

essai d'une poétique de l'interprétation:
1953: chronique d'une naissance annoncée

de France Daigle

par

Renée LePage

Thèse présentée au Département d'Etudes Françaises
de l'Université Queen's en vue de l'obtention
du grade de Maîtrise ès Arts

Queen's University
Kingston, Ontario, Canada

Novembre 1997

Copyright © 1997 par Renée LePage



**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.

0-612-28220-1

Canada

Parler me fait peur parce que ne disant jamais assez, je dis aussi toujours trop.

Jacques Derrida

Et c'est la longue histoire de notre humanisme, depuis que le sens a vidé les lieux du mot...

Werewere Liking

abstract

Throughout the evolution of theoretical thought in literature, we find that discourse has turned away from the euphoria of categorisations towards that which has no end: discourse on discourse. Theory now examines its own limits.

In this study, "Essai d'une poétique de l'interprétation", the word "essai", referring to both "essay" and "attempt", I propose to show how theory, serving as a source of reflection and "donnant matière à réflexion", can help one interpret text in such a way that allows reflection to pursue its course...

I will attempt to present traces of this movement of reflection by examining its parallels in the novel *1953: chronique d'une naissance annoncée* by the Acadian author France Daigle. For the novelist of *1953...*, the "real story" takes place in the transgression of limits, in the movement of the reflection where the relationship between writer and reader is continuous, multilateral, active.

table de matières

introduction	1
repères. où en sommes-nous de la pensée théorique en littérature?.....	4
de l'imitation à la création	4
retour sur l'oeuvre: une continuité fuguée.....	14
invitation à interprétation	25
sur l'interprétation de la balle.....	27
entre déterminisme et liberté.....	28
où le chaos revient	31
fiction et réalité illimitées.....	35
par les fils du tissu textuel	36
naissances possibles	39
conclusion.....	41
coda: invitation à la fugue.....	42
bibliographie	45
vita.....	48

introduction

C'est tout ce qui échappe qui me rattrape dans l'écriture de France Daigle. Mouvement. Je m'arrête et le(s) sens ne me revien(nen)t pas. Qu'est-ce qui m'arrive? Ce qui m'est arrivée, ce qui me revient toujours encore avec *1953: chronique d'une naissance*, c'est le défi d'un choix imposé par un "roman qui échappe"¹ (Daigle 1995, 65). Ne pas m'arrêter. Avancer dans le(s) sens. **Connaissances et co-naissances.**

J'ai découvert une écrivaine acadienne qui ne laisse tout au plus que des traces d'histoires qui s'effacent dans ses textes. J'apprends en même temps que tous les discours se redéfinissent, sont à redéfinir.

On a dit de France Daigle que son écriture n'est pas *acadienne*, qu'elle est *universelle*. Si le pays ne laisse pas sa marque visible dans l'histoire - ses sujets ne sont pas traditionnels -, ni dans la langue - pas de re-présentation du "chiac" ou d'archaïsmes dans ses textes -, ni dans la cause - qui est autre que nationale -; est-ce à dire que les marginaux, à leur tour, marginalisent?

Et pourtant, je reconnais dans ses textes des caractéristiques propres aux littératures dites marginales. Du silence, qui marque la plus grande partie de son oeuvre (nous y reviendrons au cours de ce travail) - silence qui est peut être le même que celui que parlent les langues et les sexes en marge des discours dominants - du silence donc aux transgressions génériques, pratique courante dans l'écriture au féminin, l'écriture de France Daigle porte certaines marques de marginalisation.

¹ Toutes les références aux ouvrages seront effectuées dans le texte par la mention du nom de l'auteur, de la date de publication de l'ouvrage et de la page entre parenthèses. Toutefois, s'il est question d'un article de revue ou de journal, ou d'un texte paru dans un ouvrage collectif, la référence sera plus explicite.

Par contre, les éléments qui, dans les textes de France Daigle, laissent percevoir une absence de marques régionales (absence qui menace dans un sens les gens du pays, la littérature nationale jouant un rôle essentiel dans les cultures "minoritaires", dans leur représentation), se situent dans la réinterprétation de l'espace, de sa délimitation, dans la marche vers l'avant, au-delà des frontières, dans l'ouverture de l'espace à l'espace, ouverture vers l'ailleurs, vers l'avant, dans le mouvement. C'est une ouverture et un espace où se joue le rapport à l'Autre ainsi mis en scène. Et pourtant, ce rapport à l'Autre ne figure-t-il pas, toujours déjà omniprésent, dans les "vraies histoires" des cultures "minoritaires"? Il y va chez Daigle d'une réinterprétation de l'histoire.

Pourquoi tiendrait-on à s'accrocher à des histoires traditionnelles, quand l'histoire et la tradition ont été quelque part faites "ailleurs", par l'Autre? D'ailleurs, c'est aussi avant tout, à cause de l'Autre qu'on tient à s'accrocher à son histoire passée. Rien n'échappe à la relation pour cette part déterminée. Le temps est venu de former, de faire histoire. De faire présence. Je me devais de poursuivre le mouvement de cette histoire.

Il y allait peut-être, aussi, de ma petite "cause" nationaliste: re-présenter cette écrivaine acadienne à l'institution, dans l'institution. Me re-présenter cette écriture, ce que cette écriture a d'"universel", c'est-à-dire sa pluralité, son hétérogénéité, davantage sa spécificité. C'est d'ailleurs ce qui nous intéresse, ce qui devra nous intéresser aujourd'hui en tant qu'universitaires. Dans cette marche ininterrompue vers l'universalisation, c'est notre rapport à l'Autre, et l'Autre dans toute son irréductibilité, qui suscite notre cheminement, suscite une constante redéfinition de nos positions et de nos systèmes de référence - théories, approches critiques, lectures et relectures. Le texte comme lieu de réflexion en cours, toujours.

France Daigle est la seule écrivaine acadienne qui introduise dans ses textes, écrits en prose narrative fictionnelle, des niveaux narratifs différents, qui travaille la réflexion sur l'écriture: le métatexte. Cette réflexion est de toute évidence nourrie par une solide base théorique chez l'écrivaine. Mais quand l'écriture fait (l')histoire, le récit n'en reste pas là et le mouvement se poursuit.

Dans cette étude du texte de France Daigle, *1953: chronique d'une naissance annoncée*, je tenterai donc, en mettant d'abord en place les éléments théoriques qui mèneront à l'analyse de l'oeuvre, de montrer comment, de façon exemplaire, l'écriture, dans son cheminement, rencontre les limites de la théorie, et comment, par la suite, de par la relance que permet cette butée, elle peut s'infléchir, articuler et poursuivre.

repères. où en sommes-nous de la pensée théorique en littérature?

Tout se passe comme si, aujourd'hui, dans l'évolution de la pensée théorique en littérature, on reconnaissait une fois pour toutes les limites de la théorie: il n'y a plus de discours théorique qui prétende fournir la formule complète qui servira à l'analyse d'un texte. On assisterait à un déclin des discours universalistes. Les discours théoriques contemporains comprennent l'étape ultime de tout processus logique: la théorie effectue un retour sur elle-même pour examiner ses seuils. Les théoriciens d'aujourd'hui, après l'euphorie des catégorisations, prennent la mesure de ce qui échappe à leurs grilles: vertige.

Gérard Genette sert ici d'exemple. Le théoricien, dans son après-propos au "Discours du récit" de l'ouvrage *Figures III* dans lequel il a mis en place en proposant catégories et procédures la "technologie", l'"arsenal" qui permettrait une analyse narratologique exhaustive, écrit:

Les "lois" du récit proustien sont, comme ce récit même, partielles, défectives, peut-être hasardeuses: lois coutumières et tout empiriques, qu'il ne faut pas hypostasier en un Canon. Le code, ici, comme le message, a ses lacunes, et ses surprises (Genette 1972, 273).

Le mot "loi" perd, dans cet après-propos, de sa puissance. L'auteur publiera justement par la suite un ouvrage intitulé *Seuils*.

Esquissons donc le cheminement de la pensée théorique, cheminement porteur de ce vertige, afin d'examiner comment la théorie a à voir désormais avec ses propres seuils de lecture.

de l'imitation à la création

Il est un principe admis dans la Grèce antique que toute oeuvre d'art, poétique ou autre, relève de la *mimésis*. Dans *La République*, Platon définit trois espèces que comporte l'art littéraire: "une espèce complètement imitative", "une deuxième qui consiste dans le récit du

9poète lui-même", et "une troisième, formée du mélange des deux autres" (Platon 1959, 104).

La première espèce renvoie à la *mimésis*: il y a *mimésis* lorsque le poète "prononce un discours sous le nom d'un autre" (102-103) en conformant "autant que possible son langage à celui de chaque personnage auquel il nous avertit qu'il va donner la parole" (103). La *mimésis* au sens platonicien est ainsi une question d'imitation.

S'oppose à l'imitation la deuxième espèce qu'est le récit où "le poète parle en son nom et ne cherche même pas à nous donner le change et à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle", "quand il rapporte, soit les divers discours prononcés, soit les événements intercalés entre les discours" (102).

Le traducteur note que Platon applique le mot *mimésis* "à une certaine espèce de style, le dramatique, qu'il oppose au narratif" (101). Nous ne retrouvons toutefois pas seulement un développement sur l'aspect stylistique des textes dans les définitions de Platon mais, comme l'établit Genette, ces définitions distinguent les modes narratifs du récit. Genette détermine les modes narratifs selon la distance: "le "récit pur" sera tenu pour plus distant que l'"imitation": il en dit moins, et de façon plus médiate" (Genette 1972, 184). Nous nous retrouvons ainsi en face de l'opposition *mimésis*\diégésis, diégésis regroupant chez Gérard Genette les notions de récit, de narration et d'histoire.

Genette soulève la problématique que pose la *mimésis* platonicienne, à savoir que contrairement à la représentation dramatique, aucun récit ne peut "montrer" ou "imiter" l'histoire qu'il raconte" puisque "la narration, orale ou écrite, est un fait de langage, et que le langage signifie sans imiter. A moins, bien sûr, que l'objet signifié (narré) ne soit lui-même du langage (185).

En fait, c'est toute la question de la création qui est ainsi posée, c'est-à-dire la question du rapport de l'art aux objets du monde. Pour Platon, le problème réside moins dans la construction du texte littéraire que dans ses effets de miroir. En revenant à la définition de la *mimésis*

platonicienne, nous notons au livre X que l'oeuvre est identifiée à une fonction de miroir. Il explique à son élève que tout créer, d'une certaine façon ce "n'est pas difficile", d'une autre c'est impossible. La façon facile de créer "se pratique diversement et rapidement, très rapidement même, si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés; en moins de rien tu feras le soleil et les astres du ciel, en moins de rien, la terre, en moins de rien toi-même" (Platon 1959, 85).

Oui, cette façon, en effet est facile. Mais personne ne pourra jamais créer de l'autre façon, c'est-à-dire véritablement **Créer**.

La création, si on peut encore parler de création, celle de l'espèce imitative, s'arrête au fait de capter le reflet du monde ou de la réalité dans le miroir: ce qui importe, c'est l'immédiateté, la prise directe, comme instantanée ("rapidement", "en moins de rien"), de l'art sur le monde. Il y va d'une certaine magie.

La *mimésis* dans *La poétique* d'Aristote prend un autre sens. D'abord, chez ce dernier et contrairement à Platon, tous les genres de poésie relèvent de la *mimésis*. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot expliquent que la *mimésis* aristotélicienne est ""poétique", c'est-à-dire *créatrice*" (Aristote 1980, 20). Les traducteurs prennent donc la décision de traduire *mimésis* par représentation: la *mimésis* poétique devenant ainsi "la représentation d'actions humaines par le langage" (22). Ce qui est une différence de taille car c'est aussi prendre le parti de la médiation, de l'art comme intervention, intermédiaire.

Nous notons ainsi le rôle incontournable que prend le langage dans la *mimésis* aristotélicienne, du langage comme lieu médian constitutif de la réflexion :

Ainsi de même que certains font appel aux couleurs et aux figures pour représenter en images une foule d'objets (qu'ils le fassent par art ou par habitude), tandis que d'autres usent de la voix, de même dans le cas des arts que nous avons cités: tous réalisent la représentation au moyen de rythme, du langage ou de la

mélodie (33).

Le langage se révèle dans cet extrait le moyen, le matériel constitutif du lieu où le poète travaille à représenter. Sous cet angle, le langage devient le point sensible de toute question de création et de construction de l'oeuvre d'art. Les traducteurs d'Aristote définissent la *mimésis* comme suit: "*Mimésis* désigne ce mouvement même qui partant d'objets préexistants aboutit à un artefact poétique, et l'art poétique selon Aristote est l'art de ce passage" (20). A noter ici que se trouvent soulignés les deux aspects dynamiques de l'art: l'art comme "artefact", c'est-à-dire écart, et comme passage. L'art est travail.

Le texte, pour Aristote, ne doit pas "refléter" la réalité: la représentation doit être vraisemblable et la vraisemblance n'est pas nécessairement vraie. La marge de manoeuvre de la création qui est celle du poète, prend alors toute sa place: "De ce que nous avons dit, il ressort clairement que le rôle du poète est de dire non pas ce qui a lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire" (65).

La vraisemblance occupe par la suite un point majeur dans *La poétique* et a ses règles. Sans entrer dans les détails, rappelons que la vraisemblance est tantôt liée au nécessaire tantôt au possible. Et surtout qu'elle est subordonnée à une organisation logique du texte récit.

L'oeuvre littéraire chez Aristote doit former un tout. La vision de l'oeuvre est celle d'un système d'économie interne où la logique tient à l'agencement des parties en ce tout. La vraisemblance est établie à partir de l'enchaînement des parties constitutives du texte, enchaînement qu'Aristote nomme l'"ordonnance" (59).

Ces parties constituent "un commencement, un milieu et une fin" (119). L'oeuvre se voit ainsi attribuer sa finalité. Aristote disait de la tragédie que "le but est le plus important de tout" (55). Le vraisemblable est téléologique.

La diversité de ces interprétations de la "mimésis" chez les Anciens n'a cessé de rebondir et de nourrir les interrogations des poéticiens et des théoriciens au cours des siècles (entre autres les Grands Rhétoriciens; Boileau et la question du sublime; Dumarsais et la question des tropes; jusqu'au travail de Gérard Genette préfaçant Fontanier - le *Discours des Figures* - et élaborant *Figures I, II, III: Nouveau discours des figures.*)

C'est avec l'arrivée du "nouveau roman" qu'elle prend une ampleur singulière: "nouveau roman" qui s'emploie à refléter la finalité de l'oeuvre. Selon cette théorie, le livre ne porte pas à la solution de l'intrigue, du thème, solution qui, constituant l'aboutissement du texte, organiserait une téléologie maximale aiguillant l'écriture vers sa fin; c'est au contraire l'écriture même du texte qui est la seule finalité du livre.

Autrement dit, le livre évolue dans un présent textuel. C'est le présent du récit qui fait histoire, intrigue, qui constitue l'histoire du récit. L'histoire est l'histoire du récit. Ainsi, nous ne pouvons plus vraiment parler d'histoire. Mais il y a récit au troisième sens du mot que distingue Gérard Genette: "*Récit* désigne encore un événement: non plus toutefois celui que l'on raconte, mais celui qui consiste en ce que quelqu'un raconte quelque chose: l'acte de narrer pris en lui-même" (Genette 1972, 71).

C'est raconter qui fait l'événement. Jean Ricardou parle de "l'histoire comme conséquence" (Ricardou 1973, 39) de l'écriture. En paraphrasant, on peut dire que le roman n'est plus un récit d'aventures, mais l'aventure du récit. Davantage: pour Ricardou, l'événement est dans le texte. Les événements textuels deviennent les seuls événements possibles. Il explique: "Soulignons-le: composer un roman de cette manière, ce n'est pas avoir l'idée d'une histoire, puis la disposer; c'est avoir l'idée d'un dispositif, puis en déduire une histoire" (39). L'écriture produit donc le thème, le texte génère des histoires. On a affaire là à une conception productrice de

l'écrivain, conception qui souligne les aspects générateurs et auto-réflexifs de la création.

Ainsi la notion conventionnelle de l'histoire - commencement et fin - est rejetée. La question de la représentation se déplace vers une question de la re-présentation au sens où la thématique ou les éléments narratifs sont convoqués dans le présent textuel, où ils se présentent et se re-présentent selon un ici-maintenant textuel, répétitif et perpétué. D'où une écriture en séquences et en séries qui bannit la linéarité du récit.

Et, donc, redisons-le: il ne s'agit pas d'exprimer ou de représenter quelque chose qui existerait déjà; il s'agit de produire quelque chose qui n'existe pas encore (39).

Retenons le mot "produire" qui signifie justement, au sens courant selon *Le Petit Robert*, "Faire exister (ce qui n'existe pas encore)" ou encore "créer". C'est la question de l'oeuvre qui n'est plus représentation ni expression et pas non plus création ex nihilo pour autant: l'écrivain n'écrit pas en fonction du monde mais à partir de sa bibliothèque, c'est-à-dire de tout ce qu'il a lu et écrit. Pour Jean Ricardou et le groupe du nouveau roman, écrire c'est toujours réécrire. Ecrire et lire sont indissociables. Ecrire c'est déjà lire et lire c'est déjà écrire. Réflexivité.

Il s'agit donc d'une oeuvre en tant que processus, c'est-à-dire un ensemble de phénomènes conçu comme actif et organisé dans le temps, un procès, un développement, une marche sans terme. Produire, toujours selon *Le Petit Robert*, signifie aussi "Causer, provoquer (un phénomène, un événement), avoir pour conséquence, pour résultat, être la source de. *Force qui produit un mouvement.*"

Dans tous les sens, il y a mouvement. L'événement est avènement, non quelque chose de passé qui est ou s'est passé, mais quelque chose de présent, qui n'en finit pas d'arriver, un devenir, un avènement. Mouvement.

La question, sous cette lumière d'un ici-maintenant textuel, répétitif et perpétué, se déplace ainsi vers celle du temps du récit. Le temps offre nécessairement beaucoup de latitude à

qui veut bien y penser. Comme Gérard Genette nous l'enseigne, le "récit est une séquence deux fois temporelles...: il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant)". C'est justement cette dualité qui offre toute latitude aux romanciers, elle "rend possibles toutes les distorsions temporelles" (77). S'il y a deux temps - temps de l'histoire et temps du récit - il y a nécessairement une relation entre ces deux temps. Une des déterminations de cette relation est l'ordre temporel du récit. Puisqu'il y a deux temps, l'ordre temporel du récit englobe deux ordres "l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif" et "l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect" (78-79).

Le groupe du nouveau roman qui explorait le présent textuel, a poussé la question du temps et de l'ordre temporel du récit à l'extrême. Gérard Genette mentionne justement que la reconstitution de l'ordre temporel du récit "n'est pas toujours possible, et qu'elle devient oiseuse pour certaines oeuvres-limites comme les romans d'Alain Robbe-Grillet, où la référence temporelle se trouve à dessein pervertie" (79).

Puisque la définition du récit comme succession d'événements est remplacée par celle d'un récit-événement qui advient et, ne l'oublions pas, création de quelque chose qui n'existe pas, on peut imaginer les questions qu'un romancier aurait à se poser. Comment arriver à re-présenter par l'ordre temporel du récit le présent perpétué et répétitif? Comment représenter, par l'acte narratif, l'ici-maintenant? Mais d'abord et avant tout, comment se présente et se re-présente le présent? Quel est le présent le plus présent, l'omniprésent? Se présente-t-il?

Dans le "Livre 11" des *Confessions*, Saint Augustin aborde la création divine, Création qui serait sortie, selon le mythe du Christianisme, de la parole divine. Il s'interroge et imagine la

parole de Dieu, le Verbe. Il comprend que le Verbe du Créateur est ce qui est "prononcé de toute éternité, et en qui tout est prononcé de toute éternité". Il n'y a pas dans l'éternité d'ordre temporel. Il n'y a pas "un ordre de succession tel, qu'une fois une articulation terminée une autre lui succède, de manière que tout puisse être dit; non, tout est dit en même temps et éternellement" (Saint Augustin 1961, 302).

On ne peut donc plus parler de temps dans l'éternité, dans le présent toujours présent. Toutefois, l'humain pour se représenter le temps le saisit comme étant linéaire et passant par un ordre de succession téléologique passé-présent-futur. Alors que dans cet ordre le temps passe, dans l'éternité rien ne passe et ne se passe. Simultanéité. Immobilité. En s'adressant à Dieu, Saint Augustin explique: ""Vos années sont comme un seul jour" et votre "jour" ne se renouvelle pas chaque jour; c'est un "aujourd'hui" et cet aujourd'hui ne fait pas place à un lendemain, pas plus qu'il ne succède à un hier" (307).

Ne pouvant logiquement représenter par le langage l'éternité, c'est en destituant la représentation que les écrivains "prennent" du temps, se font du temps dans les intervalles de la représentation linéaire et ordonnée. C'est ainsi que le groupe du nouveau roman a exploré la question du temps du récit. En recomposant l'ordre des événements selon des biais analogiques qui suscitent télescopages et courts-circuits, le groupe du nouveau roman a élaboré la mise en oeuvre du présent textuel.

La succession téléologique passé-présent-futur, où la fin de l'histoire était le plus important de l'histoire, a été troquée contre les jeux de l'aller-retour, du va et vient entre les événements textuels. Les dispositifs de répétition textuelle permettent de toujours ramener au présent, de re-présenter le présent. A l'illusion d'un univers romanesque d'éternité, où tout et rien (ne) se passent - temps ou phénomènes - la mise en jeu de l'écriture vise à provoquer l'avènement

d'un devenir-texte, devenir-récit, devenir-histoire et, en quelque sorte, de re-présenter aussi le présent perpétué qui s'en trouve dynamisé.

Pensons par exemple à *La jalousie* d'Alain Robbe-Grillet où l'événement phénoménologique est repris tout au long du récit avec de légères variations. La trace qu'a laissée au mur l'insecte écrasé se re-présente et se re-présente à nouveau. Ce qui se passe n'est pas dans la trace, mais dans le cheminement de la trace, dans les traces que cette trace laisse... Ce qui destitue la convention d'un temps linéaire chez le lecteur, en le ramenant toujours, dans la répétition de l'événement, qui n'est chaque fois, jamais le même, à ce présent de l'événement, avènement. Mise en scène du dé-placement.

Toutefois, le temps, infini, illimité, ne se présente ni ne se laisse représenter. C'est l'expérience du clin, du clignotement, de l'oeil qui regarde, le tempo, la syncope, bref des limites qui sont ainsi en jeu. Il devient impossible à l'imagination de se représenter le temps: comme l'exprime Jacob Rogozinski qui reprend les mots de Kant, le temps "ne se laisse guère représenter: (...) sa forme pure est infigurable, et c'est pourquoi "nous cherchons à suppléer à ce défaut par des analogies et nous représentons la suite du temps par une ligne qui se prolonge à l'infini"" (Rogozinski. "Le don du monde", *Du sublime*. 1988, 194). La compréhension du temps chez l'humain est, elle, finie. Quand un sujet fait l'expérience de cette limite, on a là affaire à l'expérience du sublime.

Sentir l'imprésentable. Arrivé à cette limite, sur le bord de la limite, sentir ce qui dépasse, l'illimité, que ce qui dépasse, ne peut être présenté, "qu'il ne peut devenir présent dans un sujet pour ce sujet" (Nancy. "L'offrande sublime", *Du sublime*. 1988, 67). La présentation a lieu, mais elle ne *présente* rien. Jean-Luc Nancy ôtera son nom à la présentation sublime: "Mais pour finir, et précisément sur cette limite même, où tout s'achève et où tout commence, il faudra ôter

son nom à la présentation" (67). Il parlera d'"offrande" où les valeurs et les puissances du présent sont retirées. Offrande a-temporelle. Que l'on ne peut donc pas attendre. A laquelle on ne peut s'attendre. Dont seulement les traces du geste, de l'offre nous arrivent. Traces qui invitent au geste vers l'avant. Oeuvre qui passe, dépasse.

Ces éléments théoriques nous permettent ainsi de jeter les prolégomènes d'une analyse pour le texte de France Daigle *1953: chronique d'une naissance annoncée*, et d'en aborder les enjeux narratifs et esthétiques.

Avant d'entrer dans l'analyse de *1953...*, et pour esquisser une mise en situation du texte, effectuons d'abord un retour sur l'oeuvre de France Daigle, afin d'établir les différences et les similitudes que présente ce dernier texte avec les autres livres de l'écrivaine.

retour sur l'oeuvre: une continuité fuguée

1953: chronique d'une naissance annoncée fut publié en 1995. Ce dernier roman de France Daigle compte parmi les huit textes qui composent l'oeuvre de l'auteur.

A un niveau purement stylistique, deux aspects différencient *1953...* du reste de l'oeuvre. Alors que les arrangements de l'espace typographique avaient un statut exorbitant et primordial dans les livres précédents, le texte de *1953...* prend toute la place. Jusqu'alors, dans chaque roman, l'écrit était confiné à une partie limitée de la feuille: ici, il s'étale; les blancs (se) noircissent.

Un deuxième aspect stylistique qui différencie *1953...* concerne le niveau syntaxique. L'ellipse qui caractérisait l'écriture de France Daigle est absente de son dernier roman. La phrase n'est plus elliptique, elle parvient à complétude.

Ces deux aspects, c'est-à-dire l'utilisation du blanc et de la phrase-ellipse, ont longtemps convergé pour manifester le silence, caractéristique des sept premiers textes qui composent l'oeuvre. Dans un article où France Daigle fait une étude des brouillons de son premier roman, elle écrit:

Je ne voulais pas de mots et de réalités usés qui n'éveillaient plus rien. Je ne voulais pas plus dire des choses inutiles ou inintéressantes. Je préférais ne dire du tout, ou en dire moins, plutôt que de "broder" (Daigle. "En me rapprochant sans cesse du texte", *De l'avant-texte. Ou du texte dans tous ses états..* 1986, 42).

Mais ces mots de France Daigle, qui confèrent naïveté au silence, ne disent pas tout. Car l'absence de parole chez l'auteur n'est pas pour autant absence de sens. Le silence en dit long; il est lourd de sens dans ses livres: comme elle l'écrit, le silence "fait partie de toute action" (Daigle 1984, 10). Qu'est-ce que ce silence chez notre auteur? Avant de tenter de répondre à cette question qui surgit dès qu'on établit la différence que présente *1953...* dans la forme,

abordons une autre différence importante qui caractérise ce dernier texte.

Facture et motifs sont plus que jamais indissociables, et *1953...* se détache du reste de l'oeuvre par une particularité sémantique. La discontinuité du discours qui proliférait et s'exhaussait dans ses autres textes, se trouve apaisée dans ce dernier roman. Je dis bien apaisée: car ce n'est pas qu'il n'y a plus discontinuité, mais le discours que présente *1953...* comprend plus d'un niveau où la discontinuité joue, encore, un grand rôle.

Toutefois son fonctionnement est différent: les éléments que présente le récit, c'est-à-dire événements, situations, actions et personnages, qui figuraient infailliblement en parallèle, sans jamais se rencontrer, dans les textes précédents, convergent dans *1953...* à un *certain* niveau. Les textes précédents présentaient des parallèles de même niveau, à la fois dans le sémantisme discontinu des textes et dans la forme. Le parallélisme entre les éléments était donc à la fois implicite et explicite. Ici, dans *1953...*, c'est le jeu des différents niveaux qui permet de parvenir à un roman de géométrie pour ainsi dire non euclidienne. C'est comme si la forme ne rejoignait pas le fond.

En abordant l'oeuvre - les sept premiers textes - de France Daigle, Raoul Boudreau exprime justement à ce sujet:

Non seulement rompt-elle avec le roman traditionnel par le refus de l'intrigue, des personnages et de toutes ces "notions périmées" rejetées depuis longtemps par le nouveau roman, mais elle pousse l'audace jusqu'à la pratique d'une écriture hantée par le silence, marquée par la résistance au langage et par l'exercice d'une parole contrainte (Boudreau 1996, 1).

Mais *1953...* bifurque en partie, quittant cette voie qu'avait tracée l'oeuvre. Ce dernier roman comprend un récit plus continu, un récit qui semble plus complet que ceux des autres romans, avec intrigues et personnages. Or, comme je l'ai souligné, la discontinuité est toujours présente, mais ailleurs dans le texte. Ce qui était évident dans les autres livres de France Daigle

est latent dans *1953...* La discontinuité ne se situe plus au niveau syntaxique, ni dans l'organisation des éléments assemblés. C'est dans la nature même des éléments assemblés, dans l'assemblage même de ces éléments que l'on trouve, à présent, la discontinuité. Implicites, les parallèles se situent en quelque sorte dans les plis de l'écriture.

L'auteur construit toute une histoire autour de l'année 1953 et les éléments qui prennent place arrivent de loin avant d'être réunis dans un même texte, sous le même "couvert de la réalité" (Daigle 1995, 26). Il s'agit là d'une fabrication de la continuité. Suite de mots, de phrases, d'idées, tel un artefact, comme tel exposé.

En fait *1953...* n'est pas le "roman" que l'auteur annonce, mais un texte dont la formule est toute autre, formule qui nécessite une désignation autre, un texte qui amalgame des genres, qui intègre fiction, biographie et autobiographie. D'ailleurs, dans une entrevue que France Daigle accorde à Réginald Martel, elle dit: en "écrivant le livre, je me demandais si j'avais le droit de l'appeler roman" (article paru dans La Presse, le 7 mai 1995).

Il y a toutefois, de texte en texte, à travers l'oeuvre de France Daigle, une réflexion qui se présente et se poursuit, réflexion à l'endroit de quoi le sujet nous porte à affirmer que c'est à un autre niveau que l'histoire des textes se passe. C'est en fait au niveau de la réflexion sur l'oeuvre littéraire, au niveau de l'écriture comme objet et sujet de l'écriture, c'est-à-dire au plan du métatexte que tout advient, et c'est là la caractéristique de l'oeuvre de France Daigle.

Depuis son premier texte, c'est dans le discours métatextuel que l'histoire, à vrai dire, se passe. L'histoire se trouve au-delà de la suite des événements du récit, au-delà de l'histoire (avec un petit "h"). Ce ne sont pas les événements de la petite histoire qui importent mais le processus de son avènement. Ce n'est pas la suite des événements qui compte, ce sont les liens innombrables qui les unissent et que l'auteur, par l'écriture, a su créer entre eux. Ce n'est pas

l'histoire racontée qui fait histoire mais c'est bien raconter qui fait histoire. L'histoire, la vraie, s'il y a une histoire vraie dans toutes ces histoires, est ainsi au présent textuel.

Il est question de maisons à construire. Tel est le thème qui revient le plus souvent dans les sept premiers livres de France Daigle. Ce qui est ainsi thématiqué, c'est l'élaboration de l'écriture. C'est une référence métaphorique au texte qui est en train de s'écrire: un discours métatextuel. Dans son sixième livre, *La beauté de l'affaire*, l'affaire semble sérieuse, la présentation du livre-objet aidant: le "B" de beauté est doré sur la belle couverture d'un riche vert et de carton de qualité; il y a des majuscules pour le titre, cependant que le reste est d'un bleu royal, avec un papier épais, résistant. Le récit s'ouvre sur une scène où "L'architecte prie le Grand Bâtitteur. Il demande au Grand Bâtitteur de lui indiquer la voie de maisons à construire qui soient plus parfaites encore" (Daigle 1991, 7).

Mais l'affaire, faut-il l'avouer, a toujours été sérieuse tout au long de l'oeuvre. C'est l'affaire de l'auteur. La réflexion qu'elle accorde à l'art, à l'écriture, à la construction du texte, au fait du récit, c'est là l'essence et l'existence de ces textes. C'est à ce niveau métatextuel que se déploie la "Beauté de l'affaire"; métatexte où se re-présente la réflexion, où se réfléchit la réflexion. La Force de l'affaire est celle que le texte annonce, la réflexion dans son mouvement vers l'ailleurs, celle qui laisse la trace de son mouvement dans les signes. Cette Force qui ne laisse plus distinguer ce qui construit de ce qui détruit (nous reviendrons à la question du métatexte, à ce qu'elle entraîne pour le thème - feu et maladie.). Dans *1953...*, la Force laisse tomber son mot; elle est "cette chose qui arrive en autant que l'on tende vers elle, cette chose qui porte, sans avoir de nom et sans jamais être définitive" (Daigle 1995, 133).

Avant de poursuivre cette réflexion sur l'écriture, il convient de faire le point sur ce qui, inévitablement, la précède: la réflexion sur le langage. Le langage est un matériau; l'écriture du

texte, construction à partir de ce matériau. Cette matérialisation, en quelque sorte, du langage ne signifie pas sa transparence. Bien au contraire.

L'auteur affirme et réaffirme le pouvoir qu'exerce sur elle le langage, elle lui garantit toute sa force: "Cela qui agit sur nous comme pouvoir, le verbe, et de son nom pouvoir, le substantif. Le complément comme quelque part la force des choses, les formes qu'elle prend" (Daigle 1983, 29). La romancière souligne l'opacité du langage: "Douter de la surface des mots, des choses" (82). Les mots sont comparés à de la pierre "aux surfaces et aux cassures multiples" (Daigle 1991, 15). Les mots ont plusieurs dimensions et ne se laissent pas saisir si facilement.

Ce "jeu d'assemblage et de construction" (13) auquel l'écriture du texte est comparée s'avère difficile à cause de cette conscience que le langage est un matériau opaque ayant sa propre force. Ce n'est pas tant un jeu qu'un travail. Travail difficile, travail qui fait peur, en toute conscience. L'angoisse devant la feuille blanche apparaît: "La peur de s'imaginer. Tout le travail qu'il faut parfois, la peur de se l'imaginer. Beaucoup de temps entre les verbes les chiffres donc" (Daigle 1983, 9). L'écriture devient ainsi un long et lent développement: "Prendre son temps. Une ponctuation lente, espacée. La maison qui se construit, essayer parfois de l'habiter. Comme si ce n'était pas surtout elle qui nous habitait" (21).

Les constituants de la maison, c'est-à-dire le langage en tant qu'objet fabriqué, ayant leur force propre, le texte à son tour peut devenir une force autonome: "Un mot pour nommer cette chose que l'on dit vivre et la maison, les moments qu'elle est seule à connaître" (32). Le texte se meut à son tour et la structure de la maison menace de céder. La construction présente toujours une fragilité de sens.

Le langage est difficile à saisir, le texte difficile à établir. Qu'est ce qu'une maison peut bien présenter de si désirable, la maison étant identifiée comme un "symbole de désir" (Daigle

1985, 59)? C'est le désir de structure, d'ordre, d'organisation, de solidité, de rigueur. De grandeur et de hauteur aussi: "La maison que l'on entend bâtir et qui sera un chef-d'oeuvre" (Daigle 1983, 9). Mais la conscience de la construction, de la structure qui se déploie dans le métatexte, constitue aussi feu et maladie.

Dans *Histoire de la maison qui brûle*, on entend "au loin qu'une charpente veut céder" (Daigle 1985, 15). On brûle du désir d'ordre, et le feu menace la structure. Brûler, parce que la romancière sait que l'ensemble est actif - ce qui n'assure rien à la structure mais au contraire la menace -, et qu'il s'organise dans le temps - ce qui n'assure rien à l'ordre mais le mine. Dans *1953...*, la maladie, on peut dire chronique, puisqu'elle est récurrente tout au long de l'oeuvre, a ses signes: "La conscience, celle d'un romancier ou d'une romancière s'interrogeant sur son art, par exemple, pourrait alors être interprétée comme une sorte d'anomalie" (Daigle 1995, 27).

La réflexion sur l'écriture fait partie des symptômes de la maladie. Elle brûle la maison. Mais elle assure aussi sa vie. Dans *1953...*, la maladie apparaît en filigrane comme source d'inspiration, de création, et ce fait est établi à partir du point de vue d'un des personnages:

D'un autre côté, Garde Vautour croit aussi que quelque chose retient nécessairement Bébé M. à la vie. Elle pense que cette chose, c'est peut-être la maladie elle-même, comme si pour Bébé M. la maladie était une attirance positive, une porte vers la vie (17).

La maladie porte vers la vie parce que la réflexion sur l'écriture faisant histoire, l'histoire parallèlement à la réflexion est pratiquement sans fin.

La réflexion sur l'écriture entraîne un questionnement sans fin, sur le temps et, conjointement, sur l'ordre temporel: celui du présent textuel par rapport au temps, du temps du récit par rapport au présent, de la matière par rapport à l'idée. Quand c'est l'écriture qui produit les thèmes, nous l'avons noté, ce n'est pas la finalité qui compte, c'est le présent. Tel est le temps illimité que l'écriture a la possibilité d'explorer lorsque c'est raconter qui fait événement. Quand

l'acte de narrer fait histoire, l'histoire est pratiquement sans fin, et sans direction non plus. La force énergétique du présent entraîne la réflexion dans plusieurs directions: "C'était aussi une époque qui s'éparpillait dans plusieurs directions à la fois" (Daigle 1985, 10).

C'est une force du présent qui rend nécessairement malade. Alors que la cause du feu ou de la maladie est indéterminée, la réflexion légère, ou qui se veut légère, du passé peut *prendre* direction: "Le chef des pompiers imprima *cause indéterminée* sur son rapport et dès lors l'art prit encore une autre direction" (63). Mais ce sont aussi les possibles de la direction qui rendent malade.

Le présent est ce quelque chose de grand, ce dans quoi la narratrice désire s'inscrire, ce qui offre tellement de directions, qu'il apparaît désordonné à celle qui est en quête: "Tout ce qui commence, tout ce qui a commencé dans le plus grand désordre. Comme si pour comprendre quelque chose de grand, regarder quelque chose de grand. La mer, une espèce d'immobilité. L'impression que pour nous il est trop tard" (Daigle 1983, 7). La mer devient une occasion pour penser ce qui dépasse, pour penser l'impensable, ce qui précède le désordre. Mais dans son désir de re-présenter le présent, l'immobilité du présent éternel par les mots, en pensant la re-présentation, la narratrice sent qu'il est trop tard: "Les mots, ceux qui ne viennent qu'après" (80).

Ce désir de franchir l'espace et le temps quand on explore le présent jusqu'à le sentir omniprésent, comment le re-présenter? Comment donner une direction qui ne soit pas exclusive d'autres directions vers ce qui compte? Car c'est à la fois ce que l'on veut représenter, ce que l'on désire former un peu, mais aussi ne jamais vraiment former. Ainsi, entre l'idée du présent et les mots qui permettent de l'exprimer, le temps passe et il devient impossible de présenter cette idée du présent: "Etre faible et proche de l'idée de ce monde. Rester toujours ici. Adhérer comme une définition aux limites de la matière" (66).

Retenons dans ce passage, les limites de la matière. Le langage est matière et fait masse. Il permet de transmettre l'idée mais en même temps il arrête l'idée. "Jeter l'ancre, jeter l'encre" (87). Quand on commence, on finit. Le revers du commencement est la fin. Alors que l'idée, la réflexion, elle, se poursuit, les mots, eux, arrêtent. Bien sûr, avec une telle conscience du langage et de l'écriture, avec ce matériau, les mots n'arrivent pas à fixer l'idée, le texte non plus: "Et malgré tout ce qui n'arrive pas partout à se montrer, à se laisser voir" (77).

L'idée est continue, l'idée est ce qui précède la parole et lui succède. La problématique du commencement sera posée dès le premier roman: "Avoir beau. On a beau s'en éloigner, on s'en éloigne, ceux celles qui finissent toujours par revenir. Ce qui est sans cesse et sans fin. Sans commencement aussi je crois" (8). La linéarité du langage sera mise en relation avec la non-linéarité de l'idée, de la pensée: "Je voyais bien que c'était une ère qui s'éparpillait dans plusieurs directions à la fois malgré ces rues visiblement à sens unique et le flot régulier de la foule devant moi" (Daigle 1985, 26).

La narratrice constatera tout au long de ses textes l'impossibilité de rattraper l'idée avec les mots: "Avoir beau dire, beau faire, ce qui reste" (Daigle 1983, 128).

La maison, la mer: symboles du désir d'immobilité. L'expérience de l'écriture consiste en ceci: il faut l'observer pour la comprendre. Mais écrire, c'est décaler l'expérience. Les mots décalent le présent: "Entre elle et moi il n'y a que le temps qui passe" (Daigle 1985, 13). Re-présenter et non présenter dans le texte par l'art.

Les mots décalent le présent, arrêtent la continuité. Et pourtant, c'est ce qui ne s'arrête pas qui appelle, qui se fait désirer. La narratrice constatera que c'est l'expérience de cette continuité fuguée qui compte, le désir, la quête.

Trouver un sens dans l'écriture, car écrire fait sens, c'est effectuer un cheminement dans un monde saturé de sens. Ce qui importe, ce n'est plus la fin, c'est le cheminement même où le passé trace des pistes dans notre mémoire, dans des histoires qui ne comptent plus tout à fait quand c'est raconter qui fait histoire: "En pleine immobilité tout ce qui s'arrête sur vous. Un visage de femme, un passé. Toutes sortes de choses concrètes qui se mettent à vous suivre sans besoin de se retourner. Marcher, tâcher de comprendre" (Daigle 1983, 15). Faire que son histoire compte en la racontant: "Notre histoire qui ne compte pas l'écrire. Ne plus se demander à la fin du conte si les choses se suivent. Arriver à conter ou à faire compter, tout simplement" (35). Poursuivre le désir: c'est dans cette quête, où la quête à elle seule fait exister, que se trouvent les enjeux.

Cela nous reconduit à la question du silence. On comprend, en faisant retour sur l'oeuvre, que le silence dans les textes précédents était une façon de re-présenter la continuité toujours décalée du présent, ce qui fait que le présent, l'omniprésent, l'éternité est innommable: "Passer de l'autre côté sans rien dire, sans passer par les mots. [...] Le paysage alors, sa continuité malgré les frontières et nos passeports" (72). C'est comme si, avec le silence, la narratrice avait l'impression de mieux atteindre cette continuité fuguée, puisque comme nous l'avons déjà noté, les mots arrêtent l'idée: "le continuum qui fait qu'à n'importe quel moment les vides qu'on laisse" (Daigle 1984, 116). Le silence est le meilleur moyen d'exprimer le tout inaccompli, toujours, que la narratrice perçoit: "-Le dialogue comme une espèce de fin en soi-même. -Ne pas trop parler. - Tout dire" (13).

Il est temps d'aborder les éléments autobiographiques qui demeurent clairement présents tout au long de l'oeuvre de France Daigle, et qui complètent l'esquisse de ce tableau des enjeux. Cette réflexion sur l'écriture, que l'on peut considérer comme étant le projet fondamental de

l'écriture de l'auteur, trouve son point d'ancrage dans le métatexte qui fait partie du discours autobiographique. Philippe Lejeune écrit: "Dans la "mise en scène" de l'écriture, le narrateur établit deux types de distance: il se pose soit en face de son passé, soit en face de son écriture" (Lejeune 1971, 73). Dans les sept premiers textes, on peut affirmer que la distance établie est plutôt du deuxième ordre. Dans *1953...*, les choses se compliquent.

Le narrateur ne se regarde plus simplement composer son récit. Il y a identification des relations du narrateur avec le personnage. Il est écrit en quatrième de couverture que France Daigle est originaire de Moncton, qu'elle est née en 1953, et que le journalisme est "une sorte de tradition familiale" alors que Bébé M. est née à Moncton en 1953 et que son père est journaliste pour *l'Evangeline*. Toutefois, la structure principale du texte n'est pas chronologique mais bien narrative. L'histoire est aussi celle de l'écriture et celle de sa personne de romancière. Mais il est important de (se) répéter les mots de Philippe Lejeune qui identifie le but de l'autobiographie comme "étant non de dire ce qu'on sait déjà, - mais d'inventer, de trouver la vérité sur soi" (8).

A l'aide de la matière intime et historique qu'elle met en jeu, que fait France Daigle en effectuant un tel retour sur cette matière sinon une réflexion sur soi, sur le vécu, sur l'expérience? La matière, le travail de la matière comme occasion pour l'esprit. Ainsi la réflexion sur l'oeuvre littéraire est-elle, aussi, une réflexion sur la reconstruction du vécu, de l'expérience par l'écrit. Philippe Lejeune explique qu'écrire "son autobiographie, c'est essayer de saisir sa personne dans sa totalité, dans un mouvement récapitulatif de synthèse du moi" (19). Pour dire sa vie, pour se dire, France Daigle emploie des procédés romanesques.

Enfin, pour en revenir à la maison, à l'Histoire, la narratrice constate qu'elle ne pourra jamais les saisir ni les établir dans leur totalité. La maison demeurera une illusion et l'Histoire ne pourra jamais prendre forme: "Mentalement j'écrivais entre les lignes des carnets d'adresses

défilant devant moi que la maison ne serait plus jamais qu'une illusion, que dorénavant nous ne ferions que camper sur le seuil de notre véritable histoire" (Daigle 1985, 72).

C'est donc sur pièces à présent, c'est-à-dire en retraversant le texte de France Daigle à la lumière de ces réflexions théoriques, que l'on tentera de tracer les grandes lignes d'une poétique de l'écrivaine. Il est clair qu'à la mise en oeuvre du questionnement de la création, tel qu'il apparaît chez l'écrivaine acadienne, va nécessairement répondre la mise en travail d'un processus d'interprétation chez le lecteur.

invitation à interprétation

Le récit s'ouvre sur une scène de sport: "La balle revient. Chaque balle est un défi" (Daigle 1995, 9). C'est dans ce mouvement de la balle que la romancière choisit de "commencer" son texte. "On commence où on peut [...] parce qu'il faut bien commencer quelque part" (10). Commencer entre guillemets puisqu'il y a quelque chose qui s'annonce comme déjà commencé...

Le mouvement de la balle, impliqué par le verbe du premier énoncé qui est un verbe d'action, l'indique: l'action a commencé. La balle a été lancée. Une force a mis cette balle en mouvement, une force d'avant le texte, d'avant les mots. C'est comme si le mouvement même précédait le texte, était déjà en cours puisqu'il ne fait que se poursuivre quand il est représenté. Quand la balle arrive dans le texte, le mouvement continue. Il se poursuit, se poursuivra alternativement. Du rythme au désordre.

Le sens même du verbe "revenir" qui est, selon *Robert*, "venir de nouveau", implique que l'histoire se poursuit. Le défi s'est déjà présenté, se représente quand la balle revient. Tout au long du texte, va et vient la balle qui se présentera et se représentera dans des énoncés qui varient légèrement.

La narratrice continue l'histoire: "Lorsqu'un récit commence par une scène de sport - [...] - il y a de fortes chances que le propos réel de l'histoire qui s'annonce soit tout à fait autre" (9).

L'histoire ne porte pas sur le sport, sur l'activité physique? Non, l'histoire se passe déjà à un autre niveau puisque le jeu est représenté. Ici, le discours porte sur le discours: métatexte. C'est l'histoire de l'écriture qui se lance.

Mais à qui est lancée la balle dans ce récit? A qui se (re)présente le défi? Abstenons-nous, du moins pour l'instant, de répondre exhaustivement à cette question. Toutefois, une chose est certaine: le narrataire n'est pas passif dans cette scène de sport:

Car indépendamment du fait d'aimer ou de ne pas aimer cette scène, on devine que ce déploiement de force physique trouvera son égal du côté métaphysique. Ainsi commence l'exercice dans l'esprit du lecteur-spectateur, l'exercice de comprendre ce que signifiera, ultimement, cette image de Brigitte dont le corps réagit comme une machine à la balle qui n'en finit plus de revenir (9).

Pour l'instant, il vaut mieux oublier ce défi ultime et réagir à la matière. Le narrataire n'est donc pas un simple spectateur de la scène de sport, il est invité à y participer. Le défi lui est lancé: il est invité à faire du sport avec la narratrice. A continuer l'exercice. Mais l'exercice, on l'a dit, n'est pas physique: "La scène de sport ne sera pas comprise dans son sens documentaire, elle mènera forcément à autre chose" (9). Mais à quoi? A quelque chose qui n'est pas une chose mais qui est l'égal de la force du côté métaphysique...

Le lecteur-spectateur est invité à continuer l'exercice dans son esprit, à jouer donc la scène qui dépasse le corps, qui est le corps dans son mouvement vers l'ailleurs, vers l'avant. Va et vient de la balle qui lance le narrataire vers la recherche de signification. C'est donc un processus d'interprétation qui devra répondre au travail du texte.

Arrêtons-nous quelques instants sur l'étymologie du mot "sport". Ce mot que le français a emprunté selon *Le Petit Robert* à l'anglais vient d'un ancien mot français "desport", de l'ancien verbe "se déporter, s'amuser". Le "sport" prend ainsi racine dans le jeu. Jeu de balle, jeu de la balle.

Le personnage d'Elizabeth réalise au chapitre IV "qu'il n'existe probablement pas de centre du monde, qu'il n'existe probablement que la quête d'un centre" (77). Cette notion de centre peut être rapprochée, dans le contexte, de celle d'origine ou de sens du monde. On peut également dresser un parallèle, pour le narrataire, entre le centre du monde et le sens du texte. La quête d'un centre constitue en quelque sorte une quête herméneutique. Toutefois, comme le souligne Jean-Luc Nancy, le cercle herméneutique est "suspendu à la supposition ou à la

présupposition d'une origine" (Nancy 1982, 18). Ce que réalise le personnage d'Elizabeth, c'est qu'il n'y a probablement que la quête; et que l'origine reste supposée-origine.

sur l'interprétation de la balle

Dans cette quête, c'est la notion d'interprétation qui entre en jeu, ""l'interprétation" comme substitut moderne de la "vérité"" (9). La notion d'interprétation chez Jean-Luc Nancy semble donc ainsi cadrer avec ce que pense le personnage d'Elizabeth: il n'y a pas Une Vérité, pas Un Centre, et pas Un Sens.

"L'interprétation de l'universel est sa partition en voix singulières" (8). On peut dire que c'est cette partition ou ce partage qui est annoncé, dès le préambule, dans l'énoncé qui appelle le lecteur-spectateur à l'exercice.

La narratrice accorde ainsi la voix au narrataire. Le lecteur est appelé à recevoir la balle et même à la relancer, c'est-à-dire à dialoguer avec le texte, à communier, à communiquer avec lui, puisque toute "pensée de l'interprétation est pour finir une pensée de la communication" (89).

Le lecteur-spectateur est invité à *participer* au sens où l'entend Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire à condition de ne pas oublier que "le sens ne préexiste pas, et n'advient pas non plus à la fin, mais [que] le sens est ce partage du logos. (*Nous sommes le sens, dans le partage de nos voix.*)" (82).

Elizabeth voit la vie comme si elle "n'était pour tous qu'un long préparatif de rencontre. (...)Un gage que tout est annoncé, même si l'on n'en sait rien" (Daigle 1995, 136). "Au cas où cela aurait une incidence", le sommeil d'Elizabeth, qui vient de s'endormir sur une interprétation de la vie dans le Préambule, rejoint le sommeil de Bébé M. future romancière au chapitre 1, chapitre qui devait d'ailleurs s'intituler comme le mentionne la romancière "i comme dans Italie

ou le sommeil paradoxal" (12).

Cette rencontre qu'Elizabeth attend est peut-être en partie celle qui devrait advenir entre l'auteur et le lecteur-spectateur, ou entre le narrateur et le narrataire, ou entre Elizabeth et Bébé M.? Et cette annonce ne serait-elle pas celle du lieu du partage des voix ou du logos? "Le logos s'articule à l'écart et du silence et de la voix. Il s'articule "avant" toute voix le partage des voix" (Nancy 1982, 81). Ajoutons que c'est le chant des oisillons qu'interprète Elizabeth: or ce personnage sort d'un livre précédent de Daigle et ce livre se nomme, emblématique, *La vraie vie*.

Qu'est-ce qui s'articule à l'écart de la voix? Qu'est-ce qui s'annonce? Le mouvement de la balle. Le partage qu'il trace. Ce qui ne peut jamais être présenté. Ce qu'on ne peut que représenter. Et présenter à nouveau. Le mouvement de la balle rythmera le texte.

entre déterminisme et liberté

Dans *1953...* entrent en jeu sous plusieurs formes la question du déterminisme et celle de l'imprévisibilité. En voici quelques exemples. Il y a d'abord ces deux pièges de la création que la narratrice annonce dans le préambule et qu'elle identifie comme étant un problème d'auteur. En parlant de la scène de sport qui ouvre le récit, elle explique qu'elle est devenue une sorte de cliché, et que,

bien entendu, à moins de pouvoir en user avec finesse, le créateur doit se tenir loin des clichés. Par contre, le désir d'éviter le cliché à tout prix peut faire basculer dans un autre travers, celui, lassant à la longue, de l'originalité sans limite, autre piège de la création (9).

Cliché - déterminisme; originalité - imprévisibilité: telle est donc l'équivalence qui paraît s'établir.

Dans une autre des nombreuses parties du texte où la narratrice aborde l'écriture du roman, s'interrogeant sur son art, la question du déterminisme est liée au "métier de journalisme

[qui] repose sur la réalité"; celle de liberté, à l'écriture "d'un roman [qui] offre plus de latitude à la personne qui éprouve de la difficulté à s'en tenir aux faits" (61). Faits - déterminisme; fiction - imprévisibilité: voici une autre équivalence qui réinscrit la contradiction au coeur de l'écriture fictionnelle et en fait le moteur d'écriture.

Roland Barthes dans le *Degré zéro de l'écriture*, aborde également, en d'autres termes, cette question du déterminisme et de l'imprévisibilité. C'est l'écriture qui met en jeu la contradiction:

L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est que liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté [...]; je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots (Barthes 1953, 16).

Contradiction qui devient un compromis. La liberté commence en quelque sorte avec l'écriture, mais une fois le geste et le choix accomplis, l'écrivain s'est déjà engagé dans l'Histoire. Et tout engagement contient une part de déterminisme.

C'est à travers le personnage d'Elizabeth, qui effectue un retour sur sa vie, que la contradiction est thématifiée. Ici, il n'est pas question de compromis puisque la contradiction immobilise le personnage qui l'incarne: "Elizabeth croit comprendre qu'elle pourrait rester toute sa vie dépositaire soit de quelque chose qui n'est qu'à la veille de se produire, soit de quelque chose qui n'a tout simplement pas été prévu". Elizabeth se trouve "coincée dans cet entre-deux", "au bord du présent" (Daigle 1995, 72), entre déterminisme et imprévisibilité, au bord de l'Histoire.

Le personnage de Claude présente une toute autre facette de la relation qui existe entre déterminisme et imprévisibilité. Il agit, et la contradiction chez ce personnage devient plutôt ce compromis dont parle Roland Barthes. Claude est masseur et il a "la conviction profonde qu'il

[doit] être possible d'atteindre l'âme en touchant le corps". Dans *La vraie vie*, il avait pris conscience "du travail particulier de la mémoire et du désir, les deux fonctionnant de façon entremêlée plutôt que distincte" (102). La notion de mémoire fait écho au déterminisme et celle de désir à l'imprévisibilité, à la liberté. Claude incarnerait ainsi le compromis: en agissant sur la matière, sur le corps, sur ce qui est mémoire, il pense atteindre l'intouchable désir, celui qu'appelle l'au-delà de la matière.

Toutefois, comme le remarque le personnage, rien n'est si simplement délimité, "le corps n'est rien sans l'âme et vice-versa" (102), et la question du déterminisme semble garder sa part d'imprévisibilité, et vice-versa. Engagement dans l'Histoire?

A quelques reprises, il sera question d'une romancière qui ne dirige pas l'écriture de son roman. Elle parle des romanciers qui "ont souvent l'impression que ce sont eux qui dirigent l'écriture de leur roman. Les pauvres" (65). Elle parle de "la relative impuissance du romancier à faire dévier le cours de son histoire" et explique qu'il "a beau avoir un certain sens de ce qu'il cherche, il ne peut pas prédire ce qu'il va trouver" (82). La romancière se trouve dans cet entre-deux, entre déterminisme et imprévisibilité. Contrairement à Elizabeth, la romancière avance, un peu comme Claude...

On dirait plutôt que nous avons affaire à une espèce de chaos initial - c'est-à-dire, toujours déjà, le mouvement d'un désordre... à mettre en un certain ordre par le style de la fiction. Donner formes au chaos. Par le style de l'interprétation.

où le chaos revient

La notion de chaos a eu une évolution notable au cours de l'Histoire. Dans les civilisations anciennes, dont l'Égypte et la Grèce, l'état primordial du monde et du temps était dévolu au chaos et du chaos émanait l'ordre. Ce chaos originel a une présence dans la Bible où Dieu est vu, selon les mots de Daniel-Rops cités dans *Le Petit Robert* sous l'entrée "chaos", comme "l'esprit organisateur par qui le chaos s'ordonne". Aujourd'hui, on ne parle plus seulement d'un chaos mythologique ou religieux qui aurait été comme un "vide ou une confusion existant avant la création" (*Le Petit Robert*). La physique nous apprend que le chaos est partie intégrante du monde. On entend monde chaotique, non avant mais pendant et dans la création.

C'est la notion de chaos déterministe en physique qui nous intéresse ici:

Nous touchons là le cœur du problème: la propriété que possèdent certaines fonctions non-linéaires d'amplifier exponentiellement toute erreur, si minime soit-elle, empêche toute prédiction à long terme et entraîne un comportement erratique semblant obéir aux seules règles du hasard, malgré le déterminisme strict de ces fonctions. Cette propriété d'amplification exponentielle des écarts qui réconcilie les notions de déterminisme et d'imprédictibilité est nommée "sensibilité aux conditions initiales" ou SCI. Pour bien identifier, du point de vue de la sémantique, ce comportement erratique lié à un processus déterministe parmi d'autres comportements imprédictibles, "aléatoires", liés au contraire à des processus beaucoup plus complexes et non déterministes, on lui a consacré l'adjectif "chaotique" (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance 1994, 61).

Le partage des voix s'applique aussi bien au partage du discours entre poésie et philosophie, qu'à celui qui s'inscrit entre art et science. Cette théorie de la physique semble trouver un écho dans le texte de France Daigle où elle joue, par les effets que ses principes peuvent entraîner en littérature, un rôle fondamental. La romancière s'interrogeant sur son art n'en finit pas avec les descriptions de mouvements atomiques: "Car dans l'univers scientifique comme dans l'univers langagier, tout est affaire de frontière, tout est marche vers l'avant" (Daigle 1995, 154).

Susan Strehle nomme ce nouveau mode de fiction "actualism". Elle explique qu'au niveau atomique, la réalité n'est pas réelle, mais active, dynamique, "actual". Le projet d'un tel mode de fiction serait alors "the human interpretation of a nonhuman reality" (Strehle 1992, 7).

La théoricienne considère le partage entre la fiction et la physique comme suit:

"Actualistic fiction and contemporary physics join, I propose, in seeing the external world and the human relation to it as: discontinuous, statistical, energetic, relative, subjective, uncertain" (Strehle 1992, 8).

Le texte de France Daigle explore cette perception du monde extérieur et la relation humaine à celle-ci, aussi bien et indissociablement, de façon thématique que de façon textuelle.

Cet extrait en constitue un exemple:

Le couvert de la réalité permet aux êtres humains de goûter à des plaisirs simples, sans toujours s'encombrer du détail de la face cachée des choses. De la non-linéarité de la continuité, par exemple. De la continuité qui avance sur plusieurs fronts à la fois, de plusieurs directions différentes, de directions même contraires les unes par rapport aux autres (Daigle 1995, 27).

Qu'il en soit ainsi pour la romancière, entraîne qu'il en est ainsi aussi pour le lecteur, de sorte que ce dernier ne pourra jamais vraiment comprendre l'oeuvre puisque le texte est en mouvement. Et si le mouvement ne lui arrive pas, s'il ne se représente pas ce mouvement, s'il ne se questionne pas sur ce qui est en train de se faire, peut-être pourra-t-il "goûter à des plaisirs simples" (26). Quoiqu'il lui arrive, il ne pourra que l'interpréter.

Connaissances scientifiques et théories seront donc ainsi au service d'une autre manière d'appréhender la réalité, "comme chacun sait, théorie et réalités ne présentent pas toujours le même visage" (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance 1994, 106). Comme Brigitte et son père qui "plus (...) ils avançaient dans leur découverte du monde, moins ils rencontraient de limites aux façons de l'aborder" (Daigle 1995, 70).

Antoine Compagnon explique bien cette différence entre comprendre et interpréter:

Comprendre est un geste totalisant, englobant, qui prend ensemble, entoure, cerne et serre le sens, qui donne *consistance* au discours; tandis qu'interpréter, c'est s'exposer entre deux, donner prise, enlacer et toujours rater, car quelque chose toujours résiste - "ex-siste", d'après l'orthographe introduite par Heidegger - à l'interprétation, qu'elle ne récupère que pour laisser derrière elle autre chose, sans jamais pouvoir tout prendre ensemble, et en renonçant à cette illusion (Compagnon 1979, 74).

S'exposer entre-deux: théories et imprévisibilité assurée en partie par la théorie qui s'expose. Le totalitarisme qui s'attache au geste du "comprendre" a d'ailleurs été dénigré par Edouard Glissant, autre théoricien qui se sert des instruments que lui fournit la physique quantique pour explorer le monde littéraire.

Edouard Glissant explique que dans la compréhension se cache une part de réduction puisque pour "pouvoir te "comprendre" et donc t'accepter, il me faut ramener ton épaisseur à ce barème idéal qui me fournit motif à comparaisons et peut-être à jugements. Il me faut réduire" (Glissant 1990, 204). C'est ainsi que cet écrivain revendique le droit à l'opacité des cultures minoritaires. Il développera ainsi la notion du chaos-monde, notion créée et déterminée par "la notion d'imprévisibilité de la relation mondiale": "il y a chaos-monde parce qu'il y a imprévisible" (Glissant 1995, 30).

Où il y a imprévisibilité, donc, il y a garantie de liberté, d'imagination, d'interprétation.

La romancière invite le narrataire à considérer son oeuvre d'imagination:

on peut être d'accord ou non avec l'orientation qu'il donne à son récit, mais on ne peut pas nier le voyage de son imaginaire. Ce serait, pour reprendre les mots de Pie XII, *abaisser l'homme au niveau de la brute* dans le but d'enchaîner ce qu'il appelle *les secrets de son caractère* (Daigle 1995, 62).

Edouard Glissant dirait que tout humain à sa part d'opacité. On ne peut que l'imaginer.

D'une imagination à l'autre, nous sommes engagés à interpréter.

Le principe d'imprévisibilité va donc travailler à la fois à l'écriture du roman ainsi qu'à son interprétation, le roman étant constitué lui-même d'interprétation(s).

En effectuant ce retour sur la matière historique et intime, dans ce désir de saisir l'évolution de Bébé M., la romancière explique qu'il

n'est pas facile de discerner de quelle façon les mois, les semaines, les jours voire les heures qui précèdent la naissance de Bébé M. imprègnèrent le corps psychologique de l'enfant. Cela reviendrait à identifier une sorte de poussée première alors que la vie, elle, se complaît dans une continuité qui n'appelle rien de plus qu'un bâillement. Seul un romancier, à qui l'on pardonne plus facilement la folie, s'aventurerait à conjecturer en la matière (81).

Cette "poussée première" fait étrangement appel à la SCI. Il est expliqué en physique que si l'on pouvait connaître toutes les conditions initiales, il serait possible de calculer l'évolution puisque, "si on connaît l'état d'un système à un instant initial, on peut déterminer son état à tout instant ultérieur" (Bergé, Pomeau, Dubois-Gance 1994, 60). Mais l'état initial de ce système est si vaste et si complexe que la romancière ne peut le connaître. Elle réalise qu'elle ne peut saisir la continuité de l'évolution, qu'elle devra fabriquer les liens: interprétation du rapport à l'autre, du rapport à l'ailleurs, interprétation du rapport à soi aussi.

L'analyse tente de répondre, fait écho à l'oeuvre, car en tout point du texte de France Daigle, "dans l'éventail de l'infime indivisible à l'omniprésent insaisissable, la chose nouvelle n'a jamais fini de se produire" (Daigle 1995, 133).

Emergent ainsi les limites de la théorie lorsque celle-ci est mise à l'épreuve de l'oeuvre: la réalité - texte ou monde - est en perpétuel mouvement. Apparence de chaos où la théorie, parfois limite, annonce quand même l'illimité. Mouvement de la réflexion.

La narratrice aborde les limites de la science lorsqu'elle s'arrête sur les conséquences de la pensée d'Einstein en science, pensée qui a servi à "démontrer qu'aucune connaissance scientifique n'est immuable, que l'humanité doit constamment restructurer ses connaissances en fonction de

ce qu'elle aspire à connaître" (48).

Ce qui m'appelle c'est le mouvement de la balle par rapport à mon système de référence, ce qui me force à restructurer mes connaissances. Mouvement chaotique du texte qui représente le défi, mis en mouvement par la transgression des limites. Transgression qui promet parce qu'elle re-présente le "mouvement de l'illimité": "L'illimité commence au bord externe de la limite: et il ne fait que commencer, il ne finit jamais" (Nancy. "L'offrande sublime", *Du sublime*. 1988, 51). C'est ce qui est sans fin, ce qui semble chaotique qui nous intéresse. Transgressions.

fiction et réalité illimitées

C'est d'abord le genre qui est remis en question. Sur la couverture du livre, on a écrit "roman". Mais comment désigner ainsi l'oeuvre de France Daigle qui est un genre composé de plusieurs genres, un genre composite où éléments romanesques, biographiques, autobiographiques se mêlent selon des impératifs nouveaux, où pluralité et hétérogénéité génériques deviennent ressorts de l'écriture.

Tentons d'en considérer les aspects majeurs. Il y aurait, d'abord, le récit. C'est celui qui sert d'entrée en matière. Défi de la balle que reçoit l'auteur (c'est ainsi que la romancière s'introduit); le récit trouvera matière dans l'exercice de l'écriture.

Il y aurait la fiction que jouent certains personnages dont Bébé M., Garde Vautour, Elizabeth pour n'en nommer que quelques-uns. Il y aurait les éléments autobiographiques que suggèrent quelques incidences et éléments qui transcendent non seulement le récit, mais la fiction également, les personnages se rencontrant tous en certains points.

Elizabeth aussi vient de Moncton, aussi et, comme je l'ai déjà indiqué, au "cas où cela aurait une incidence", le sommeil d'Elizabeth rejoint le sommeil du Bébé M. du préambule au premier chapitre qui devait s'intituler, comme l'indique la romancière, "i comme dans Italie, ou le sommeil paradoxal" (Daigle 1995, 12) alors que la balle revient, et que la romancière a intitulé le premier chapitre "Le tronc coeliaque".

Les histoires se mêlent. La romancière explique justement la difficulté qu'elle a à définir les deux, à se définir dans les deux: "Le romancier a aussi tendance à se perdre dans ce qui constituerait l'histoire en regard de l'Histoire. En fait, il ne sait jamais très bien sur quel plan il (se) raconte" (66).

Les frontières ne se laisseront justement pas délimiter si facilement: "Il en va de l'essence même de la réalité, toujours mouvante, toujours en processus de définition. Ce continuum fait que l'on ne sait jamais où, précisément, se situe la frontière, si frontière il y a" (42). Dans ce désir de tirer les fils qui font se mêler, se fondre les frontières, plus on avance, plus il y a de fils à tirer. Fils sans fins. Infinis.

par les fils du tissu textuel

Tentons de voir le fonctionnement des transgressions. Du chaos aux parallèles qui se rejoignent, comment s'alignent ces éléments - personnages, événements - pluriels et hétérogènes qui constituent le récit? Où l'histoire trouve-t-elle suite à partir des lignes du texte? Que se passe-t-il avant tout dans le tissu textuel?

Au niveau sémantique, ça se passe assez vite. Tout est dans la redéfinition de la matière. Quelques énoncés font sens avec ce qui part dans toutes les directions. Quelques énoncés annoncent les passages. Toutefois, c'est déterminé mais en suspens, la romancière nous laisse un

peu pendus par nos fils, sur nos faims. Les transgressions se font en peu de mots. Les passages mènent ainsi à tout et à rien: passage à la limite, dépassant le tissu textuel. Mouvement immatériel et matériel qui précède et succède.

L'année 1953 paraît être le premier lieu de convergence. *Le degré zéro de l'écriture* est publié, le prix Nobel de littérature est décerné à Winston Churchill, la reine Elizabeth II est couronnée, etc. Ce temps historique ne sert toutefois que d'occasion de convergences, le lieu est ailleurs. Les éléments qui auraient figuré en parallèle avant le texte et qui se rejoignent dans le récit, se rejoignent parce que la romancière, il va sans dire, crée leur suite. En interprétant l'Histoire, elle fait du continu avec du discontinu. Elle donne formes au chaos.

Avec le prétexte d'étudier "la complexité du rapport au monde de Bébé M." (95), toute matière est mise à contribution. Des nouvelles de *L'Évangeline* - "journal qui permettrait aux Acadiens de ne pas être retranchés du réseau névralgique de la terre" (21) - sont re-présentées. Nous avons affaire à l'entourage de Bébé M., aux personnages qui figurent dans le récit. Garde Vautour qui prenait soin de Bébé M. était une lectrice loyale du journal: elle "lisait *L'Évangeline* tous les matins avant de se rendre à l'hôpital. Après un coup d'oeil rapide sur les grands titres, elle plongeait dans la chronique "Autour du monde" " à partir de laquelle elle "se faisait un portrait global de l'humanité" (21).

La lecture du journal joue un rôle primordial dans le texte. Les nouvelles sont renouvelées, se renouvellent. Garde Vautour, par l'entremise d'un article signale que le prix Nobel de littérature fut décerné à Winston Churchill. Qu'est-ce que la romancière cite? Je cite: "Sans doute faudrait-il relire les écrits de Winston Churchill pour se rappeler ses qualités d'homme de lettres. On y découvrirait peut-être un précurseur de la mise en abîme si chère à la littérature postmoderne" (30). Miroir qui reflète un miroir.

Elle fait converger la maladie coeliaque et l'écriture du *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes: "Et pendant que Bébé M. se montre imperméable aux nutriments nécessaires à sa survie, Roland Barthes écrivait dans *Le degré zéro de l'écriture* que *la langue est comme une Nature qui passe entièrement à travers la parole de l'écrivain*" (16). Cet ouvrage de Roland Barthes fut publié en 1953, lorsqu'était en cours la maladie selon l'histoire. En un sens, la romancière crée un lien entre la langue et les nutriments dont Bébé M. a besoin. Dans un autre sens, elle crée un lien entre les excréments et l'écriture. Croisements.

A un autre niveau, dans un autre sens, la transgression prend lieu dans la phrase. L'union des thèmes est établie au niveau sémantique avec la locution conjonctive "pendant que". La locution conjonctive "pendant que" exprime selon *Le Petit Robert* "dans le même temps que; dans tout le temps que" donc la simultanéité. Le verbe de la deuxième préposition est à l'imparfait, dont la valeur temporelle est, dans ce cas, selon Paul Imbs, celle de l'actualité ou de la simultanéité (Imbs 1968, 96). Toutefois, le verbe de la première préposition "se montre" est au présent. Présent et imparfait se rencontrent ainsi de façon inédite - et c'est peu dire.

Par là même, la narratrice inscrit ainsi la relation dans le temps. La transgression est quelque part temporelle. Dans quel présent Bébé M. se montre-t-elle imperméable à la langue? En inscrivant le corps étranger - texte cité - en italiques? Ce n'est pas avec la maladie que le lien est créé, mais avec le processus maladif, celui qui se définit dans le temps. Au présent. Car la locution ramène tout au présent.

L'histoire n'est donc pas qu'historique. Elle fait à nouveau histoire à travers celle qui se fait, simultanément, à un autre niveau. Elle est re-présentée.

Une sorte de diffraction entrerait ainsi en jeu dans le texte. Selon le point d'observation, selon le niveau, l'histoire est événement ou avènement. Toutefois, prendre ce recul dans le texte,

afin de tenter de voir ce qui arrive, ce qui fait événement, avènement, ce qui arrive, tout en même temps, c'est aussi risquer de se perdre dans le point d'observation, d'oublier ce qui définit sa position par rapport à ce qui arrive. Dans ce recul qu'elle prend par rapport à la vie, les limites se brouillent pour Elizabeth:

Elizabeth est aussi consciente qu'à nager sur place toute sa vie, elle pourrait ne jamais savoir si elle se trouve dans une piscine en regard d'un lac, par exemple, ou dans un lac en regard d'une mer, ou dans une mer en regard d'un océan, ou dans un océan en regard d'un cours d'eau plus grand encore (Daigle 1995, 77).

Cette question des cours d'eau qui sont aussi corps d'eau rappelle la diffraction, qui trouve écho dans la théorie du chaos, diffraction que l'on peut traduire en anglais par la notion de "scaling":

One of the important characteristics of fractals is self-similarity. This means that a fractal image may be scaled up or down, i.e., the magnification with which it is observed may be increased or decreased, yet the basic shape of the fractal remains the same (Cambel 1993, 169).

Entre un h minuscule et un H majuscule, toute une histoire se passe dans laquelle tous les personnages peuvent facilement dévier. Qu'est-ce à dire que "toute" cette histoire?

Représentons-nous quelques possibles.

naissances possibles

Tous les personnages du roman de Gabriel Garcia Marquez, dont le titre, *Chronique d'une mort annoncée*, laisse trace, il va sans dire, dans le titre du roman de France Daigle, - autre marque du vaste jeu intertextuel dans lequel France Daigle s'est lancée - tous les personnages, donc, savent que le personnage principal va se faire tuer, mais ils n'empêchent pas sa mort. Non pas qu'ils éprouvent quelque ressentiment envers le personnage; au contraire, quand ils "apprennent" sa mort, ils sont tristes. Non pas qu'ils sont indifférents donc. Ils ne se posent même pas de question. Ils seront d'autant plus surpris d'apprendre la nouvelle!

L'histoire du meurtre arrive, comme si c'était malgré eux. Ils ont la possibilité de faire dévier l'histoire, mais c'est comme si le meurtre était un destin, destin qu'ils ne questionnent pas. L'histoire est déterminée. Pendant que la mort se passe, dans cette histoire, la naissance se passe dans la nôtre.

Dans *1953: chronique d'une naissance annoncée*, le sens d'annonce se diffracte. Pour le personnage de Brigitte, qui vit quelque chose de nouveau - elle avait toujours réagi à la balle sans s'arrêter sur sa réaction, maintenant, vers la fin du récit, c'est comme si la réflexion la rejoignait: "Et comme électriée par le destin qui s'accomplit en même temps qu'il se révèle, Brigitte ne peut rien faire d'autre que laisser vivre ce moment" (Daigle 1995, 129) - la balle se mettra à jouer son propre jeu. L'ultime défi que la romancière lançait, peut-être se lançait, dans le préambule, était de "comprendre ce que signifiera, ultimement, cette image de Brigitte dont le corps réagit comme une machine à la balle qui n'en finit plus de revenir" (127). Mais le destin aurait-il été prévu? Et donc serait-il prévisible?

La naissance thématique est celle de Bébé M., quoiqu'au début de l'histoire, Bébé M. soit déjà née. Le thème le plus important de cette histoire, celui qui fait histoire, celui qui se présente le plus souvent dans l'histoire, est en fait la maladie coeliaque. Une maladie. Chronique d'une maladie. Et l'annonce d'une naissance avant toute voix: naissance textuelle. Création née de la création, de la récréation, de la re-création.

Tel est bien, au fondement de cette écriture, l'enjeu de la production littéraire de France Daigle. Et cet enjeu ne va pas sans son jumeau: la réécriture de la relation filiale entre le lecteur et le scripteur.

conclusion

Tel est, pour l'essentiel, l'enseignement que donne France Daigle: la relation entre le scripteur et le lecteur est indissociable, donc, des effets à l'oeuvre re-présentés tout au long de *1953: chronique d'une naissance annoncée*. Depuis le préambule, l'union duelle des deux instances s'annonce forte. Car la relation n'est pas unilatérale. La balle est en jeu, est entre eux. Fait re-bonds.

Se plaire à saisir de manière unilatérale, dans un ouvrage d'art, soit le reflet d'une réalité sociale, soit une homologie avec la structure d'un milieu social, comme le postulent bon nombre de sociologues de la littérature, soit la révélation de l'intime psychologie de l'auteur, comme le prétendent bon nombre de psychanalystes de la littérature, soit, plus généralement, la présence de ce qui était à dire, comme le répètent, diversement, tous les tenants de l'idéologie dominante en tel domaine, c'est minimiser par méthode les transformations que peuvent leur faire subir les propriétés particulières de cet ouvrage (Ricardou 1978, 329 - je souligne).

Ce que Jean Ricardou nous propose ici, à l'opposé de nos habitudes réductrices, c'est "la prise en compte d'une entière multilatéralité" (330) qui se développe dans et hors le texte, dans les parcours hétérogènes du scripteur et du texte, là où le scripteur est lecteur de son propre texte, là où le lecteur est aussi scripteur. Saisir une oeuvre de cette façon, en admettant en quelque sorte l'insaisissabilité de cette vaste "interaction scripturale" (330), c'est s'ouvrir aux transformations et par là cheminer dans le Texte. C'est avoir la possibilité de "saisir" la spécificité de l'objet - c'est-à-dire, savoir, à chaque instant, qu'on en est dessaisi.

coda: invitation à la fugue

Je confonds les états les mondes et les rêves. Tenez j'étais en train d'imaginer une critique qui compléterait la création.

Werewere Liking

Commençons ce texte avec le mot "commençons". "On commence où on peut" (Daigle 1995, 10). L'idée, elle, est déjà en cours. L'idée n'en finit pas, n'en finit plus... Mon imagination suppléera à ma vue.

La peur de ce travail, la peur de ce que ce texte sera, la peur de l'évolution, ou plutôt la peur d'arrêter, ou pire encore, la peur de régresser: les peurs prennent. Comment formuler ce qui n'est pas formulé et qui a, surtout au commencement, une grande part d'informulable? Je veux dire, comment faire au juste? Je veux dire, comment faire sans faire de faute? Parce que ma plus grande peur, c'était, c'est de faire des fautes; fautes de sens qui me dirigeraient dans le mauvais sens. Voilà pourquoi je veux trouver plusieurs façons de dire. Je veux dire, comment commencer.

Commençons et re-commençons. Je veux dire - comment.

Commençons avec une définition. "On commence où on peut". Dans *Le Petit Robert*, à l'entrée **THEORIE**, et après la transcription phonétique, on lit l'étymologie: "**science de la contemplation**" ou encore "**observation, contemplation**". Je m'absorbe dans l'observation attentive de ces mots. **Contemplation...** Est-ce qu'on peut "**s'abîmer dans la contemplation**", comme on dit?

La théorie devrait empêcher celui qui contemple de s'abîmer. La définition du mot "**théorie**" aussi, le dictionnaire m'aidant à diriger ma réflexion. Ou encore mieux, l'étymologie du mot théorie. Question de bon sens, non? à voir "**ETYMOLOGIE (V. Origine, racine, source)**". Dans l'introduction au *Dictionnaire étymologique du français*, il est écrit: "**Le mot étymologie est**

un mot grec ancien, *étumologia*, que Cicéron a traduit en latin par *veriloquium* et qui signifie littéralement "façon de parler véritable", c'est-à-dire "sens véritable d'un mot".

Mais, ce que j'analyse, et pressens et interprète cette année comme le degré zéro de l'évolution de la pensée théorique en littérature, c'est qu'il n'y a pas de "sens véritable d'un mot"; il n'y a pas Une Origine; aucun écrivain ou lecteur ne peut donc s'y rendre, et certainement pas avec des mots. Il n'y a donc pas Un Commencement. Il n'y a que des commencements. Et les mots sont des commencements.

Voilà donc un commencement sans commencement. "On commence où on peut". Continuons avec cette phrase que la romancière a inscrite vers la fin du texte, dans l'épilogue, phrase qui, dans mon interprétation du texte, est clé: "Une fois que l'on s'y met, les parallèles, comme les voies ferrées, sont pratiquement sans fin" (162).

Arrêtons-nous à l'adverbe "**pratiquement**", qui est selon *Le Petit Robert* l'antonyme de "**théoriquement**", et vice-versa. Continuons notre réflexion: est-ce que, re-connaissant l'antonyme de l'adverbe "**pratiquement**", on peut penser en relisant la phrase que les parallèles ont une fin théorique mais pratiquement n'en ont pas? Cette pensée tiendrait inévitablement d'une certaine spéculation. Tout dépend du sens que l'auteur a pris.

Au point où nous en sommes dans l'évolution de la pensée théorique en littérature, de penser pouvoir trouver ce sens, de revenir à quelque intention de l'auteur, de vouloir retourner à l'Origine, c'est arrêter le mouvement... Nous ne pouvons revenir en arrière, au Sens. La Force aujourd'hui, se trouve ailleurs. Et c'est justement cette Force, cet ailleurs, cette Force d'ailleurs qui fait que la théorie évolue, puisque c'est cette Force que la pensée théorique désire saisir et définir. C'est cette Force qui appelle la théorie à "l'identifier, qui "la" rappelle à l'ordre de ce qu'elle est, fin et commencement...

On peut donc inférer que les parallèles ont une *fin* théorique, les voies ferrées étant matière, définie et définissable. Mais les voies ferrées invitent au voyage, à un long voyage *pratiquement sans fin*. Et c'est ainsi qu'on arrive à un autre sens du mot "**pratiquement**", comme on arrive à une autre fin qui n'est qu'un autre commencement. Selon *Le Petit Robert*, l'adverbe "**pratiquement**" peut être employé dans le sens de "**virtuellement**" qui veut dire d'une "**manière en puissance**". Paraphrasons: d'une certaine manière qui est en puissance, les parallèles sont sans fin.

Puissance ou Force d'ailleurs, c'est cette question sans fin que je désire explorer. On peut dire, par souci de clarté, que mon étude aura été une interprétation des possibles. Je ne fais que réagir à la balle. Je réponds au texte. Ce qui est écrit noir sur blanc: "Chaque balle est un défi" (9).

bibliographie

oeuvre de France Daigle:

Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps. Moncton: Editions d'Acadie, 1983.

Film d'amour et de dépendance. Chef-d'oeuvre obscur. Moncton: Edition d'Acadie, 1984.

Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle. Moncton: Editions d'Acadie, 1985.

Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont. Montréal: Editions NBJ, 1985.

L'été avant la mort (en collaboration avec Hélène Harbec). Montréal: Editions du Remue-ménage, 1986.

La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage. Montréal: Editions NBJ; Moncton: Editions d'Acadie, 1991.

La vraie vie. Montréal: Editions de l'Hexagone; Moncton: Editions d'Acadie, 1993.

1953: chronique d'une naissance annoncée. Moncton: Editions d'Acadie, 1995.

textes consultés:

Aristote. *La poétique.* Traduction et notes par Roselyne Dupont- Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* Paris: Seuil, 1953.

Bergé, Pierre, Yves Pomeau, Monique Dubois-Gance. *Des rythmes au chaos.* Paris: Odile-Jacob, 1994.

Boudreau, Raoul. "Le silence et la parole chez France Daigle", paru dans Séminaire en littérature acadienne I. Moncton: centre universitaire de Moncton, 1996.

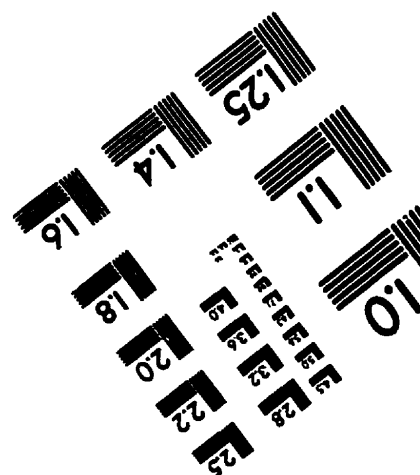
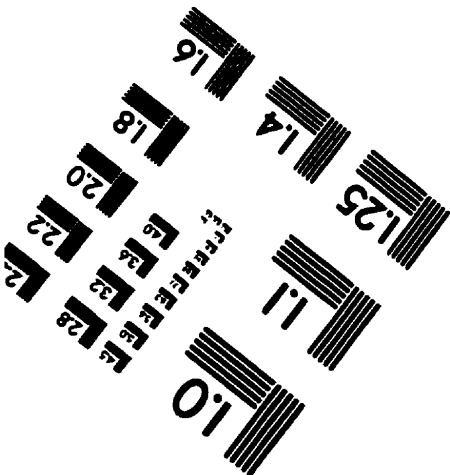
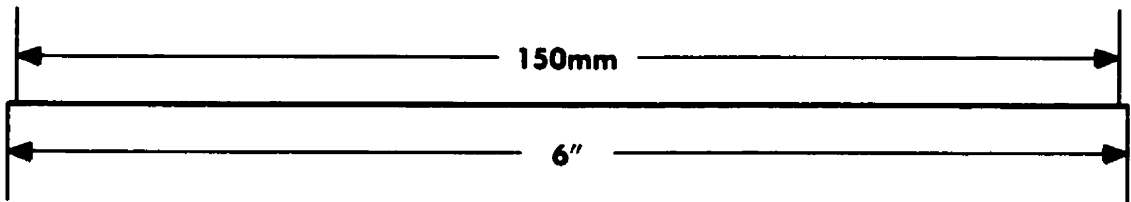
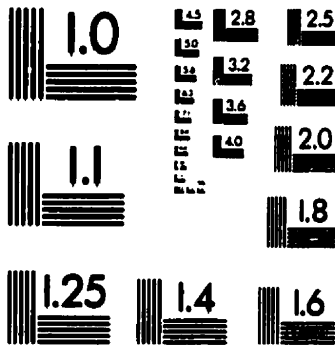
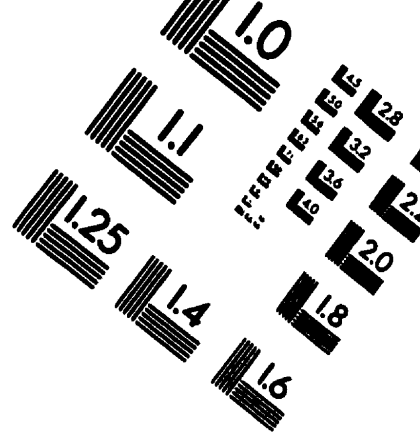
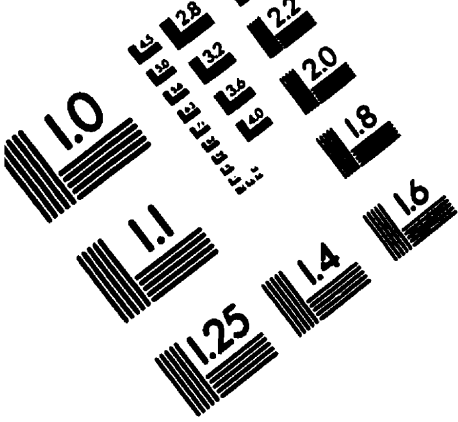
Çambel, Ali Bulent. *Applied chaos theory: a paradigm for complexity.* San Diego: Academic Press, 1993.

- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Courtine, Jean-François et al.. *Du sublime* (collection dirigée par Michel Deguy. Paris: Belin, 1988.
- Daigle, France. "En me rapprochant sans cesse du texte" paru dans *De l'avant-texte. Ou du texte dans tous ses états* (sous la direction d'André Gervais). Montréal: NBJ, 1986.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- . *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Imbs, Paul. *L'emploi des temps verbaux*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1968.
- Lejeune, Philippe. *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.
- Liking, Werewere. *Elle sera de jaspe et de corail (journal d'une misovire...)*. Paris: Harmattan, 1983.
- Marquez, Gabriel Garcia. *Chronique d'une mort annoncée*. Paris: Grasset, 1982.
- Nancy, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris: Galilée, 1982.
- Picoche, Jacqueline. *Le Robert: dictionnaire étymologique du français*. Montréal: Dicorobert, 1994.
- Platon. *La République - livres III et IX*. Etabli et traduit par Emile Chambry. Paris: Les Belles Lettres, 1959.
- Ricardou, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.
- . *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, 1978.
- Robbe-Grillet, Alain. *La jalousie*. Paris: Minuit, 1957.

Saint Augustin. Etabli et traduit par Pierre De Labriolle. *Confessions: Livres IX-XIII*. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

Strehle, Susan. *Fiction in the quantum universe*. U.S.A.: University of North Carolina Press, 1992.

ouvrage collectif. *Le Petit Robert 1*. Montréal: Les dictionnaires Robert-Canada, 1987.



APPLIED IMAGE, Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/268-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved