne cherche pas à dire quelque chose. Il raconte, ça suffit. Il raconte ce qui est, a été, peut-être ce qui sera. Il raconte pour raconter, pour conter une belle histoire.

L'histoire de Pélagie par exemple.

... *Qui Ça?*

Tu n'as pas connu ce nom-là, mais tu as connu des Pélagie. Ta mère entre autres.

... *Elle s'appelle Virginie.*

Je sais, mais au fond des reins, elle était une Pélagie. C'est peut-être ça qui l'a tuée.

... ?

Écoute, Radi... Non, N'écoute pas. Ici tu ne peux pas me suivre. Laisse-moi seule à mes divagations. Pélagie meurt de rentrer son peuple au pays. Un peuple qu'elle portait dans les reins. Elle a tenté l'impossible aventure de ressusciter une mémoire moribonde. C'est dans les reins que loge la vraie mémoire, celle qu'on a oubliée, qui est déjà sortie du cœur pour s'enfouir au creux de l'inconscient. (*Chronique*, pp. 11-12-13)

Nous savions depuis le début de notre travail qu'un exercice sur la mémoire suppose que l'on remonte aux sources et que les sources pour Freud comme, parallèlement, pour Maillet, se trouvent dans cet espace d'enfance que seul le mythe fait surgir.

Mon enfance dans le coin le plus reulé du continent, coincée entre les champs, les bois et l'océan, n'était pas un paradis, je le sais; mais toute rabougrie qu'elle eût été, elle est perdue : voilà ce qui la rend inestimable, et qui rend mon âme inassouvie. Je n'accepte pas plus le temps linéaire que la fuite des étoiles par en avant. Si quelque part l'univers est sphérique, pourquoi pas le temps? (*Chronique*, p. 9)

Maillet invente des mythes qu'elle prétend être ceux de son enfance, de l'enfance de l'Acadie; par là même, progressivement, elle conte la naissance mythique de toute écriture. Si la création signifie ce retour vers l'originel, ce miroir que l'écrivain place à côté de lui pour comprendre sa progression de l'enfance à la vie adulte, la psychanalyse enseigne que cette progression n'est pas interrogée de façon innocente. L'identité passe par la naissance, par la procréation et, pour l'écrivain par la création continue; mais c'est aussi par une forme de crise, de conflits, d'angoisse, de volonté de retrouvailles que se manifeste la volonté de connaître l'originel. La création est donc ambiguë; elle rappelle le geste initial, le drame premier; elle est aussi la seule issue que l'imaginaire propose; en même temps, la création est une façon de revivre en permanence le souvenir perdu.

(...) si la vérité n'était pas à refaire chaque matin avec des mots, et des images, et des personnages tout neufs taillés à même la toile du firmament, à quoi serviraient nos cris et nos crayons? Que la vérité apparaisse un beau matin, dans sa splendide infailibilité, et nous verrons s'engouffrer dans un irréversible silence le menteur, le chroniqueur, le peintre des étoiles, le danseur sous la pluie, le joueur de flûte, de violon, de bombarde, le créateur de mythes et de contes merveilleux, tous ces inventeurs de corde à virer le vent qui attrapent à l'aube ou à la brunante la lune avec les dents. (*Chronique*, pp. 10-11)

L'œuvre d'Antonine Maillet, particulièrement en cette période de retour à Radi, n'indique-t-elle pas ce double mouvement propre à toute création et, au demeurant, à celle de l'auteure Antonine Maillet? La création est naissance, expulsion hors de ce qui reste l'état de bonheur, à savoir l'indétermination;

C'est comme si cette femme sortie d'un autre âge avait entrevu le visage de l'homme éternel, une sorte de rêve que la réalité ne rejoint jamais mais qui ne cessera de hanter les cœurs insatiables. Carlagne était sûrement du petit nombre des élus qui n'ont pas réussi à combler le trou au cœur que leur a laissé Adam en mordant dans la pomme... (*Chronique*, p. 38)

La création est ainsi pour Maillet le conte de ce bonheur, la lente traversée qui conduit à y revenir. Par moments, dans ces espaces où le destin si déterminé est déjoué; dans les lieux d'enfance. La création tue et fait vivre la mère comme la naissance isole loin d'elle. Peu à peu, jusque dans le récit du *Chemin Saint-Jacques*, le visage maternel s'est dessiné pour nous. Radi, à travers le cheminement qui conduit à soi, revit l'instant où tout temps est arrêté, cet instant où la mère disparaît et où plus rien ne se retrouve. Radi ne peut rien faire d'autre pour retrouver le sein maternel que d'enfanter.

L'urgent pouvait attendre, je donnerais pour l'instant dans l'essentiel. Un essentiel que j'arrachais pourtant au compte-gouttes, deux ou trois heures à la fois, à une conteuse qui s'accordait le plaisir de faire durer le suspens jusqu'à en saliver d'expectative et me réduire à l'état de lave. Rien d'une sado-masochiste, mère Domrémy, ni d'une bégueule effarouchée qui sent partout l'odeur du soufre. Non. Elle ménageait ses effets, c'est tout, en artiste sûre de ses moyens et qui trouve autant de bonheur dans l'instant sublime de la création de l'œuvre que le témoin dans la contemplation de l'œuvre achevée. D'ailleurs, le conteur sent d'instinct que son œuvre n'est jamais tout à fait achevée : aussi longtemps qu'il raconte, l'œuvre est en progression; dès qu'il s'arrête, elle fige ou se fixe dans une mémoire assez heureuse pour la capter sur le vif. (*Chronique*, pp. 30-31)

Sachant que cet enfantement passe par un grand conte, comme celui que les ancêtres inventaient le soir à la veillée pour se donner des

origines. Pélagie disait le retournement vers un passé mythique, Radi raconte aujourd'hui comment ce passé a pris naissance, ce qui a poussé en soi à la narration.

Si nous écrivions que, par le subterfuge de l'humour, Antonine Maillet reporte et rejoue sans cesse la mort maternelle, fait un deuil interminable et impossible, nous aurions crainte de réduire l'œuvre tout entière à ses conditions d'apparition. Mais, en même temps, n'est-ce pas exactement le trajet qu'emprunte l'auteure dans sa propre littéralité? N'est-ce pas la conclusion qu'elle même s'impose? Certes, l'auteure ne fait pas que rappeler ses conditions d'origine. Elle crée Clovis, Jeanne de Valois, Gapi, Mère Domrémy; ces créatures lui échappent et ne sont pas seulement l'expression de sa douleur ou de sa volonté de s'identifier. Les figures héroïques de tout mythe ne se réduisent certes pas aux conditions qui les ont fait surgir; Gargantua a une ampleur que les angoisses de Rabelais ne sauraient envelopper. La Sagouine, Évangéline Deusse se promènent dans le ciel avec les personnages de Rabelais. Le mythe dépasse son créateur et le héros prend vie par soi. Les romanciers, Antonine Maillet en tête, ne cessent de nous le rappeler :

Quelle compétition j'ai avec Radi, qui est mon alter ego de l'enfance. Quelle compétition j'ai avec tous mes personnages sortis de moi. Là, je suis en compétition, là, j'ai à y rendre au sommet de leurs possibilités, à les faire se dépasser eux-mêmes. Et, c'est pour cela que ce n'est plus moi qui les fais, c'est eux. Je n'ai jamais créé Gapi, jamais. C'est la Sagouine qui a fait Gapi. Moi, j'ai fait la Sagouine. Puis, elle, elle a fait Gapi. Puis Gapi a fait les autres. Chacun amène sa famille, amène ses adversaires, ses rivaux, ses comparses. Mais oui, ils faut qu'ils se défendent eux aussi dans la vie. Alors, moi, je n'ai pas le choix, je ne peux pas les refuser, c'est une injustice

vis-à-vis la Sagouine de lui refuser son homme parce qu'elle va prêter à son homme tout ce qu'elle n'ose pas dire, elle. Elle va le faire dire par Gapi.⁹

Mais justement, si les personnages de fiction se démarquent de leur auteur, ont leur autonomie, ils reviennent fouiller partout, jusque et y compris dans les méandres obscurs de leurs naissances; à leur tour, ils inventent des mythes d'origine.

Je voudrais que cette thèse ne soit qu'une façon de lire ces mythes que ces grands héros ont inventés pour nous. Alors nous pourrions écrire que nous n'avons jamais fait qu'esquisser quelques-unes des conditions psychologiques qui ont rendu nécessaire le surgissement de ces héros à travers l'écriture d'Antonine Maillet. Notre analyse, comme toute étude déterministe, s'arrête là. Elle n'est pas, à proprement parler, une étude de la qualité du travail de l'auteure, qualité dont nous sommes si convaincue que c'est elle qui a entraîné ce long séjour avec l'auteure. Freud analysait le travail de Léonard et tentait d'y découvrir ce qui poussait ce dernier à produire ces chefs-d'œuvre qui nous fascinent. Pourtant, au terme de son étude, il avait devoir interrompre son travail qui jamais ne rendrait compte de Léonard artiste, c'est-à-dire de ce qui fait l'extraordinaire richesse de l'œuvre de da Vinci. L'analyse expose les conditions de la production, non la fécondité de cette œuvre remarquable. Exposer, à travers une méthode déterministe, les conditions de la production ne dit

⁹ Congrès du CIÉF, « Session plénière sur et avec Antonine Maillet », animée par James de Finney et Marie-Linda Lord de L'Université de Moncton, le 26 mai 1998, (enregistrement vidéo).

rien sur les significations ultimes de cette création. Là encore, la créature dépasse le créateur. Mais n'est-ce pas dire déjà la richesse de l'œuvre de Maillet que de reconnaître qu'à travers le drame que l'œuvre évoque et où nous avons cru relever la marque de l'histoire individuelle, chacun peut retrouver son propre drame? Nous ne sommes pas tous des Radegonde poursuivant Radi et faisant revivre nos mères par l'écriture. Mais qui dirait que ce geste de poursuite nous est étranger? L'écriture de Maillet est telle qu'elle ne saurait se limiter ni à ses propres rêves d'enfance, ni au monde acadien; sa portée est universelle. Passant par son chemin, c'est la recherche de notre propre indétermination, signe paradoxal d'une volonté d'identité, que nous lisons. Où que nous soyons, nous pouvons entendre Radegonde ou Gros comme le Poing; où que nous vivions, leur figure nous rejoint et nous enchante. Depuis le berceau égyptien de nos aventures, à travers la lecture de Maillet, le mythe nous a emportée.

BIBLIOGRAPHIE

I - ANTONINE MAILLET

1- ŒUVRES D'ANTONINE MAILLET

MAILLET, Antonine, SCALABRINI, Rita, *L'Acadie pour quasiment rien*, Montréal, Leméac, 1973.

MAILLET, Antonine, *Le Bourgeois gentleman*, Montréal, Leméac, 1978.

_____, *Cent ans dans les bois*, Montréal, Leméac, 1981.

_____, *Le Chemin Saint-Jacques*, Montréal, Leméac, 1996.

_____, *Christophe Cartier de la Noisette dit Nounours*, Montréal, Hachette/Leméac, 1981.

_____, *Chronique d'une sorcière de vent*, Montréal, Leméac, 1999.

_____, *Les Confessions de Jeanne de Valois*, Grasset-Fasquelle, 1993, 1992.

_____, *La Contrebandière*, Montréal, Leméac, 1981.

_____, *Les Cordes-de-Bois*, Montréal, Leméac, 1977.

_____, *Crache à Pic*, Montréal, Leméac, 1984.

_____, *Les Crasseux*, Montréal, Leméac, 1974.

_____, *Don l'Original*, Montréal, Leméac, 1977, 1972.

_____, *Les Drôlatiques, Horrifiques et Épouvantables Aventures de Panurge, ami de Pantagruel*, Montréal, Leméac, 1983.

_____, *Emmanuel à Joseph à Dâvit*, Montréal, Leméac, 1975.

_____, *Évangéline Deusse*, Montréal, Leméac, 1975.

_____, « Expérience d'écriture : Mon pays, c'est un conte. », *Études françaises*, vol. 12, 1976, pp. 79-83.

_____, *Gapi*, Montréal, Leméac, 1976.

_____, *Gapi et Sullivan*, Montréal, Leméac, 1973.

- _____, *Garrochés en paradis*, Montréal, Leméac, 1986.
- _____, *La Gribouille*, Paris, Grasset, 1982.
- _____, *Le Huitième jour*, Montréal, Leméac, 1986.
- _____, *Margot la Folle*, Montréal, Leméac, 1987.
- _____, *Mariaagélas*, Belgique, Marabout, 1980, Montréal, Leméac, 1973.
- _____, « Les mots et la langue, héritage des conteurs de l'arrière-pays », *Présentation*, n° 33, 1976-78, pp. 167-174.
- _____, *On a mangé la dune*, Montréal, Leméac, 1977, 1962.
- _____, *L'Oursiade*, Montréal, Leméac, 1990.
- _____, *Par dernière chez mon père*, Montréal, Leméac, 1987, 1972.
- _____, *Pélagie-la-Charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 1979.
- _____, *Pointe-aux-Coques* suivi de *On a mangé la dune*, Belgique, Marabout, 1980.
- _____, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971.
- _____, *Richard III*, Montréal, Leméac, 1989.
- _____, *La Sagouine*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 1971.
- _____, « La Sainte », *Québec Studies*, vol. 4, 1986, pp. 236-240.
- _____, « Souvenirs d'enfance. L'école... (inédit) », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, n° 2, mai 1974, pp. 25-29.
- _____, *La Veuve enragée*, Montréal, Leméac, 1977.
- _____, *William S.*, Montréal, Leméac, 1991.

2- OUVRAGES CONSACRÉS AUX ŒUVRES D'ANTONINE MAILLET

ARSENEAU, Rose-Marie, *Les figures du pays dans les Cordes de bois d'Antonine Maillet*, Université du Québec à Montréal, 1982, 128 pages.

BOURQUE, Denis, *La vision du monde dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Université de Moncton, 1984, 216 pages.

_____, *Le camavalesque dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Université de Montréal, 1994, 362 pages.

CARIGNAN, Marguerite, *La Sagouine, Approche sémiotique et littéraire*, Université de Sherbrooke, 1978, 148 pages.

DESALVO, Jean Luc, *Le Topos du Mundus inversus dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Université de Virginie, 2 tomes, 1996, 938 pages.

DI PIAZZA, Anna Maria, *La vie acadienne et l'œuvre d'Antonine Maillet*, Université du Nouveau-Brunswick, Fredericton, 1973, 61 pages, (thèse sur micro-fiche).

DROLET, Bruno, *Entre Dunes et aboiteaux... un peuple*, Montréal, Pleins Bords, 1975, 181 pages.

GOBIN, Pierre, « Le répertoire d'Antonine Maillet : les coordonnées spatiales et temporelles et leur traitement », in *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Éd. Hurtubise, 1985, pp. 191-204.

GODIN, Jean-Cléo, « L'Évangéline selon Antonine », in *Théâtre québécois II*, Québec, Bibliothèque québécoise, 1988, pp. 215-241.

Lecture analytique du roman d'Antonine Maillet, Pélagie-la-Charrette, Presses de l'Université Sainte-Anne, 1984, 142 pages.

MAILLET, Marguerite et HAMEL, Judith, éd., *La Réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Actes du colloque international organisé par la chaire d'études acadiennes, les 13, 14 et 15 octobre 1988, Moncton, chaire d'études acadiennes, 1989, 399 pages.

MICHAUX, Thomas, *La mer dans l'œuvre d'Antonine Maillet*, Université de Montréal, 1977, 109 pages.

PARATE, Henri-Dominique, « Antonine Maillet, romancière, foisonnement et unité », in *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, tome VIII, pp. 303-330.

PERRON, Judith, *Théâtres, fêtes et célébrations en Acadie (1880-1980)*, Université de Moncton, 1995, 3ème partie, chapitre premier : « L'Histoire carnavalisée dans la théâtralité d'Antonine Maillet », pp. 166-193.

SMITH, Donald, « Antonine Maillet, l'Acadie .. pays de la ruse et du conte », in *L'écrivain devant son œuvre*, Éditions Québec/Amérique, Montréal, 1983, pp. 245-268.

3- ÉTUDES CRITIQUES DES TEXTES D'ANTONINE MAILLET

3.1 ARTICLES DE REVUES

ALLAIN, Mathé, « Le temps sacré et le temps profane chez Antonine Maillet », *Québec Studies*, vol. 4, 1986, pp. 320-325.

ARCAND, Pierre-André, « La Sagouine, de Moncton à Montréal », *Études françaises*, vol.10, n° 2, 1974, pp. 194-199.

_____, « Les paradis retrouvés », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, n° 2, 1974, pp. 75-82.

BOURQUE, Denis, « Le carnavalesque et ses limites dans La Sagouine », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, pp. 9-29.

BOURQUE, Paul-André, « Entrevue avec Antonine Maillet », *Nord*, n° 3-5, 1972-1973, pp. 111-128.

COLLIN, Françoise, « Antonine Maillet : Interview », *Cahiers du GRIF*, vol. 12-13, 1976, pp. 41-48.

DE FINNEY, James, « Lecteurs acadiens d'Antonine Maillet : réception identitaire et identité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 21, n° 1, 1988, pp. 25-41.

DESPRÈS-PERONNET, Louise, « Le parler de La Sagouine », *Si Que*, n° 2, 1974, pp. 69-73.

_____, « Les parlers acadiens », dans *Langues et Littératures au Nouveau-Brunswick*, Moncton, Les Éditions d'Acadie, 1986, pp. 67-93.

GALLANT, Melvin, « Épopée, fantaisie et symboles dans Don l'Original », *Québec Studies*, vol. 4, 1986, pp. 286-297.

GOBIN, Pierre, « Le Huitième jour », *Dalhousie French Studies*, vol. 15, 1988, pp. 26-47.

GRISONI, Dominique, « Jaillissement de mémoire », *Magazine Littéraire*, n° 153, oct. 1979, pp. 30-35.

HATHORN, Ramon, « Pélagie-la-Charrette : éléments rabelaisiens, éléments acadiens », *Canadiana*, Éd., conférence d'Études acadiennes, 1984, pp. 88-99.

HÉBERT, Pierre, « Après les mille et une nuits », *Lettres Québécoises*, n° 44, 1986-87, pp. 29-30.

JACQUOT, Martine L., « Je suis la charnière : entretien avec Antonine Maillet. », *Studies in canadian literature*, vol. 13, n° 2, 1988, pp. 250-263.

LEBLANC-RAINVILLE, Simone, « Entretien avec Antonine Maillet », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, n° 2, 1974, pp. 13-24.

LEBLANC, Raymond, « Lire Antonine Maillet de Pointe-aux-Coques à La Sagouine », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, n° 2, 1974, pp. 57-58.

LEBLANC, René, « l'oralité du style dans les romans d'Antonine Maillet », *Frontières*, *Revue d'Histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. 12, 1986, pp. 35-49.

L'HÉRAULT, Pierre, « Les Crasseux ou le Mythe du retour aux origines », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 7, 1974, pp. 47-56.

_____, « Antonine Maillet, Les confessions de Jeanne de Valois », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, pp. 335-348.

LEMIRE, Maurice, ed. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, 5 volumes, Montréal, Fides, 1978-1987.

MAINDRON, André, « La contrebande au pays des côtes », *Études Canadiennes*, n° 20-21, 1986, pp. 201-207.

_____, « Appréhensions acadiennes », *Études Canadiennes*, n° 32-33, 1992, pp. 277-287.

MAJOR, André, « Entretien avec Antonine Maillet », *Écrits au Canada français*, 1973, n° 36, pp. 11-26.

MARCOTTE, Gilles, « Quand le roman voyage », *L'Actualité*, vol. 12, Janvier 1997, p. 66.

MINGELGRUN, Albert, « Formes et moyens de la littéralité dans quelques œuvres d'Antonine Maillet », *Modernité et Post-modernité du roman contemporain*, les cahiers du département d'études littéraires, UQAM, 1987, pp. 131-136.

MOULAISON, Glenn, « La lecture idéologique de Pélagie-La-Charrette », *Revue de l'université de Moncton*, vol. 21, n° 1, 1988, pp. 33-45.

NARDOCCHIO, E.F., « Antonine Maillet et la naissance de l'Acadie moderne : de la Sagouine à Pélagie-la-charrette », *Études Canadiennes*, n° 20-21, 1986, pp. 209-215.

OUELLET, Lise, « Mythe, intertextualité et fonctionnement de la parole chez la vieille femme dans La Sagouine et Évangéline Deusse d'Antonine Maillet », *Dalhousie French Studies*, vol. 15, 1988, pp. 48-68.

PHI, Ylāng Nguyễn, « Complexité narrative dans Pélagie-la-charrette : une analyse narratologique », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 27, n° 1, 1994, pp. 51-72.

RUNTE, Hans R., « Projet de pays : la hantise du spatio-temporel dans l'œuvre acadienne d'Antonine Maillet », *Présence francophone*, vol. 11, 1975, pp. 111-118.

_____, « L'Acadie des discours », *Revue de l'université d'Ottawa*, vol. 56, 1986, pp. 85-91.

_____, « Cent ans dans les Bois : L'Acadie entre l'épopée et le roman », *Québec Studies*, vol. 4, 1986, pp. 311-319.

SAINT-JACQUES, Denis, « La Sagouine d'Antonine Maillet », *Voix et images du pays*, n° 8, 1974, pp. 193-196.

SHEK, Ben-Z(ion), « Thèmes et structures de la contestation dans La Sagouine d'Antonine Maillet », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2, déc.1975, pp. 206-219.

TREMBLAY, Micheline, « Interview d'Antonine Maillet sur La Sagouine », *L'art dramatique canadien*, vol. 2, n° 2, 1976, pp. 196-205.

WATERSON, Karolyn, « L'envergure des revendications de La Sagouine », *Présence Francophone*, n° 13, 1976, pp. 121-128.

3.2 ARTICLES DE JOURNAUX

Le Devoir, 16 novembre 1996, p. D 5.

Dossier de Presse : Antonine Maillet, 1962-1981, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1981.

Dossier de Presse : Antonine Maillet II, 1972-1986, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1986.

Dossier de Presse : Antonine Maillet III, 1971-1987, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1988.

LACHANCE, Lise, « Antonine Maillet, Retailles de mémoire », *Le Soleil*, 25 septembre 1999, p. D 13.

LAPOINTE, Josée, « Le bonheur est dans la quête », *Le Soleil*, 21 septembre 1996, p. D 9.

MARTEL, Réginald, « Voyage autour du temps du monde », *La Presse*, 15 septembre 1996, p. B 1.

La Presse, 18 mai 1974, p. D 7.

La Presse, 22 avril 1991, p. B 5.

La Tribune, 21 avril 1986, p. B 7.

VILLENEUVE, Marie-Paule, « Cette histoire enfouie au fond de la mémoire, Antonine Maillet : Chronique d'une sorcière de Vent », *Le Droit*, 9 octobre 1999, p. A 16.

VOISARD, Anne-Marie, « Antonine Maillet, Chrystine Brouillet, Gilles Pellerin, François Ricard : aucun risque de s'ennuyer les nuits de novembre », *La Presse*, 7 septembre 1996, p. D16.

3.3 ÉMISSIONS RADIOPHONIQUES ET TÉLÉVISÉES CONSACRÉES À ANTONINE MAILLET

BRISEBOIS, Marcel, Émission de télévision « Rencontres » avec Antonine Maillet, réalisé en 1973, production, Radio-Canada; Montréal, Office national du film du Canada, 1978. (enregistrement vidéo)

CONGRÈS DU CIÉF, « Session plénière avec et sur Antonine Maillet », animée par James de Finney et Marie-Linda Lord de l'Université de Moncton, le 26 mai 1998. (enregistrement vidéo, disponible chez l'auteure de la thèse)

ÉMISSION BOOK-CLUB, CBF-FM, 8 mars 1974.

ÉMISSION 5D, RADIO-CANADA, 14 décembre 1975.

GODBOUT, Claude, « Antonine Maillet : les gages de la survie », Montréal, Production Prisma, 1982. (enregistrement vidéo)

II- OUVRAGES THÉORIQUES

1- OUVRAGES GÉNÉRAUX

ARRIVÉ, Michel, *Linguistique et psychanalyse*, Paris, Méridiens-klincksieck, 1986, 180 pages.

ARONSON, Nicole, *Les idées politiques de Rabelais*, Paris, Nizet, 1973, 283 pages.

BELLEAU, André, *Notre Rabelais*, Montréal, Éditions du Boréal, 1990, 177 pages.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, « collections Tel », 2 volumes, 1976.

BLAISE, Pascal, *Les Pensées*, Paris, éd. Flammarion, 1976, fragment 136-143.

CHEMAMA, Roland, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1995, 356 pages.

COLIN, Paul, *Bruegel, le vieux*, Paris, Floury, 1936, 176 pages.

CORMIER, Yves, *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Fides, 1999, 440 pages.

DERIVE, Jean, « Oralité, écriture et le problème de l'identité culturelle en Afrique. », *Littératures africaines francophones*, vol. 3, 1985, pp. 5-36.

LEMIRE, Maurice, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978-1994, 6 volumes.

DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, PUF, 1981, 286 pages.

DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, éd., 1931, 210 pages.

DULONG, Gaston, *Dictionnaire des Canadianismes*, Larousse, 1989.

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1967.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, 1975.

MAILHOT, Laurent, MONTPETIT, Doris-Michel, *Monologues Québécois 1890-1980*, Leméac, 1980.

MASSIGNON, Geneviève, *De bouche à oreille : le conte populaire français*, Paris, Berger-Levrault, 1983.

REVERZY, Jean-François, *Île et fables : Paroles de l'Autre, paroles du Même : linguistique, Littérature, psychanalyse*, Paris, L'Hamattan, 1990, vol. 2 of l'espoir transculturel, 1990.

ROY, Michel, *L'Acadie perdue*, Montréal, éd. Québec/ Amérique, 1978, 204 pages.

LEWICKA, Halina, *Le comique verbal en France au XVI^e siècle*, acte du colloque organisé par l'institut d'Études romanes et le centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, (avril 1975), Varsovie, éd. de l'Université de Varsovie, 1981, 248 pages.

2- ÉTUDES SUR L'HUMOUR

Acte du colloque international sur l'humour d'expression française, *Humoresques*, tome 1-2, Paris, 27-30 juin, 1988.

ALLEMAN, Beda, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, vol. 9, 1978, pp. 385-398.

BAKHTINE, Michail , *L'œuvre de François Rabelais au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BALDENSPERGER, F., « Les définitions de l'humour », *Études d'Histoire littéraire*, Paris, 1907, pp. 176-222.

BARIAUD, Françoise, *La genèse de l'humour*, Paris, P.U.F., 1973.

BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Firmin-didot, 1927, 208 pages.

CAZAMIAN, Louis, « Le mécanisme de l'humour », *Études de psychologie littéraire*, Paris, 1913, pp. 97-160.

_____, « Pourquoi nous ne pouvons définir l'humour? » in *Revue Germanique*, tome x, 1906.

CHIASSEON, Rodrigue, « Hypothèse sur l'humour acadien », *Le Ven'd'est*, n° 19, 1987, pp. 7-8.

EMELINA Jean, *Le comique*, Paris, 1991, chapitre V, VI, VII : l'irritant problème de l'humour, humour et poésie, absurde et monde inverse, pp. 127-166.

ESCARPIT, Robert, *L'Humour*, Paris, P.U.F., « Que sais-je ? », 1960.

_____, « L'humour est-il une philosophie? », *Bulletin de la société de philosophie de Bordeaux*, n° 46, séance du 5 février 1955, pp.1-12.

FEUERHAHN, Nelly, *Le comique et l'enfance*, Paris, P.U.F., 1993, chapitre X : « L'infantile et la sociabilité du rire et de l'humour chez Bergson et chez Freud », pp. 164-182.

FOURASTIÉ, Jean, *Le rire, suite*, Paris, éd. Denoel/Gonthier, 1983, chapitre II : « La place du rire dans le psychisme de l'homme », pp. 75-163.

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, « collections idées », 1930, 410 pages.

GARIOU, Marie, *Lectures Bergsoniennes*, Paris, P.U.F., 1990.

GODIN, Jean-Cléo, « Réflexions sur l'humour », *Études Françaises*, vol. 4, 1968 pp. 415-423.

HERTZLER, O. , *Fonctions de l'humour*, Paris, Seuil, 1979.

HODGART, Matthew, *La satire*, Paris, éd. Matthew Hodgart, 1969, chapitre IV : « Les techniques de la satire », pp. 107-130.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, 312 pages.

_____, « L'humour est la revanche de l'homme faible », *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 janvier, 1972.

MÉLINAND, C., « Pourquoi rit-on? », *Revue des deux mondes*, T.C XXVII, 1895, pp. 612-629.

RAGNER, Johnson, *Humour et société*, Paris, l'Harmattan, 1986.

SAUVY, Alfred, *Humour et politique*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, pp.9-32.

_____, *Aux sources de l'humour*, Paris, Calmann-Lévy, 1979.

SMADJA, Éric, *Le Rire*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, 127 pages.

THÉRIO, Adrien, *L'humour au Canada-français*, Cercle du livre de France, 1968.

VEISSID, Jacques, *Le comique, le rire et l'humour*, Paris, Lettres du monde, 1978, 220 pages.

3- ÉTUDES SUR LES JEUX DE LANGAGE

AIMARD, Pierre, *Les jeux de mots et l'enfant*, Villeurbanne, Simep éd., 1975, 227 pages.

BOYER, Jacques, « Pour une rhétorique des contenus implicites : exemple des mots d'esprit », *Études de lettres*, n° 1, 1987, pp. 7-23.

CAZENEUVE, Jean, *Le mot pour rire*, Paris, La Table Ronde, 1984.

GALLIOT, M., « Le comique des mots et l'évolution linguistique », *Vie et langage*, n° 5, 1953, pp. 262-266.

GERVAIS, A., « Les jeux de mots », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, 1971, pp. 53-78.

GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, « Que sais-je? », Paris, P.U.F., 1976, 128 pages.

HESBOIS, Laure, *Les jeux de Langage*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1980, 343 pages.

JAKOBSON, Roman, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », in *Essais de linguistique générale II*, Paris, éd. de Minuit, 1963, en particulier pp. 43-67.

JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, éd. du Seuil, 1972, chapitre : « Le trait d'esprit », pp. 197-207.

JORDAN, Denis, *Du comique dans le texte littéraire*, Paris, Dellock-Duculot, 1987.

MALOUX, Maurice, *L'esprit à travers l'histoire*, Paris, éd. Albin Michel, 1977, 249 pages.

Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, éd. du Seuil, 1978.

4- THÉORIE LITTÉRAIRE

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

CLANCIER, Anne, « La psychocritique », *Circé*, n° 1, 1969, pp. 47-80.

_____, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973, 228 pages.

GOHIN, Yves, « De la psychocritique à une psycholecture », in *Recherches en sciences des textes*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 115-123.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Corti, Paris, 1963, 380 pages.

_____, *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé*, éd. de la Baconnière, Neuchâtel, Suisse, 1968, 254 pages.

_____, *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*, publié avec le concours du centre national de la recherche scientifique, 1957, 350 pages.

_____, *Le théâtre de Giraudoux*, Paris, José Corti, 1971, 274 pages.

_____, *Phèdre*, Paris, José Corti, 1968, 188 pages.

_____, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José-Corti, 1963.

MEHLMANN, Jeffrey, « Entre psychanalyse et psychocritique », *Poétique*, n° 3, 1970, pp. 365-385.

M'UZAN, Michel de, « Aperçus psychanalytiques sur le processus de la création littéraire », *Tel Quel*, n° 19, 1964, pp. 27-39.

POULET, Georges, *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'édition, 1968, 309 pages.

RAVOUX RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, 169 pages.

WEDER, C., *Éléments de psychanalyse pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1988, 165 pages.

5- LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*, Paris, Éd. Marketing S.A., 1996, 144 pages.

BAUDOIN, Charles, *Psychanalyse de l'art*, Paris, Alcan, 1929.

BAUDRY, Jean-Louis, « Freud et la création littéraire », *Tel Quel*, n° 32, 1968, pp. 63-85.

BERCHERIE, Paul, *Genèse des concepts freudiens*, Paris, Navarin ed., Diffusion Seuil, 1983, 399 pages.

CAZIER, Pierre, *Mythe & création*, Paris, Presses universitaires de Lille, 1994.

CHARRIER, Jean-Paul, *L'inconscient et la psychanalyse*, Paris, P.U.F., 1968, 126 pages.

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine, *Pour une psychanalyse de l'art et de la créativité*, Paris, Payot, 1971.

CLANCIER, Anne, *Psychanalyse et critique littéraire*, Toulouse, Privat, 1973.

DOR, Joël, « Condensation et déplacement dans la structuration des langages délirants », in *Psychanalyse à l'université*, n° 26, tome 3, 1982.

FERNANDEZ, Dominique, *L'arbre jusqu'aux racines, psychanalyse et création*, Paris, Grasset, 1972.

FREUD, Sigmund, « la création littéraire et le rêve éveillé » in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, pp. 69-85; et aussi l'article : « l'inquiétante étrangeté » pp. 163-210.

_____, « Le principe de plaisir » in *Essais de psychanalyse*, éd. Payot, Paris, 1973.

_____, *Malaise dans la civilisation*, Paris, P.U.F, 1951.

_____, *L'interprétation des rêves*, Paris, P.U.F, 1951.

_____, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, 1951.

_____, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Paris, Gallimard, 1949, Nouvelle traduction, 1986.

_____, Note sur le « Bloc-notes magique », trad.fr.J.Laplanche et J.-B.Pontalis, in *Résultats, idées, problèmes*, II, Paris, P.U.F., 1985, pp. 274-276.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, éd. Seuil, 1982.

JACQUES-HENRI, Paul, *Mythologie et psychanalyse*, Québec, Leméac, 1969.

KOFMAN, Sarah, *L'enfance de l'art*, Paris, Payot, 1970.

_____, *Mélancolie de l'art*, Paris, Galilée, 1985, 101 pages.

KRIS, E., *Psychanalyse de l'art*, Paris, P.U.F, 1978.

LAVELLE, L., *Du temps et de l'éternité*, Paris, éd. Montaigne, 1962.

LECLAIRE, Serge, *Démasquer le réel*, Paris, éd. du Seuil, 1971.

MANNONI, Octave, *Freud*, Paris, Seuil, « écrivain de toujours », 1968.

_____, *Clefs pour l'imaginaire*, Paris, éd. du Seuil, 1969.

MAURICE, Dayon, « Les fantasmes originaires et leurs mythes correspondants », *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 46, 1992, pp. 6-10.

MEMMI, Germaine, *Freud et la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1996, 297 pages.

Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française, sous la direction de Metka Zupancic, éd. du Nordir, 1994.

RAINKIN, Marcel, *L'inconscient à l'œuvre*, Belgique, Duculot, 1987, 284 pages.

SAFOUAN, Moustafa, *Le structuralisme en psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1982.

ANNEXE

Entrevue avec Antonine Maillet¹

Question 1 :

Vous avez consacré la meilleure part de votre talent à décrire des personnages féminins depuis Radi, en passant par la Sagouine, Mariaagélas, Pélagie, Jeanne de Valois, Radegonde et enfin Carlagne.

Dans quelle mesure vous sentez-vous proche de l'humour de ces personnages?

Réponse :

Je sais une chose, c'est que l'humour m'est toujours très sympathique. Et l'humour de ces femmes acadiennes, que ce soit Radi, Mariaagélas, même Pélagie, qui a quand même un humour fin, la Sagouine et même Carlagne. Je suis très proche de ce genre d'humour qui est, disons-nous, un humour plus raffiné que le gros rire. J'aime aussi le rire social, mais j'aime bien cet humour simple des femmes acadiennes.

Question 2 :

On voit clairement que vos personnages féminins évoluent. Et, dans *Le Chemin Saint-Jacques*, vous avez déclaré que c'est Radegonde qui a écrit

¹ Entrevue personnelle avec Antonine Maillet, à Montréal, le 25 janvier 2000.

tous vos livres. Est-ce que c'est important pour vous de sentir une continuité? Comment la décrivez-vous?

Réponse :

Ce n'est pas que ce soit important, c'est que ça se fait tout seul. Moi, quand j'écris, je ne pense pas que je dois l'écrire comme ça, je dois faire une continuité. Là, elle se fait automatiquement. Sûrement, parce que le livre, c'est quelque chose qui sort de son tréfonds, de son intérieur profond, de son inconscient. Donc, c'est ce qu'on a de plus profond à dire qui sort et là-dessus, il y a continuité, parce qu'il y a continuité dans une vie, dans une personne. C'est pour cela que Radegonde qui est proche de moi, de mon présent, dans un sens, eh bien, c'est elle qui écrit mes livres parce que c'est mon double, c'est mon inconscient et c'est dans ce sens qu'il y a continuité. Elle ne peut pas changer comme moi je ne peux pas changer. Donc, ma vision du monde va rester la même mais elle va évoluer.

Question 3 :

La plupart des personnages que vous décrivez sont créés à partir de personnages authentiques et réels, soit Radi, la Sagouine, Jeanne de Valois, Évangéline Deusse, et Radegonde qui rejoint de nouveau Radi. On sent que le personnage vous guide, vous mène; de réel qu'il était, il

devient peu à peu fictif. Et c'est lui qui mène les rêves. Pouvez-vous me parler de cet attrait pour vos personnages? Est-ce que les suivre est plus fort que l'écrivain à ce moment-là?

Réponse :

C'est sûr que le personnage mène l'auteur. Mais n'empêche que le personnage sort de l'auteur. Donc, le point de départ, c'est l'auteur qui crée le personnage; une fois qu'il l'a créé, il ne lui donne pas mal, il lui laisse la bride sur le cou, de sorte que la plupart de mes personnages - je ne dirais pas tous - sont partis d'une réalité pas consciente en tout cas. Il y a des personnages qui ne sont pas partis d'une personne en particulier; je pense à la Veuve à Calixte, même la Sagouine. Ce n'est pas telle ou telle qui m'a influencée; c'est un ensemble. Alors, il y a des personnages que je ne suis même absolument pas capable de mettre un visage derrière. Je ne sais pas qui m'a influencée pour la Veuve à Calixte, mais je sais qu'elle existe et je sais que, pour moi, c'est un personnage très important; mais elle est l'incarnation d'une multitude de personnes que j'ai dû rencontrer très jeune et qui sont devenues la Veuve à Calixte. Alors, dans ce sens, il n'y a pas de fiction chez les personnages très importants. Chez Jeanne de Valois, moins, parce que là, comme j'ai fait une œuvre presque biographique, elle est plus proche de la réalité. Par contre, d'autres sont purement inventés, presque inventés. Carlagne, je sais qu'elle a existé, Carlagne je n'ai pas connu, j'ai entendu parler de Carlagne, mais à partir

de très peu de chose que j'ai sues d'elle, j'ai inventé ce personnage. Pélagie, je l'ai inventée complètement, mais certainement elle m'a été inspirée par toute une série de femmes que j'ai connues.

Question 4 :

La souffrance et l'injustice du monde agissent comme des révélateurs de votre écriture humoristique : ces deux aspects sont le fruit d'un malheur collectif qu'on connaît. Quel serait le rôle du jeu de langage dans votre écriture? Est-il un moyen pour éviter la répétition du déplaisir ou bien un moyen de rendre les Acadiens conscients des réalités négatives qu'il faut changer ou bien une sorte de revanche sur une réalité non acceptée? Et quelle est la part du refus dans votre écriture?

Réponse :

Dans tout cela, je peux dire oui à tout. Mais c'est un oui qui est très conditionnel à l'inconscient, encore une fois. Je n'ai pas décidé, moi, j'ai une revanche à prendre sur quelqu'un. Je n'ai pas décidé, je vais éclairer les Acadiens sur leur sort. Il n'y a rien de tout ça qui a été conscient. Mais je sais, en me relisant moi-même, ou en voyant l'œuvre, que l'œuvre fait tout cela. Mais à mon insu, presque malgré moi. Parce que je ne suis pas une femme à message. Je ne veux pas dans un livre donner un message; souvent le message est compris, il est inclus mais je ne le cherche pas.

Alors, je n'ai pas voulu faire un lien, mais ça s'est fait tout seul. Je crois que ça c'est juste et à chaque question que vous posez, je répondrai à peu près par l'affirmative.

Je dirai que j'ai un refus instinctif de l'injustice. Je l'ai dans la vie, donc, ça se reflète dans l'œuvre. Et, je n'ai pas voulu faire une œuvre manichéenne par exemple, il y a le bien, il y a le mal, je pense que ça apparaît bien, à mesure que j'avance; surtout dans mon dernier livre, *la sorcière de vent*. Il n'y a pas les bons puis les méchants. Tout le monde est gris. Je n'ai pas une vision manichéenne, mais il y a une dualité parce qu'il y a tout le temps un destin et un anti-destin. Dans ce sens, je n'ai pas un refus mais une lutte perpétuelle entre le destin et l'anti-destin. Et je dirai que l'anti-destin ça serait l'enfance puis c'est l'écriture; l'écriture qui vient dire au destin « tu ne mourras pas », dans ce sens là. C'est l'anti-destin en ce sens que ça empêche le destin d'avoir le dernier mot. Dans l'écriture, l'écriture qui a le dernier mot sur le destin et le destin, c'est la mort dans un sens.

Question 5 :

Pourriez-vous nous parler de votre expérience religieuse?

Réponse :

J'ai eu, comme toute acadienne de ma génération, des expériences religieuses. Oui, parce que je suis née à l'ombre du clocher de ma paroisse. J'avais des parents très croyants et très pratiquants. J'ai vécu dans un milieu encadré par la hiérarchie ecclésiastique, parce que les Acadiens n'avaient pas d'autres chefs que les chefs de l'Église. Nous n'avions pas de gouvernement acadien, alors c'est l'Église qui a pris la relève. Il fallait quelqu'un pour guider ce peuple-là, mais je dirais que l'Église acadienne n'a pas abusé de ce pouvoir-là, comme on a vu au Québec. Précisément parce qu'au Québec, l'Église était toute puissante parce qu'elle était liée à l'État, tandis qu'en Acadie, elle était en dehors de l'État. Pour ces raisons-là, je peux dire que je n'ai pas été écrasée par l'Église comme on l'a été au Québec; c'est pour ça que ma révolte ne ressemble pas à celle des Québécois. Mais une chose certaine, c'est que nous n'avons pas subi le même sort sur le plan religieux que les Québécois. C'est pourquoi notre réaction est moins violente et ma réaction à moi, face à la religion, n'est pas tellement violente. Mais souvent, je me dis qu'elle doit être là quand même. La preuve : je dis souvent, on me dit, va à droite, en voiture, il faut que je raisonne avant de trouver ma droite. J'ai toujours un problème entre ma droite et ma gauche et je le dis à la blague, mais le risque c'est peut-être pas de la blague, ça doit venir du fait que j'ai appris ma droite avec le signe de la croix catholique. Donc, est-ce que c'est une sorte de refus, à un moment donné, de cette forme d'abus-là, dans mon enfance? Il se peut, psychologiquement. Quoi qu'il en soit, je peux dire aujourd'hui que je

renouvelle complètement ma vision de ce que pourrait être une vision religieuse. On ne peut pas se débarrasser de l'enfance, mais on peut la remettre en question continuellement. Je suis capable de voir la religion avec un œil tout à fait extérieur à la religion elle-même. Je ne suis plus en dedans, je suis à l'extérieur. Je regarderais la religion catholique comme je regarderais l'Islam ou comme je regarderai l'Hindouisme puis je regarde tout ça, d'un point de vue différent qui est une forme de recherche du mystère finalement.

Question 6 :

Dans *Le huitième jour*, vous avez cité cette phrase : « créer l'impossible possible. » Pourriez-vous nous expliquer ce que vous voulez dire par cela? Croyez-vous qu'il y ait un rapport avec l'humour dont vos personnages font preuve?

Réponse :

Créer « l'impossible possible », c'est-à-dire prendre l'impossible puis le rendre possible, c'est ça ce que ça veut dire tout simplement. Il faut que l'écrivain fasse en sorte que ce qui est impossible devienne possible. L'impossible, ça serait de ne pas mourir; au lieu de vieillir, de rajeunir par exemple. Dans *Le Huitième jour*, tous les impossibles deviennent possibles. Oui, c'est un rêve, c'est un rêve de régler la quadrature du

cercle, de faire en sorte que chaque impossible devienne possible; que deux jumeaux, soit l'un nain, l'autre géant, ce n'est pas possible, mais c'est vrai et ils sont là. Donc, ils sont là pourquoi? Parce que j'ai voulu qu'ils soient là, parce que le rêve est plus fort que la réalité! En d'autres mots, si on me donnait à moi 24 heures pour créer le monde, je pourrais être deux jumeaux qui soient l'un géant, l'autre nain, qui seraient comme un complément l'un de l'autre. Alors ce qui serait possible si ... on pouvait mettre un si sceptique. Le géant est la force et la puissance, la capacité de bâtir tout et rien en sa présence physique à lui. Le nain, c'est l'intelligence, le nain c'est la ruse, il est tout petit, il pense ce que les autres ne peuvent pas penser. Alors, c'est la jonction du physique et de l'esprit dans un sens, du corps et de l'esprit, la force physique et la force de l'esprit, l'intelligence et le courage; parce que le géant a le courage, il a le cœur, il a ce qui tient au corps, parce qu'il a tellement de force et du courage qu'il n'a pas besoin de l'esprit. L'autre en a besoin.

Question 7 :

Vous avez certainement une vision dualiste du monde, c'est-à-dire chaque fois que vous voyez quelque chose, vous cherchez son envers : la vie, la mort; la terre, la mer; les gens d'en-haut, les gens d'en-bas; personnage masculin, personnage féminin, la justice et l'injustice. Est-ce que vous cherchez à unifier tout ça pour résoudre l'opposition qui vous a marquée depuis toujours? Et quelle opposition?

Réponse :

Tout ce que vous venez de dire est juste. Sûrement que c'est vrai. L'opposition d'abord, de ne pas être à la fois homme et femme. J'aurais voulu être le tout. Il y a l'*anima* et l'*animus* en chacun de nous. Et probablement qu'on en a les deux, bien sûr. Et moi, est-ce que j'avais les deux à égalité, il se peut, que j'ai eu une sorte d'équilibre entre l'*anima* et l'*animus* et c'est ça que je cherchais; certainement, cet équilibre-là qui est tenu, qui est fragile, je l'ai poursuivi, je l'ai cherché au point de créer tout le temps cette opposition qui fait que, si je tombe d'un côté, alors je m'adresse de l'autre côté, comme quelqu'un qui marcherait sur une corde raide. Je veux même vous faire un aveu, ce que je n'ai jamais dit à personne. Ça m'arrive très souvent, soit de rêver, soit avant même de rêver, en m'endormant, à l'instant où je tombe dans le sommeil, je sens que je marche sur une cordelière, j'ai les bras comme ça et je cherche à garder l'équilibre. Je me suis sûrement dit que ça signifiait quelque chose. Un autre geste que je fais, soit dans le rêve, soit juste avant le rêve, c'est de grimper, grimper, d'essayer d'atteindre, d'atteindre, d'atteindre l'étage au-dessus. Ces deux choses, qui font qu'en dedans de moi, il y a quelque chose que je cherchais, parce que là, c'est plus conscient, je ne le domine pas ce geste-là. Je sens que c'est vrai et de plus en plus je m'interroge là dessus : pourquoi j'ai ces deux gestes? En écrivant, je ne sais pas si j'atteins cet équilibre mais je le cherche. C'est pour cela, vie et

mort : des oppositions tellement fortes qu'on est à mi-chemin entre les deux tout le temps : Homme et femme; mère, terre; c'est la même chose, ce sont des symboles et tout ce que vous avez cité : haut et bas, l'extrême richesse et l'extrême pauvreté, la droite et la gauche, j'ai toujours dit puis je le crois, pour avancer, il faut mettre un pied à droite, un pied à gauche, un pied à droite, un pied à gauche; justement la droite et la gauche signifient l'ordre et le risque, l'aventure. Et moi, je crois que j'ai un peu les deux.

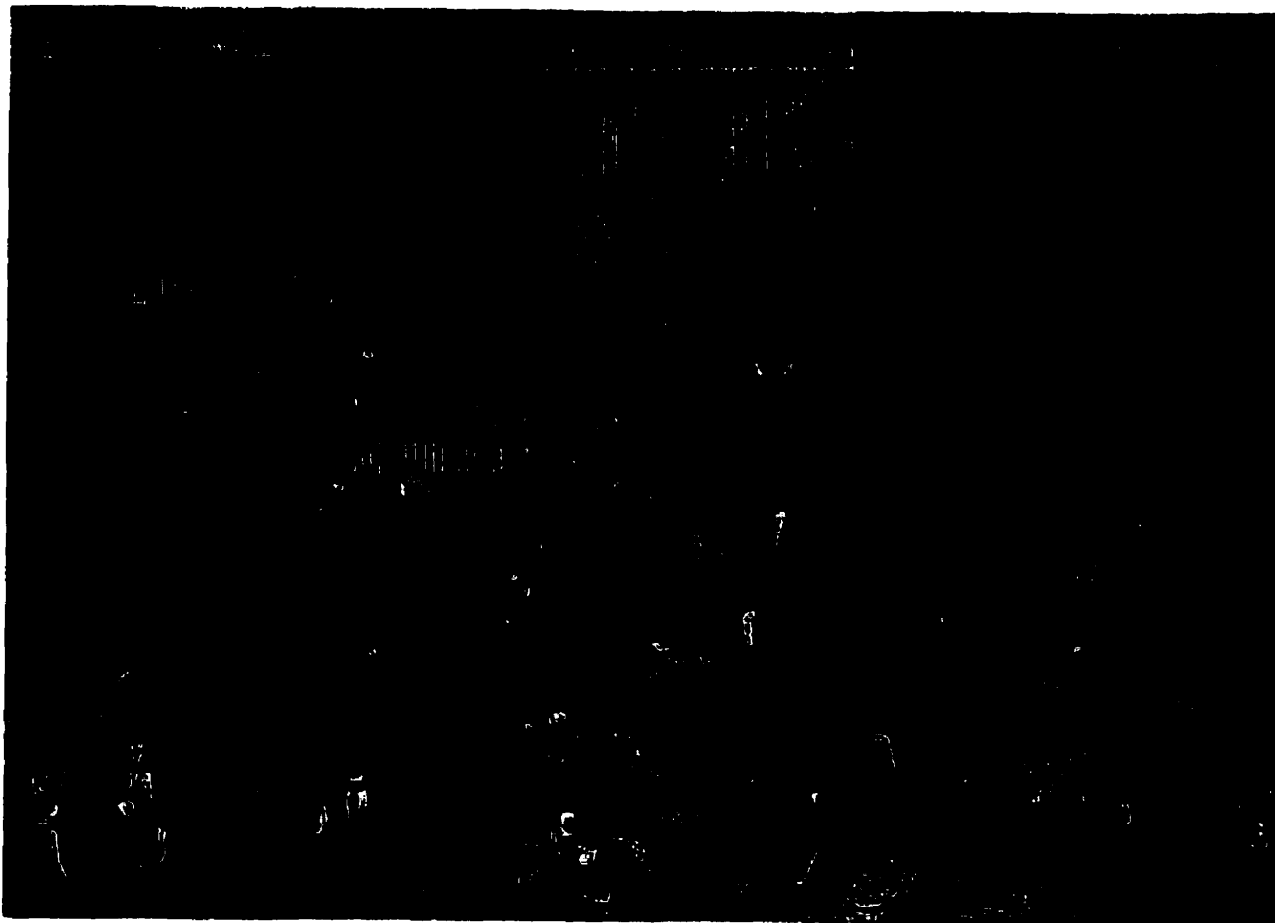
Question 8 :

L'accent mis sur Margot-la-folle (Dulle Griet) nous renvoie à Pieter Bruegel. Tient-il une grande place dans votre esprit? Rejoint-il là-dessus Rabelais? Et quel rapport avec les jeux enfantins?

Réponse :

Alors, j'adore Dulle Griet. Certainement que la Dulle Griet m'a influencée énormément, parce que j'ai beaucoup regardé l'étoile très symbolique, très surréaliste, de Bruegel. Donc, cette incarnation de la mort faite comme ça avec ce fléau qui traverse m'a influencée sûrement. C'est très proche de Rabelais, en effet. Rabelais a beaucoup de scènes, de scènes complètes, j'écrirais une thèse avec plaisir en comparant Rabelais et Bruegel. Justement les jeux d'enfants, il y a toute une scène

dans Bruegel, puis il y a plusieurs chapitres sur les jeux de Gargantua. Ensuite, il y a la lutte entre Carnaval et Carême, la bataille entre la chaire et l'ascèse et elle est dans Rabelais et beaucoup, beaucoup de choses.



(Planche jeux d'enfants)

Cette peinture de Bruegel datée de 1560, est une allégorie de l'enfance. Parmi les visages d'enfants que renferme cette peinture, il n'en est pas un seul sur lequel se lise un plaisir enfantin né de l'action faite par les corps, car cette action n'est pas libre; tous ces petits gnomes ressemblent à des fantoches manipulés par une main invisible, exactement comme les adultes de Bruegel. (Wolfgang Stechow, *Pieter Bruegel, l'ancien*, Paris, éd. Cercle d'Art, 1974, p. 64)

Question 9 :

Pour moi, étrangère, de l'extérieur de la société acadienne, je vois que votre humour reflète une réalité déplaisante tant au niveau individuel que collectif et qui n'est qu'un moyen de défense.

Pour vous, de l'intérieur et appartenant à la société acadienne, que représente l'humour acadien?

Réponse :

L'humour est toujours une défense et plus un peuple a été dominé, opprimé, plus il a besoin d'humour, ou de violence ou les deux. Un peuple qui, passe par la violence pour sortir de sa dépression. D'autres peuples ont pris d'autres moyens, peut-être parce qu'ils n'avaient pas les moyens de la violence aussi parfois, on n'a pas les moyens de se payer la violence. Alors, ils ont pris l'humour et le peuple acadien a certainement choisi cette voie-là. Alors, quand l'humour est là, ça peut être pour combattre une réalité déplaisante, mais ça peut aussi être simplement pour exutoire, par joie de vivre. On a besoin à un moment donné de « laisser sortir », par l'humour, par le rire. L'humour sert d'exutoire, sert de défense, de libération. Il pacifie la personne, de rire d'elle-même comme de ce qui se passe. L'humour semble regarder le dérisoire, remettre les choses à leur place; il y a du dérisoire dans certaines situations, par exemple les gens qui ont un très grand sens de l'honneur, qui deviennent

pointilleux sur l'honneur, auront un avantage à avoir un peu d'humour. L'humour acadien, c'est l'humour du peuple qui se défend, qui se protège, qui se garde. C'est tout un peuple qui crée des images, qui crée des visions, qui se crée un univers, qui se crée des instruments, des outils pour se défendre. Qu'est-ce que l'humour, sinon un outil de défense, une arme, parce qu'on nous écrase et on n'a pas les forces, ni les armes pour se défendre? C'est aussi un humour très subtil, l'humour acadien. Il n'est pas l'humour gros en général. L'Acadien devant un étranger qu'il reçoit, il est délicat, il a une sorte de respect de lui-même et de l'autre qui fait qu'il n'attaque pas. Il serait plus porté à mentir. Il peut manquer davantage de franchise que de délicatesse. L'humour est délicat, il n'affronte pas, il n'insulte pas, il n'est pas cinglant.

Question 10 :

Vous dites que *Le Huitième jour* correspond à « l'autobiographie de votre âme », cette âme serait-elle masculine? Vos héros, en effet, sont tous masculins.

Réponse :

Bonne question. Bonne question, parce que je ne sais pas la réponse. C'est que les héros, je les ai pris dans un conte qui existait, qui s'appelait le conte des quatre compagnons. Donc, ils étaient déjà là les

héros, il n'y avait pas de femme dans ces héros-là. C'étaient des hommes. Et deuxièmement, c'est l'homme-femme aussi. C'est l'homme tout court, c'est l'homme *homo* et non pas *vir* d'après moi. Donc, mes personnages, ils ne sont pas plus hommes que femmes. Ils sont de sexe masculin mais Gros comme le poing, ça peut être moi. Ça peut être n'importe quelle petite fille, mais dans les circonstances, le conte ne le permettrait pas. Puis en plus, la femme est présente là-dedans à cause du conte. Dans le mythe, la femme représente la conquête qu'ils doivent faire, la beauté et ainsi de suite... le trésor qu'ils cherchent. Les quatre personnages représentent une réalité intérieure, mais en réalité ils représentent, je me suis rendu compte à la fin, mes quatre grands-parents. Alors, ils représentent des grands-mères autant que des grands-pères. Donc, ils ne sont pas que des hommes, c'est pas vrai. Je m'en suis rendu compte que Gros comme le poing, c'était du côté de mon grand-père maternel, le père de ma mère qui était comme ça, les Cormier qui étaient comme ça à peu près. Jean de l'ours, c'était la mère de ma mère qui était comme ça, c'est du côté des Gauguet, donc ma grand-mère. Messire René, lui, ça serait mon père, ou si vous voulez, la famille des Maillet, mon grand-père, c'est lui qui est la mémoire, il est mort puis il est revenu. Il est René. Et il est la tradition, il est l'ancêtre paternel. Il avait toute la sagesse de mon père. Et Jour en Trop, est un enfant qui n'a jamais grandi, jamais vieilli, qui reste éternellement le même et c'est ma grand-mère, mère de ma mère qui est morte en couches. Donc elle est éternelle. Je racontais le conte sans savoir que je racontais ma biographie intérieure, ça c'est sûr. Je racontais

le conte parce que je sentais dans ce conte-là quelque chose d'essentiellement humain, quelque chose qui me tenait à cœur. C'était le conte qui m'avait marqué comme étant le conte global qui raconte toutes les possibilités de l'homme : la ruse, l'intelligence, la débrouillardise, avec Gros comme le poing; la force, le courage, le cœur, la bonté, avec Jean de l'ours; la mémoire avec Messire René. Et puis l'éternelle jeunesse, la pureté, la poésie avec Jour en trop. Pour moi, ces quatre-là, j'ai adapté le conte parce que, dans le conte traditionnel, ce n'est pas ça les vertus qu'on leur donne. Moi j'ai dû inventer ça et, au cours du voyage, je me suis rendu compte que j'étais en train de raconter mes quatre grands-parents.

Question 11 :

Quel lien feriez-vous entre la parole de la Sagouine et l'écriture de Radi dans *On a mangé la dune*, *Le chemin Saint-Jacques* et *Chronique d'une sorcière de vent*?

Réponse :

Il y a un lien qui n'est pas tellement étroit. La Sagouine est une femme du peuple acadien, pauvre, et une femme qui parlait l'acadien ancien, très peuple et très très paysan. Radi ne parlait pas cette langue-là parce qu'elle n'est pas née paysanne. Elle était la fille d'un instituteur.

Donc, elle a un français qui, tout en étant acadien, n'empêche qu'elle a un français un peu plus standardisé déjà. L'écriture de Radi dans *On a mangé la dune* était à la fois de l'acadien parce que j'avais pris le parti d'écrire ma langue et non pas de chercher à faire la langue académique française. Tandis que moi en écrivant *On a mangé la dune*, c'est moi qui raconte, c'est donc ma langue dans la bouche d'un enfant. Radi dans *Le Chemin Saint-Jacques* a beaucoup évolué mais c'est la même chose que Radi dans *Chronique d'une sorcière de vent*, c'est celle-là la plus vraie. Il y a seulement une différence de deux ans.

Question 12 :

J'aimerais savoir ce que signifie pour vous la dernière phrase dans *Chronique d'une sorcière de vent* : « Adieu, Radi! »

Réponse :

Je ne sais pas. Je ne sais pas. Parce que quand je l'ai écrit j'avais cru que j'avais réglé le problème Radi, que j'avais dit adieu dans le sens : « maintenant ne viens plus, ne reviens plus, j'en ai fini de toi ». « Adieu Radi », dans ce roman-là, ça veut dire « je ne retournerai pas à l'enfance, Je l'ai bouclé ce chapitre-là de ma vie ». Je ne suis pas sûre. Je crois que Radi reviendra. J'ai prématurément dit adieu à Radi.

Question 13 :

Pouvez-vous nous parler du caractère androgyne de Carlagne?

Réponse :

Je crois que toute personne a un côté androgyne, pas toute personne, mais la plupart des gens ont un côté conscient ou non, un côté androgyne. Je crois que l'intelligence est androgyne. Je crois que l'écriture est androgyne : je veux dire par là qu'un écrivain homme laissera paraître son côté femme de temps en temps dans l'écriture. Et la femme-écrivain encore plus, laissera paraître son côté homme dans l'écriture, parce qu'une femme-écrivain est habituellement une femme libérée en général, une femme qui a déjà approché ce côté-là de sa vie qui est *l'animus*. Pour moi, l'androgyne, c'est le caractère, c'est le tempérament, c'est l'aspiration et c'est le rêve du complet. Carlagne est une femme qui rêvait d'être complète et elle ne peut l'être sans être androgyne. Ça n'a pas un côté sexuel. Carlagne par rapport à Marijoli, elle n'était pas aussi androgyne au contraire, elle aimait en Carlagne cette androgynie-là. C'est la séduction de Marijoli d'abord, elle a cru aimer un homme puis ensuite c'était trop tard, elle l'aimait et il y avait, dans cet amour-là, l'amour de l'être complet puisque ça dépassait l'amour d'un homme pour une femme et l'amour d'une femme pour une femme et tout ça. C'est l'amour de quelqu'un pour

un autre quelqu'un qui est un être exceptionnel. Dans un sens l'amour de la vitalité, l'amour de la vie incarnée par quelqu'un d'autre.

Question 14 :

Selon-vous, qu'est-ce qui pourrait être fixé par l'écriture?

Réponse :

On peut tout fixer par l'écriture mais surtout on fixe le temps. L'instant qui passe, ça c'est une phrase de Proust qui a dit « éterniser l'instant présent ». Donc, l'écriture c'est ça qui le fixe. Le temps passe puis il le saisit au vol, il fixe le temps pour que ça devienne éternel. Alors, on peut fixer un amour, on peut tout fixer, mais c'est surtout le temps. L'écriture est là pour arrêter le temps. Et c'est dans ce sens, qu'elle est anti-destin, parce que le destin veut que le temps coule, et l'anti-destin, c'est l'écriture qui l'arrête au vol, qui le fixe. Bien sûr, on peut aussi fixer par l'écriture une connaissance de soi-même, un moment, une découverte, un instant de bonheur qui fuie, un instant de poésie qui passe, tout ce qui passe peut être fixé par l'art. L'art fixe ce qui échappe, ce qui passe. Je ne peux pas accepter que le temps finisse, que le bonheur fuie, que la mort arrive, que les choses finissent, que les êtres que j'aimais disparaissent. Donc, je les fixe. Disons, Pélagie, dont vous avez un exemple dans *Chronique d'une sorcière de vent*, c'est ma mère fixée.

Question 15 :

Dans *Le chemin Saint-Jacques*, Radi voit mourir sa mère. Est-ce qu'on pourrait dire en quelque sorte que l'acte d'écriture était le prolongement de cette mort? Comment voyez-vous ce rapport?

Réponse :

On peut le dire, mais ce n'est pas que cela seulement. La mère perdue n'a pas autant de force que le paradis perdu. Donc la mort de la mère symbolise la mort de l'enfance. C'est l'enfance perdue qui est le mobile de l'écriture en quelque sorte. L'enfance a passé son temps à chercher ces paradis perdus-là puis, quand l'enfance disparaît, elle sent que le paradis ne reviendra pas, et la mère meurt en même temps, qui est le symbole de tout ça. La mère au fond, c'est un peu la coquille de l'œuf : le petit poussin va sortir de la coquille, écrase la coquille pour que le poussin puisse sortir. L'enfant qui sort de sa coquille et devient le tombeau de la mère dans un sens et quand il sort de sa coquille, il part à la conquête d'un nouveau rêve, et ça sera l'Acadie.