

France Daigle: Une Ecriture de l'exil une écriture en exil

Josette Déléas-Matthews
Mount Saint Vincent University

Tout comme les auteurs québécois des années 70, les écrivains acadiens ont fait de leur pays le thème, sinon unique, du moins essentiel de leurs oeuvres. Ce pays brisé, dispersé et reconstruit à force de vouloir, tous lui rendent hommage, comme pour affirmer dans un effort incessant qu'il existe encore, que l'histoire n'en a pas triomphé. Or, ce faisant, ils l'enferment dans un passé qui le momifie, ils le condamnent à mort.

Mais depuis quelques années, de jeunes auteurs, dont France Daigle, semblent résolus à tourner le dos à cette littérature du folklore pour donner à l'Acadie une voix/voie nouvelle sans pour autant renier le contexte sociohistorique dans lequel s'inscrivent leurs écrits. L'auteure de *Sans jamais parler du vent Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, de *Film d'amour et de dépendance* Chef d'oeuvre obscur et d'*Histoire de la maison qui brûle Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle* veut se libérer de "toute importance, (d'un) passé indéfendable, intenable même".¹ Elle entend "vivre là exactement où les autres sont de passage (et) vivre de passage là où les autres ont une histoire qu'ils qu'elles revendiquent"² et choisit donc d'écrire l'histoire plutôt que de la retracer en démasquant le pays qui la constitue dans une trilogie déroutante, dont nous ne retiendrons que le premier et le dernier volet puisque c'est bien entre eux que commence et s'achève le voyage initiatique. Il s'amorce dans un roman qui n'en est pas un et va se poursuivre dans la mouvance poétique d'écrits sans histoires:

Des fois ce que l'on croit qui n'a aucune importance au fond. 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.³

Ces phrases elliptiques, porte-parole d'un discours fragmenté donnent le ton à une oeuvre qui part à la recherche d'elle-même et qui parviendra à se trouver dans

le dernier volet de la trilogie. Ce qu'elles révèlent d'emblée, c'est un refus de prendre trop au sérieux ce qu'elles vont s'efforcer de cerner à coup d'hésitations et de retouches: la naissance d'une écriture, naissance vitale liée ici à l'air marin et révélatrice d'une réalité intérieure.

Sans jamais parler du vent est donc avant tout le roman à écrire, roman qu'il faut "habiter absolument".⁴ Il est le pays écrit au présent à l'image d'une pensée ouverte et qui finit par se raconter comme à l'insu de l'auteure. Ce pays tout en rêvant de racines, de lieu propre, redoute les cloisons, les murs de la maison autour de laquelle il ne cesse pourtant de graviter. Ainsi, *Sans jamais parler du vent* est l'histoire d'un moi qui se cherche et qui pour se dire emprunte la voix plurielle d'un narrateur le plus souvent masqué par l'indéfini "on," les fréquents infinitifs, cette voix de l'absolu et qui s'adresse à lui, ou qui parle le plus souvent au nom d'une collectivité dont il semble bien que nous fassions partie.

Dans *Histoire de la maison qui brûle*, le pays est détruit, la maison brûle tandis que le narrateur/la narratrice s'identifie à la femme immobile qui contemple son lieu qui flambe depuis toujours et à jamais. Dans cette dernière oeuvre, le moi profond se retrouve à travers le "je" en renonçant au pays à habiter, en brûlant la maison, lieu réservé à la femme-mère, en optant pour une écriture du refus, de la rupture. Et tandis que s'élève claire et ferme la voix androgyne qu'il étouffait dans le premier volet de la trilogie, c'est la voix de l'exilé(e) qui se fait entendre. Cet itinéraire d'une écriture, France Daigle le trace en s'appuyant sur les symboles fondamentaux de l'espace qui témoignent de l'écriture de l'exil qu'ils sous-tendent et qu'ils finissent par dévoiler.

L'écriture de France Daigle s'inscrit avant tout dans l'errance et dans son refus, flux et reflux du désir de celui, de celle qui parle marquant de son rythme tout le mouvement du premier recueil. La voix du narrateur, de la narratrice s'élève ici pour dire ceux, celles qu'il/qu'elle représente aussi bien que pour nous dire:

L'exil lorsque cela n'existe plus hors de nous-mêmes, les questions que ne se posent plus les capitaines en voyage. Nos personnalités propres, le temps qu'elles durent, l'espace qui leur a été donné et qu'elles doivent assumer (vendre).⁵

Il importe donc que l'être devienne ce qu'il est, se forge une identité, se découvre une appartenance dans un monde marchand où il n'est qu'une denrée de plus, monde que le narrateur semble vouloir fuir tout en rêvant de s'y fixer. Dans *Sans jamais parler du vent*, qui s'ouvre sur une absence de désir ("Je ne voulais rien, arriver nulle part. Entre deux trains rester en gare, entre deux gares prendre un train."),⁶ il est beaucoup question de départs, de navires et de leurs capitaines, de bateaux dont on regrette qu'ils "ne passent jamais",⁷ de racines qui "ne tiennent plus a grand chose",⁸ de sa terre dont on lâche prise. Mais il est tout aussi fréquemment question d'immobilité, d'images fixes, de longues escales autour de la table, et surtout de la maison que l'on construit. Les oscillations constantes qui entraînent le texte et le lecteur à la dérive s'interrompent dans *Histoire de la maison qui brûle*, oeuvre qui s'élabore dans la contemplation d'une femme silencieuse qui, assise et ne bougeant pas, regarde sa maison brûler. Ainsi, au terme d'un cheminement à découvrir, le narrateur pluriel a élu, semble-t-il, l'immuable tout en renonçant à la demeure qui à la fin de *Sans jamais parler du vent* s'estompait déjà dans le brouillard.

L'espace de *Sans jamais parler du vent* gravite autour de la maison et de l'arbre, son alter ego. La maison représente le lieu essentiel, elle est le moi. Il faut la bâtir pour vivre, elle nous habite, elle "nous devient".⁹ Comme l'arbre, où se réfugient les enfants, elle a les vertus accueillantes de l'espace maternel où l'être rêve de retrouver l'unité originelle. Elle veut vainement intégrer l'autre comme le révèle le narrateur et cette tentative informe l'écriture:

La maison qui se construit, essayer parfois de l'habiter. Comme si ce n'était pas surtout elle qui nous habitait. Elle, parler encore d'elle. Comme si c'eût été possible qu'elle soit encore là.¹⁰

L'ambiguïté que traduit la reprise du pronom "elle" témoigne de la présence-absence de cet Autre égaré en chacun de nous à la naissance du langage.

Pour France Daigle le langage inventé par l'homme est pure aliénation. Il dicte la loi du père, force viril représentée par le vent dans l'oeuvre. Cette loi isole, emprisonne et divise. Aussi lorsqu'elle règne, l'espace maternel n'est plus l'espace-refuge, mais il devient le lieu où le maître

soumet l'esclave. Enfin, elle dicte une nouvelle grammaire selon laquelle "la terminaison des verbes en er (s'effectue) à l'aide du verbe vendre".¹¹ Car elle entend rendre compte d'un monde où l'art comme la femme doivent être utiles à quelque chose, où les artistes doivent être rentables. Face à cette loi, l'exil offre le salut: "... un jour qu'il vente, avoir pris sa décision. S'embarquer."¹² *Sans jamais parler du vent* s'achève donc sur l'image d'une éternelle errance et sur la promesse d'une prise de conscience ainsi formulée: "Tout ce qui est à la veille de se faire comprendre."¹³

Ce qui est à la veille de se faire comprendre c'est la nécessité pour la femme de détruire. *Histoire de la maison qui brûle* pourrait aisément s'intituler *Détruire, dit-elle* et la dette à Duras est ici évidente. Or, il est essentiel que cette destruction dure éternellement.

Pour cette femme, la maison brûle toujours, n'a jamais cessé de brûler. Les flammes y sont prises de partout et jamais elle ne voit l'image finale de la consommation ni cendres.¹⁴

Ce qu'il faut donc détruire, c'est le discours de la société patriarcale. Il entretient les préjugés de classe. Il enferme la femme dans le rôle de mère dans le rôle de celle à laquelle l'enfant mâle rêve de s'unir, d'où la terreur de celui-ci, face à la maison qui brûle, et de celle de cet autre lui-même, l'homme qui, voyant la femme immobile dans une rue de Montréal, "fut frappé au point de perdre un certain sens commun de réel."¹⁵ Or, ce n'est pas le vent d'Orient, ce vent qui parle le langage de l'union, le langage de la totalité avec le monde, qui viendra apaiser la peur.

Il est . . . important de signaler que, dans cette histoire, le vent ne touche pas du tout au feu et ne se mêle surtout pas aux flammes pour faire brûler la maison trop vite. Une des exigences de ce livre veut en effet que l'incendie ait lieu par une nuit tout à fait calme et étoilée. Quant à la maison même, elle se situe en campagne ou à Dieppe, sur la petite rue Doucet.¹⁶

Ainsi, le narrateur se détourne de sa quête d'une identité pour s'efforcer de retrouver l'espace de l'hétérogénéité qui, jusqu'à l'apparition du langage, le consituait. Lorsqu'il voit la femme dans la rue, assise immobile, elle devient lui et il accepte enfin une dualité inévitable qu'il dévoile sans retenue, "sans effort et sans nul autre choix".¹⁷ Il précise:

Au fond de moi, de l'autre côté de la rue, une femme est assise par terre les jambes croisées, le dos droit, les yeux fermés.Om.¹⁸

L'invocation tibéthaine "Om" qui scande tout le roman souligne ici la symbiose parfaite du masculin et du féminin, symbiose que le narrateur confirme: "Entre elle et moi il n'y a que le temps qui passe."¹⁹ Or, la "passivité dirigée (avec laquelle la femme s'est insinuée en lui se révèle à lui comme) la seule façon d'arriver encore à écrire un peu."²⁰

Et cette découverte d'une écriture nouvelle est une libération. La ville où la femme est assise à même le béton, microcosme du monde occidental clos, s'ouvre en sa présence. Le narrateur nous dit:

A force de la regarder et malgré tous ces bâtiments qui m'entouraient je découvrais de grands espaces ouverts où me prononcer.²¹

Et le temps éclate dans l'espace linéaire de la cité: "C'était une ère qui s'éparpillait dans plusieurs directions à la fois malgré ces rues visiblement à sens unique."²² Au début du dernier volet de la trilogie, nous sommes donc bien loin de la paralysie désespérée sur laquelle s'ouvrait le premier volet. Le narrateur s'anime, libéré par la toute puissance du silence et de l'immobilité de la femme assise sur une pierre, cette pierre, archive suprême qui ne porte aucun titre, qui ne donne rien à lire.²³ Désormais, le narrateur androgyne sait "que la maison ne (sera) plus jamais qu'une illusion que dorénavant nous ne (ferons) que camper sur le seuil de notre véritable histoire."²⁴ L'errance et l'exil sont enfin acceptés. Ils le doivent à la découverte d'une nouvelle manière d'être, à une nouvelle parole trouée des grands silences de la page blanche.

Ces espaces blancs pourraient bien être l'espace de l'absence, le lieu du non-dit, le temps d'avant le verbe où le texte s'inscrit comme à regret avec une volonté de ne pas redire. Ce que les mots vont désormais s'efforcer d'exprimer inlassablement ici, c'est la force d'une créativité assumée par ce qui en l'être, relève du féminin. Dans cette optique, *Sans jamais parler du vents* est d'abord, et peut-être avant tout, la recherche d'une écriture, sa métaphore tandis qu'*Histoire de la maison qui brûle* est la découverte d'un absolu.

Cette quête d'une écriture s'inscrit dans un cheminement cyclique d'où les reprises de passages entiers, de phrases et d'images leitmotivs (la mer, cette espèce d'immobilité, des fois ce que l'on croit qui n'a aucune importance au fond) de symboles comme l'arbre, le vent, la maison, les portes, la table. De telles redites donnent au texte sa musicalité, et traduisent le rêve de permanence et d'unité qui traversent le premier roman. Pour l'exprimer, les phrases se veulent "plus sensées, plus complètes",²⁵

sans hésitation. L'emploi de phrases le plus souvent brèves, nominales, et sans propositions principales, le recours systématique aux infinitifs font que le propos syncopé est sans détours. C'est qu'il veut nettement imprimer dans les mémoires le texte amnésique qui relat-
era "tout ce qui n'existe pas encore, tout ce que nous ne pouvons pas encore savoir, (et) la qualité nouvelle de toute chose bien sûr puis inévitablement le côté très évident de toute chose."²⁶ Ce qu'il entend détruire, c'est le langage de l'homme, "ce dieu prophétique dont parlait Freud, bardé d'une parole omnipotente qui se veut la garantie d'un ordre du monde et se croit dépositaire d'un savoir absolu."²⁷ Pour cette écriture, les mots "non plus ne veulent pas être des héros"²⁸ mais si l'on s'arrête un instant sur la litote nonchalante qui clôt *Histoire de la maison qui brûle*, on est à même d'en apprécier toute leur force: "C'était ça en gros l'histoire de la maison qui brûle."²⁹

La conclusion, dans son refus de prendre trop au sérieux l'oeuvre dont elle fait état, rappelle nettement les mots sur lesquels s'ouvrait la trilogie: "Des fois ce que l'on croit qui n'a aucune importance au fond." L'écriture est ainsi demeurée fidèle à une humilité voulue et elle ne veut surtout pas redire mais employer "les formules qui n'existent pas ou que nous portons à l'envers"³⁰ Elle est donc constamment ouverte comme les portes qui, dans l'oeuvre ne cessent de claquer et dont Bachelard dit qu'elles sont le "cosmos de l'entrouvert."³¹ Elle s'élabore dans l'attente de ce qui n'a jamais été dit et elle fait confiance au hasard qu'elle est prête à élire comme méthode: "Laisser naître des mots comme par hasard et le hasard comme méthode possible."³² Mais, il arrive à France Daigle de guider le hasard en optant pour une ambiguïté qu'elle cultive et qui contraint à une lecture plurielle. Les pronoms personnels et les temps des verbes servent ces zones d'ombre du texte qui demeure comme suspendu dans son refus de conclure, et semble parfois s'y reprendre à plusieurs fois pour cerner l'essentiel.

Le matin quand tout cela se dessine. Le matin quand tout cela est dessiné d'avance et que nous mangeons comme si nous avions faim. Le matin parfois lorsque la nuit n'avait pas besoin de nous.³³

Ce qui achève, enfin, de donner au récit son ouverture définitive en le libérant du discours figé et aliénant, ce sont les infinitifs. Signes de l'infini, ils contribuent à l'éclatement d'une parole qui devient illimitée à l'exemple de l'invocation tibéthaine qui ponctuée le dernier recueil comme pour en mieux prolonger les silences. Si l'écrivaine renonce à toute préméditation, c'est afin que son roman demeure ouvert, qu'il ne soit "qu'une structure contre laquelle appuyer ses voyages, le cadre d'une

porte."³⁴ Y parvenir, c'est se soumettre à une ascèse. Y réussir, c'est se libérer, c'est nier sa différence par le pouvoir du silence.

Voilà bien ce qu'il faut surtout retenir de cette écriture: le silence. Pour le signifier, France Daigle a remarquablement soigné la mise en page de ses oeuvres en usant d'un code visuel qu'il n'est pas possible d'éviter. Dans le premier volet de la trilogie, la prose poétique est sise en bas de page et il est intéressant de noter que le volume du texte varie, comme s'il avait été déposé au gré du caprice des vagues, qui écrivent sur le sable l'histoire que "demain nous irons lire"³⁵. Et le narrateur/la narratrice est celui/celle qui se promène beaucoup dans l'attente de la parole à naître, semblable à ces "mots (qui) passent et restent seuls devant des pages toutes blanches."³⁶ Il/elle sait le danger de ne pas se raconter, tout comme il/elle sait le danger de trahir ce qui le/la constitue.

Une mer ou une mère parfois, le danger d'en parler. Le danger comme quelque chose qui vient de loin puis cela qui se met à se taire en nous. Ce silence qui frappe d'abord et avant tout. Ne plus se souvenir. Son âge, son époque tout ce qui ne change pas.³⁷

Dans le dernier volet de la trilogie, le texte est situé en haut de la page de gauche et en bas de la page de droite, embrassant ainsi l'espace de l'absence. Comme chez Marguerite Duras, la parole va donc se mouvoir ici dans une "zone intérieure de silence où se fait le dire du pouvoir d'entendre et que les voix peuvent envahir des échos de paroles en fragments."³⁸ Il faut également souligner que le texte est beaucoup plus restreint dans cette oeuvre que dans la première; l'essentiel s'y passe de mots. Il s'élabore dans la méditation, la contemplation. Toutes les tensions, les hésitations du premier livre ont disparu dans *Histoire de la maison qui brûle*, qui n'est plus la quête d'une écriture, mais sa découverte. Il n'y a plus d'espace conflictuel dans ce roman, mais une entente définitive qui s'établit par-delà le verbe entre le "je" qui affirme nettement et clairement sa bisexualité et la femme qu'il regarde tandis qu'elle assiste à l'incendie de sa demeure. La solitude omniprésente dans la première oeuvre est alors vaincue tandis que la page de droite dialogue avec la page de gauche confondant passé et présent afin que naisse le message absolu de la nouvelle parole silencieuse. Voici venu le moment où se fait vivement sentir "l'impression d'appartenir à un autre âge, une autre époque"³⁹, c'est le moment où le narrateur se dit:

Il y en avait même qui commençaient à vouloir altérer, pour ne pas dire inverser le cours de la littérature. Toujours la page de droite renvoyait à celle de

gauche et on ne s'attendait plus à des livres épais aux pages bien remplies.⁴⁰

C'est donc en résistant aux maléfices des mots que France Daigle a découvert un nouvel espace littéraire où rien n'est conclu, où tout reste possible où la vie demeure suspendue dans son ambiguïté originelle au dessus de cet infini qui se situe entre le mobile et l'immobile, entre la parole et le silence. Cet état de suspension constant est celui de "la femme qui ne peut pas pour ainsi dire recommencer sa vie: ⁴¹. Mais cette même femme finit par assumer son histoire. Elle accepte de devenir ce qu'elle est, c'est-à-dire l'être bisexué qui la constitue. L'écriture refuse ainsi de se souvenir, de s'épancher, pour vivre, c'est-à-dire pour retenir le présent fugitif dans sa mouvance. Et l'Acadie, dont le fantôme hante furtivement l'*Histoire de la maison qui brûle*, n'est dès lors plus pour France Daigle, ce "souvenir qu'on partage" dont parlait Léonard Forest. Elle est en exil. Mais cet exil, elle l'accepte, afin que retentisse longtemps encore, sa voix muette, sa voix de pierre.

NOTES

1. F. Daigle, *Sans jamais parler du vent*, Editions d'Acadie (Moncton, 1983), p. 35.
2. Ibid.
3. Ibid., p. 7.
4. Ibid., p. 72.
5. Ibid., p. 120.
6. Ibid., p. 11.
7. L'image réapparaît à intervalles réguliers dans le texte.
8. Ibid., p. 80.
9. Ibid., p. 55.
10. Ibid., p. 21.
11. Ibid., p. 114.
12. Ibid., p. 14.
13. Ibid., p. 141.
14. F. Daigle, *Histoire de la maison qui brûle*, Editions d'Acadie Moncton, 1985), p. 92.
15. Ibid., p. 102.
16. Ibid., p. 88.
17. Ibid., p. 25.
18. Ibid., p. 9.
19. Ibid., p. 13.
20. Ibid., p. 22.
21. Ibid., p. 24.
22. Ibid., p. 26.
23. R. Caillois, *Le Fleuve Alphée*, Gallimard, NRF, Paris, 1979).
24. Op. Cit., p. 72.
25. Ibid., p. 13.
26. Op. Cit., p. 62.
27. P. Férida, "Entre les voix et l'image" *Marguerite Duras*, Editions Albatros, Collection Ça/Cinéma Paris, 1979), p.159.
28. Op. Cit., p. 83.
29. Ibid., p. 106.
30. Ibid., p. 129.
31. G. Matoré, *L'Espace humain*, Librairie A.G. Nizet Paris, 1976), p. 179.
32. *Sans jamais parler du vent*, op. cit., p. 90.
33. Ibid., p. 45.
34. Ibid., p. 76.
35. Ibid., p. 97.

36. Ibid.
 37. Ibid., p. 42.
 38. Marguerite Duras, op. cit., p. 157.
 39. *Histoire de la maison qui brûle*, op. cit., p. 10.
 40. Ibid., p. 14.
 41. Ibid., p. 94.

LISTE DES OUVAGES ET
 ARTICLES CONSULTÉS

- Alonzo, Anne-Marie. "Sans jamais parler du vent, roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps," *La vie en rose*, septembre 1984, 56.
 Beausoleil, Claude. "Sans jamais parler du vent," *Nuit blanche*, n 12, février, mars 1984, 17.
 Bonn, Anne-Marie. *La rêverie terrienne et l'espace de la modernité*, Librairie Klincksieck, Paris, 1976.
 Caillois, Roger. *Le fleuve Alphée*, Gallimard, NRF, Paris, 1978.
 Collectif, Marguerite Duras, Collection Ca cinéma, Editions Albatros, Paris, 1979.
 Daigle, France. "Autoportrait," *Québec français*, décembre 1985, 40.
 Daigle, France. *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, Editions d'Acadie, Moncton, 1983.
 Daigle, France. *Film d'amour et de dépendance. Chef d'oeuvre obscur*, Editions d'Acadie, Moncton, 1984.
 Daigle, France. *Histoire de la maison brûlée. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Editions d'Acadie, Moncton, 1985.
 Lépine, Stéphane. *Film d'amour et de dépendance. Chef d'oeuvre obscur*, Nos livres, n 5977, décembre 1984, 19-20.
 LeBlanc, René. "France Daigle: film d'amour et de dépendance," *Le Courrier*, 21 novembre 1984.
 Matoré, Georges. *L'espace humain*, Librairie A.G. Nizet, Paris, 1976.
 Royer, Jean. "Les chemins de L'Acadie mythique à l'Acadie réelle," *Le Devoir*, 15 décembre 1984.
 Thaler, Danielle. "Sans jamais du vent: Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps," *Resources for feminist Research*, vol. XIV, n 2, juillet 1985, 8.
 Turcotte, Susy. "Film d'amour et de dépendance," *Nuit blanche*, n 17, février, mars 1985, 5.

Spider Poem #1

In the no-face of darkness
 there goes on the spread
 of star-like pale spiders
 upon the death of the mother.

Then to return to the stone,
 that chill, a reassurance
 of one place on earth, on ground
 that holds childhood in firmly,
 its sure shocks and enormity;

or the chair by the window,
 to take up a season for years
 the locus of change, Fall,
 And do nothing but watch
 and listen to molecules move.

In a very few words
 the soft sound of thinking
 your guitar makes
 sings your grief.

Cars do not go anywhere.
 Planes land in snow.
 Buildings stand no better
 than air, and some worse.

Or to crawl to the ledge,
 let go, fall vagrant in air,
 tack down threads in circles,
 and weave webs, light years.

Craddock
 California