# Fabulations lectorales : inclusion et exclusion du lecteur dans la littérature franco-canadienne

Ariane Brun del Re

Thèse soumise dans le cadre des exigences du programme de doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© Ariane Brun del Re, Ottawa, Canada, 2019

## RÉSUMÉ

Cette thèse s'appuie sur les poétiques de la lecture pour étudier le lecteur tel qu'il s'inscrit dans la littérature franco-canadienne (de l'Acadie, de l'Ontario français et de l'Ouest francophone). Comme toutes les littératures minoritaires, celle-ci se caractérise par un public lecteur réduit. Dans les circonstances, à qui les œuvres franco-canadiennes s'adressent-elles? Quelles stratégies d'écriture déploient-elles pour rejoindre leur cible? Ces stratégies servent-elles à interpeller ou à repousser les lecteurs?

S'il est vrai que les littératures minoritaires ont accès à un petit nombre de lecteurs, elles ont cependant conscience d'avoir à leur disposition un grand nombre de lectorats, auxquels elles ne cessent de songer. Dans leur ensemble, les quatre chapitres proposent une typologie des différents lectorats auxquels s'adresse la littérature franco-canadienne tout en analysant les stratégies d'écriture mises au point pour en inclure ou en exclure. Ils montrent combien la question du lecteur, pourtant abordée sporadiquement par les chercheurs jusqu'à maintenant, occupe une place centrale dans cette littérature. En effet, le lecteur oriente sans cesse la construction des textes littéraires.

Le premier chapitre examine deux œuvres qui ciblent le lecteur endogène (qui provient de la communauté de l'auteur) : la pièce *Moé j'viens du Nord, 'stie* d'André Paiement et de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne ainsi que le roman *Bloupe* de Jean Babineau.

Dans le chapitre suivant, il est question du lecteur exogène (qui provient d'une autre communauté que celle de l'auteur, le plus souvent du Québec), auxquels s'adressent le paratexte des nombreuses éditions de *La Sagouine*, monologues d'Antonine Maillet, ainsi que le texte des *Trois exils de Christian E.*, pièce de Philippe Soldevila et de Christian Essiambre.

Le troisième chapitre s'appuie sur les romans *Pour sûr* de France Daigle et *La belle ordure* de Simone Chaput pour montrer que certaines œuvres minoritaires refusent de trancher entre les publics endogène et exogène. Elles travaillent plutôt à les rejoindre simultanément, en les plaçant sur un pied d'égalité.

Deux cas de figure supplémentaires occupent le dernier chapitre. Il porte d'abord sur le lecteur du roman *Frog Moon* de Lola Lemire Tostevin, qui se situe à la frontière de deux communautés linguistiques. Il s'attarde ensuite aux difficultés que pose le recueil de poésie *Péristaltisme. Clystère poétique* d'Éric Charlebois, qui propose une lecture indigeste à partir d'une thématique pourtant universelle, la digestion.

Le recours aux poétiques de la lecture pour examiner le corpus franco-canadien contribue à résoudre une importante aporie du discours critique sur les petites littératures, qui tend à privilégier les analyses thématiques. Or tenir compte à la fois de la représentation et de l'énonciation des œuvres – c'est-à-dire de ce qu'elles disent, mais aussi de comment et à qui elles le disent – permet de faire véritablement ressortir toutes les possibilités à la disposition des écrivains minoritaires de même que la richesse de leur travail.

## REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord et avant tout remercier ma formidable directrice, Lucie Hotte. Je tiens à souligner sa confiance et son enthousiasme constants envers ce projet de recherche, ainsi que sa grande humanité. Je lui suis également reconnaissante de m'avoir initiée à tous les aspects de la vie universitaire. Je garderai d'excellents souvenirs de nos longues discussions littéraires et théoriques.

Je remercie Pénélope Cormier et Nicole Nolette pour leur solidarité toute franco-canadienne. Nos échanges réguliers ont grandement allégé le sentiment d'isolement qui accompagne invariablement la rédaction d'une thèse de doctorat.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers Véronique Arseneau, Marie Hélène Eddie, Camylle Gauthier-Trépanier, Isabelle Kirouac Massicotte, Martine Noël, Maryse Sullivan, Karine Turner et Catherine Voyer-Léger qui m'ont accompagnée dans mes moments d'angoisse et d'euphorie.

J'ai une pensée spéciale pour Mylène Damphousse, dont la persévérance a été une source d'inspiration; Annik Plourde, pour avoir cheminé à mes côtés malgré la distance; et Catherine Welsh qui a tant de fois trouvé les mots justes pour m'encourager.

Merci à Brigitte et Claudio Brun del Re, qui ont sans cesse trouvé de nouvelles façons de m'appuyer. Je leur dois aussi ma passion pour la lecture; grâce à eux, j'ai grandi entourée de livres.

Enfin, je souhaite remercier Marc-André Roy, qui m'a encouragée à vivre cette aventure. Il est le seul de nous deux à y avoir cru du début à la fin. Je ne serais arrivée à bon port sans son amour, sa patience et son soutien sans bornes. Cette thèse est aussi un peu la sienne.

La rédaction de cette thèse n'aurait été possible sans l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et du Régime de bourses d'études supérieures de l'Ontario. Je remercie également le Centre de recherche en civilisation canadienne-française, le Centre interdisciplinaire de recherche sur la citoyenneté et les minorités et le Collège des chaires sur la francophonie canadienne de l'Université d'Ottawa; le Conseil de la vie française en Amérique et la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord de l'Université Laval; et la succession Françoise-et-Yvan-Lepage pour leurs bourses généreuses.

## LISTE DES SIGLES[1]

B BABINEAU, Jean. *Bloupe*, Moncton, Perce-Neige, 1993, 198 p.

BO CHAPUT, Simone. *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2010, 202 p.

FM TOSTEVIN, Lola Lemire. *Frog Moon*, Dunvegan (Ontario), Cormorant Books, 1994, 217 p.

K TOSTEVIN, Lola Lemire. *Kaki*, traduit de l'anglais par Robert Dickson, Sudbury, Prise de parole, 1997, 247 p.

MJN PAIEMENT, André. « Moé j'viens du Nord, 'stie », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 27-74.

P CHARLEBOIS, Éric. *Péristaltisme. Clystère poétique*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix intérieures », 2004, 111 p.

PS DAIGLE, France. *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, 746 p.

S1 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal, Éditions Leméac, avec la coll. du Centre d'essai des auteurs dramatiques, coll. « Répertoire acadien », 1971, 105 p.

S2 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, avec la coll. du Centre d'essai des auteurs dramatiques, coll. « Répertoire acadien », 1973 [1971], 154 p.

S3 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Théâtre acadien », 1974 [1971], 218 p.

S4 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, préface de Jacques Cellard, Paris, Grasset, 1976 [1971], 188 p.

[1] Pour les différentes éditions de *La Sagouine*, le sigle sera également employé pour désigner tous les éléments du péritexte, incluant les préfaces. Ce sont ces « seuils » qui feront l'objet d'analyses et non le texte littéraire lui-même.

S5 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau, Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Poche Québec », 1986 [1971], 218 p.

S6 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, introduction de Alain Pontaut, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1971], 192 p.

S7 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1990 [1971], 151 p.

S8 MAILLET, Antonine. *La Sagouine*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1992 [1971], 174 p.

S9 MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, édition revue et corrigée, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1994 [1971], 163 p.

TE SOLDEVILA, Philippe et Christian ESSIAMBRE. *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, 82 p.

*À Simon, mon petit lecteur endogène*

# INTRODUCTION

Je me souviens, quand j'étais à l'école, d'avoir été bien agacée lorsque mes enseignants exigeaient que nous identifiions d'abord le destinataire de nos compositions. Ne pouvions-nous pas écrire, tout simplement? Lirait ensuite qui voudrait. Dans ma hâte de créer mon propre univers, je négligeais mes expériences de lectrice, à titre de jeune boulimique qui empruntait souvent des livres aux étalages de la bibliothèque destinés à un autre groupe d'âge, mais aussi de francophone ayant grandi en milieu minoritaire. Plusieurs fois, j'ai eu la bizarre impression de tenir entre les mains un livre qui ne s'adressait pas tout à fait à moi, comme s'il avait espéré une autre lectrice.

Ces expériences auraient dû m'apprendre un principe commun à toute forme d'écriture : « [*an author*] *cannot begin to fill up a blank page without making assumptions about the readers' beliefs, knowledge, and familiarity with conventions*[2] ». D'où l'intérêt de l'exercice préliminaire proposé par mes enseignants : pour bien susciter (et maintenir!) l'attention de notre lecteur, encore fallait-il se faire une quelconque idée de lui – de ses connaissances, de ses valeurs et de ses expériences. Car des traces de lui, ce lecteur imaginé, allaient inévitablement s'inscrire sur la page.

Ce sont à ces traces telles qu'elles apparaissent dans les littératures franco-canadiennes, soit celles de l'Acadie, de l'Ontario français et de l'Ouest francophone, qu'est dédiée cette thèse. Ces trois littératures connaissent un essor au début des années 1970 en réaction à la montée du nationalisme québécois. À la

[2] Peter J. Rabinowitch, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1987, p. 21.

fin de la décennie précédente, les États généraux du Canada français signent la fin de la nation canadienne-française, ce qui a pour effet de redessiner la carte francophone du pays. Dorénavant, les francophones du Québec se concevront non plus comme minoritaires au sein d'un pays, mais comme majoritaires au sein d'une province. La littérature canadienne-française suit tout naturellement ce mouvement; elle sera rebaptisée québécoise[3].

Reproduisant ce modèle, la francophonie canadienne hors Québec se réorganise elle aussi en fonction de frontières provinciales ou régionales. Elle cherchera à s'autonomiser du centre que représente le Québec en se dotant de ses propres institutions, notamment en ce qui concerne sa sphère culturelle. En l'espace de trois ans, autant de maisons d'édition voient le jour, une pour chacune des grandes régions du Canada francophone : les Éditions d'Acadie à Moncton (1972), les Éditions Prise de parole à Sudbury (1973) et les Éditions du Blé à Saint-Boniface (1974)[4].

Les espaces littéraires que deviennent l'Acadie, l'Ontario français et l'Ouest francophone font partie de ce qu'il est aujourd'hui commun de regrouper sous l'appellation « petites littératures », un objet d'étude que l'on doit à François Paré d'avoir légitimé grâce à son célèbre essai *Les littératures de l'exiguïté* (1992). Ici, l'adjectif « petites » ne désigne en rien la valeur des œuvres, mais expose plutôt

---

[3] Voir à ce propos François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], p. 48-49.

[4] Plusieurs autres maisons d'édition seront ensuite créées à travers la francophonie canadienne, comme le montre la liste des membres du Regroupement des éditeurs franco-canadiens. Voir s. a., « [Éditeurs] », site Web du Regroupement des éditeurs franco-canadiens, en ligne : https://refc.ca/editeurs/ (page consultée le 16 novembre 2018).

leurs conditions d'existence, régies par un « rapport inégal au pouvoir[5] ». Comparativement aux grandes littératures, les petites se caractérisent par « [l]'amorphe (l'absence de forme) et l'atopique (l'absence d'espace)[6] ». C'est leur structure institutionnelle qui fait généralement défaut : elles doivent se contenter d'espaces de production et de diffusion précaires ainsi que d'une invisibilité auprès des instances de mémorialisation que sont la critique et l'enseignement. Les petites littératures, en somme, sont souvent celles « où ne se publient qu'une poignée de livres par année[7] » et « où il n'y a pas, à proprement parler, de public lecteur[8] ».

En l'absence de public lecteur, à qui la littérature franco-canadienne s'adresse-t-elle? Quelles traces de son lecteur éventuel inscrit-elle dans ses œuvres? S'il est vrai que les littératures exiguës trouvent à leur portée immédiate un plus petit nombre de lecteurs, elles ont en revanche le choix d'un plus grand nombre de lectorats. L'une de leurs particularités consiste justement à songer, davantage que les littératures mieux établies, aux nombreux publics, ou groupes de lecteurs, à leur disposition.

Ces publics peuvent être répartis en deux grandes catégories : d'une part, le lecteur endogène (ou *insider*), qui provient de la même communauté que l'écrivain, et d'autre part, le lecteur exogène (ou *outsider*), qui provient d'une autre communauté, le plus souvent du Québec dans le cas des littératures de la francophonie canadienne[9]. Lequel, ou lesquels, de ces publics les œuvres

---

[5] François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 26.
[6] *Ibid.*, p. 37.
[7] *Ibid.*, p. 21.
[8] *Ibid.*
[9] Les termes « endogènes » et « exogènes » sont employés par Lise Gauvin en conclusion de son livre sur le public des littératures francophones, mais ils ne sont pas théorisés et ne guident pas son

franco-canadiennes cherchent-elles à rejoindre? Et en déployant quelles stratégies d'écriture? Celles-ci visent-elles uniquement à interpeller les lecteurs ou, parfois, à les repousser? Pour répondre à ces questions, il semble nécessaire d'emprunter les outils développés par les théories de la lecture.

Tout comme les littératures franco-canadiennes, les théories de la lecture prennent leur essor dans les années 1970. Ce nouvel intérêt de la littérature, en tant que discipline scientifique, envers la lecture et le lecteur n'est pas étranger aux apports de la linguistique, et plus spécifiquement de la pragmatique. Ils lui permettent de dénouer l'impasse dans laquelle l'ont plongée les deux principales approches littéraires qui se font alors rivalité : la structuraliste, sourde au contexte de production de l'œuvre littéraire qu'elle aborde comme un système clos, et la marxiste, qui ne lui reconnaît aucune autonomie vis-à-vis de la société. En réaction à ces tendances, il devient courant d'envisager le texte littéraire à partir de ses effets sur le lecteur. Plus encore, il apparaît comme une virtualité qui n'acquiert de signification que par la lecture. C'est dire que l'œuvre ne peut exister sans lecteur; elle ne signifie rien en elle-même. « Il n'y a d'art que par et pour autrui[10] », écrivait déjà Jean-Paul Sartre en 1948.

---

analyse. Dans la francophonie canadienne, Benoit Doyon-Gosselin propose de s'en servir pour distinguer deux types de traductions littéraires. En revanche, j'emprunte les notions d'*insider* et d'*outsider* à Rainier Grutman. Voir Lise Gauvin, *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, p. 159; Benoit Doyon-Gosselin, « Pour un nouveau paradigme traductionnel : les traductions exogènes et endogènes », *Alternative francophone*, vol. I, 2008, p. 57-67; et Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans Jean Morency, *et al.* (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2005, p. 210.

[10] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993 [1948], p. 50.

Les théories de la lecture se divisent en deux branches. Dans la tradition américaine, elles sont connues comme la *reader-response criticism* (« théories de la réception » en français) – à laquelle sont rattachés les travaux de Hans Robert Jauss – et comme la *reader-oriented criticism* (« théories de l'effet » ou « poétiques de la lecture » en français) – associée à Wolfgang Iser. Si ces deux branches ont en commun d'accorder la même primauté au lecteur, la première s'y intéresse *hors* du texte (c'est-à-dire dans la réalité, auprès des lecteurs réels), tandis que la seconde s'y intéresse *dans* le texte[11]. C'est cette dernière qui se préoccupe des traces du lecteur imaginé que l'auteur aura laissées, consciemment ou non, entre les pages de son œuvre afin de susciter certains effets sur le lecteur.

L'un des plus importants théoriciens à cet égard est sans conteste le sémioticien et romancier Umberto Eco. Dans *Lector in fabula*, il désigne ces traces par la notion de « lecteur modèle[12] ». Celles-ci sont non seulement inévitables, comme je l'ai dit, mais fort utiles : en réglant correctement ce dispositif, l'écrivain maximise la probabilité que son œuvre soit lue comme il l'entendait. Tel que le définit Eco, le lecteur modèle correspond à l'« ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*[13]) établies textuellement, qui doivent être satisfaites

[11] Pour une présentation plus approfondie des théories de la lecture, voir Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001, p. 14-26.

[12] On pourra aussi parler de « spectateur modèle » dans le cas de pièces de théâtre; les deux notions seront envisagées comme des équivalences.

[13] L'expression renvoie aux travaux du pragmaticien J. L. Austin, ce qui montre tout l'apport de cette discipline aux théories de la lecture. Dans *How to Do Things with Words*, Austin propose le terme *infelicities* pour décrire « the things that can be and go wrong » en prononçant des énoncés performatifs, censés réaliser ce qu'ils énoncent. J. L. Austin, *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, p. 14, l'auteur souligne.

pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel[14] ». Pour mieux saisir la notion, Vincent Jouve propose de concevoir le lecteur modèle comme un « rôle proposé au lecteur [réel][15] » – qu'Eco nomme « lecteur empirique[16] » – au moment de la lecture.

Le lecteur modèle d'une œuvre peut être établi à partir d'indices comme la langue d'écriture, les références qui sont mobilisées par le texte ou les renvois explicites au destinataire. Ce qui compte pour établir son portrait, c'est l'ensemble des compétences ou des connaissances requises pour lire une œuvre ou que sa lecture permet d'acquérir. Car il ne s'agit pas seulement pour l'auteur de se faire une idée de son destinataire, mais de le façonner à partir de l'œuvre : « [P]révoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la construire[17]. » D'où l'adjectif dans la notion de « lecteur modèle », à saisir peut-être moins dans le sens d'un idéal à atteindre[18] que du résultat obtenu par le processus de modelage.

---

[14] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 [1979], p. 77, l'auteur souligne. Iser ne dit pas autre chose lorsqu'il avance la notion de « lecteur implicite ». Chez lui, l'encyclopédie telle que l'entend Eco se traduit grosso modo par la notion de « répertoire ». Voir Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, p. 60-76 et p. 127-156. Eco reconnaît lui-même les similarités entre les deux notions. Voir Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996 [1994], p. 26-27. Étant donné les recoupements entre les deux théoriciens et afin d'alléger la lecture, la terminologie proposée par Eco sera préférée à celle d'Iser.

[15] Vincent Jouve, *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2015 [1993], p. 32.

[16] Umberto Eco, *Lector in fabula*. *Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 77.

[17] *Ibid.*, p. 69.

[18] C'est pourtant ainsi que l'interprète Jouve : « Le Lecteur Modèle, en d'autres termes, c'est le lecteur idéal qui répondrait correctement (c'est-à-dire conformément aux vœux de l'auteur) à toutes les sollicitations – explicites et implicites – d'un texte donné. » Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 31. Pour Lucie Hotte, le lecteur idéal correspond à celui qui « a été imaginé par l'auteur ». Lucie Hotte,

La notion de lecteur modèle pose nécessairement la question des compétences de l'auteur, mais aussi de celles du lecteur empirique :

> Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences […] qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie. Il doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur[19].

Cet ensemble de compétences, que le lecteur acquiert au fil de sa formation, de ses expériences et de ses lectures, Eco la nomme « encyclopédie[20] ». Il explique la pertinence de cette notion, par opposition au dictionnaire ou à la grammaire par exemple, en donnant l'exemple des énoncés (1) « Nous devrions ramener Toto au zoo » et (2) « Nous devrions ramener le lion au zoo » :

> Aucun dictionnaire n'est susceptible d'offrir le moyen d'établir une différence sensible entre les deux expressions, si bien qu'il semble difficile de décider si le lion doit comprendre l'expression (2) comme une menace et si Toto peut comprendre la (1) comme la promesse d'une récompense. Dans les deux cas, seule une insertion co-textuelle [propre à l'encyclopédie] de chaque expression peut permettre au destinataire une décision interprétative définitive[21].

La compétence encyclopédique fait en sorte que le destinataire, en saisissant les possibilités sous-jacentes au second énoncé, peut conclure que « le lion doit s'être enfui du zoo contre la volonté de ses gardiens[22] ». En effet, lorsqu'il apparaît

---

*Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, *op. cit.*, p. 22. Le seul moyen de se faire une idée du lecteur idéal consiste à interroger l'auteur. L'œuvre littéraire n'en permet pas l'analyse puisqu'il pourrait, malgré toutes les ambitions et le talent de l'auteur, subsister un écart entre son projet et le résultat, entre ce qu'il voulait dire et ce qu'il a réellement dit. Eco tient compte de cet écart lorsqu'il propose de distinguer l'intention de l'auteur (*intentio auctoris*) de l'intention du texte (*intentio operis*). Je me préoccuperai uniquement de cette dernière en étudiant le lecteur modèle des œuvres franco-canadiennes. Eco propose aussi un troisième type d'intention, celle du lecteur (*intentio lectoris*) qui se manifeste lorsque celui-ci se sert d'un texte plutôt que de l'interpréter. Voir Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992 [1987], p. 29-32 et Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, traduit de l'anglais par François Rosso, Paris, Grasset, 2013 [2011], p. 43 et 53.

[19] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 67-68.

[20] Voir *ibid.*, p. 88 et 95-106.

[21] *Ibid.*, p. 15.

[22] *Ibid.*, p. 18-19.

simultanément avec le scénario « zoo », le lexème *lion* connote un état de captivité qui n'est pas évoqué lorsque ce même lexème est inséré dans le scénario « jungle ».

Il revient à Jouve, qui reprend ici le vocabulaire du sémioticien, d'avoir le mieux expliqué les différentes composantes de l'encyclopédie :

> Selon Eco, la compétence du lecteur comprend, du moins idéalement, la connaissance d'un « dictionnaire de base » et des « règles de co-référence », la capacité à repérer les « sélections contextuelles et circonstancielles », l'aptitude à interpréter l'« hypercodage rhétorique et stylistique », une familiarité avec les « scénarios communs et intertextuels » et, enfin, une vision « idéologique »[23].

Il décrit ensuite le fonctionnement de chacun de ces éléments en synthétisant la pensée d'Eco. Tandis que la connaissance du dictionnaire « permet de déterminer le contenu sémantique élémentaire des signes[24] », la maîtrise des règles de co-référence sert « à comprendre correctement les expressions déictiques (qui renvoient à la situation d'énonciation) et anaphoriques (qui désignent un élément antérieur)[25] », comme les adverbes « ici » et « demain » de même que les pronoms.

La capacité à repérer les sélections contextuelles et circonstancielles joue un rôle similaire; elle « permet d'interpréter les expressions en fonction du contexte où elles se trouvent[26] »; le mot « rose » n'évoquera pas les mêmes significations selon qu'il est employé dans un poème d'amour ou dans un traité de botanique. Ensuite, l'aptitude à interpréter l'hypercodage rhétorique et stylistique « rend possible la compréhension de certaines tournures, plus ou moins figées, léguées par l'histoire littéraire[27] » – comme l'expression « Il était une fois », qui annonce un récit imaginaire – alors que la familiarité avec les scénarios communs et

---

[23] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 57. Les citations d'Umberto Eco sont tirées de *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 95-106.
[24] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 57.
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*, p. 58.

intertextuels, séquence d'événements rencontrés dans la vie quotidienne ou dans la fiction, « permet d'anticiper la suite du texte[28] ». La vision idéologique, enfin, « détermine la réception par le lecteur des structures axiologiques de l'œuvre[29] », celui-ci pouvant adhérer ou non aux valeurs proscrites par celle-là.

À ces six composantes initiales s'ajoutent toutes les autres connaissances du lecteur. Dans un essai ultérieur à *Lector in fabula*, Eco décrit l'encyclopédie comme

> un savoir maximal, dont je possède une petite partie, mais auquel je pourrais éventuellement accéder parce qu'il constitue une sorte d'immense bibliothèque comportant toutes les encyclopédies, tous les livres du monde, toutes les collections de journaux ou de documents manuscrits de tous les siècles, jusqu'aux hiéroglyphes des pyramides et aux inscriptions en caractères cunéiformes[30].

L'ensemble de ces connaissances peut servir à déchiffrer un texte car selon la célèbre formule d'Eco, celui-ci n'est qu'une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc[31] ». C'est le principe d'économie qui fait du texte une machine percée de trous :

> [T]oute fiction narrative est nécessairement, fatalement rapide, car – lorsqu'elle construit un monde, avec ses événements et ses personnages – il lui est impossible de tout dire de ce monde. […] Gare si un texte disait tout ce que son destinataire doit comprendre : il n'en finirait plus. Si je vous téléphone en vous annonçant « je prends l'autoroute, j'arrive dans une heure », il est implicite que, en même temps que l'autoroute, je prends ma voiture[32].

Ce genre de raccourci est rendu possible parce que l'émetteur peut se fier aux capacités encyclopédiques de son récepteur.

En réalité, les textes sont moins paresseux que ne le prétend Eco. La plupart font preuve de coopération avec les lecteurs : ils font l'effort de

---

[28] *Ibid.*, p. 59.
[29] *Ibid.*, p. 60.
[30] Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 120.
[31] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 27.
[32] Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 9.

contextualiser leurs propos. Comme l'indique Eco en comparant la lecture à un jeu, « dans un texte l'auteur veut faire gagner, et non pas perdre, l'adversaire[33] ». Or, en choisissant la façon dont il fait gagner son lecteur, le texte choisit aussi quel lecteur il fait gagner. La construction du lecteur modèle permet d'inclure et d'exclure certains lecteurs empiriques selon le type d'encyclopédie mis à contribution de même que par la concision ou la prolixité des propos; l'ellipticité d'une histoire, rappelle Eco, « doit être évaluée en fonction du lecteur auquel on s'adresse[34] ».

Pour cette raison, les théories de la lecture, et plus particulièrement les poétiques de la lecture, revêtent un intérêt particulier pour les petites littératures qui, on l'a vu, ont plusieurs lectorats empiriques à leur disposition. Ceux-ci possèdent des encyclopédies divergentes : par définition, les publics endogène et exogène n'ont pas les mêmes connaissances, notamment en ce qui a trait à l'expérience minoritaire, que les écrivains peuvent mettre à contribution dans leurs œuvres. La notion de *situated encyclopedia* (ou « encyclopédie située ») proposée par Patrizia Violi s'avère utile pour décrire les « *forms of knowledge specific to a given culture and which distinguish this culture from all others*[35] ». Les lecteurs qui partagent une encyclopédie située forment des « communautés interprétatives » selon le sens que Stanley Fish donne à cette notion :

---

[33] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 67. Nous verrons, dans le premier chapitre, que ce n'est pas toujours le cas; certains textes visent à faire perdre plutôt que gagner le lecteur. Sur la lecture en tant que jeu, voir Michel Picard, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p.

[34] Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 13.

[35] Patrizia Violi, « Individual and Communal Encyclopedias », traduit de l'italien par Norma Bouchard avec la coll. de l'auteure, dans Norma Bouchard et Veronica Pravadelli (dir.), *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, New York, Peter Lang, 1998, p. 30. Eco avance d'ailleurs qu'un individu partage son encyclopédie « avec la majeure partie des membres de la culture à laquelle il appartient ». Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 104.

> *Interpretative communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around*[36].

Si les propos de Fish peuvent sembler contredire ceux d'Eco – pour le premier, ce sont les lecteurs qui font les textes tandis que pour le second, ce sont les textes qui font les lecteurs –, il est néanmoins possible de les réconcilier en envisageant les communautés interprétatives comme étant composées d'individus susceptibles de réagir similairement, grâce à leur encyclopédie située, à la stratégie textuelle d'une œuvre, soit en l'endossant, soit en la rejetant.

Malgré le potentiel que revêtent les poétiques de la lecture pour les petites littératures, elles ont rarement été sollicitées jusqu'à présent. Certes, les spécialistes ont maintes fois relevé la petite taille du public lecteur de la francophonie canadienne[37] à l'instar de Paré dans *Les littératures de l'exiguïté*. Mais c'est dans l'optique de la réception critique qu'ils se sont le plus souvent aventurés

---

[36] Stanley Fish, « Interpreting the *Valorium* », dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1980, p. 171. Pour un exemple de la façon dont les lecteurs « font » les textes, voir Stanley Fish, « How to Recognize a Poem When You See One », dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1980, p. 322-337.

[37] Pour l'ensemble de la francophonie canadienne hors Québec, voir Lucie Hotte, « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 341-342; pour l'Ouest francophone, voir Rosmarin Heidenreich, « Production et réception des littératures minoritaires : le cas des auteurs franco-manitobains », *Francophonies d'Amérique*, nº 1, 1991, p. 87; pour l'Ontario français, voir Johanne Melançon, « L'institution littéraire franco-ontarienne : où en sommes-nous en 2004? », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, 2e édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007 [2000], p. 138; pour l'Acadie, voir Raoul Boudreau, « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », dans Janine Gallant, Hélène Destrempes et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil (Québec), Groupéditions, 2007, p. 157 et Raoul Boudreau, « L'institution littéraire acadienne : une étoile qui s'étiole? Bilan et perspectives », dans Benoit Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2014, p. 12-13.

sur le terrain des théories de la lecture[38]. La question du destinataire, en particulier tel qu'il est inscrit dans les œuvres littéraires, n'a été abordée que sporadiquement. Outre les quelques travaux qui seront convoqués dans les chapitres d'analyse, dont l'ouvrage de Nicole Nolette qui s'intéresse au théâtre hétérolingue du Canada francophone et à ses cibles[39], il importe de mentionner l'étude d'Estelle Dansereau, qui analyse le narrataire[40] des œuvres de Gabrielle Roy et d'Antonine Maillet afin de jeter de la lumière sur leur rayonnement respectif au Québec[41].

---

[38] C'est particulièrement le cas en Ontario français. À titre indicatif, voir les travaux suivants : Louis Bélanger, « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, 2e édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007 [2000], p. 235-265; Caroline Boudreau, « Étude de la réception critique de l'œuvre nouvellière de Maurice Henrie », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009, 114 p.; Magdalena Des Becquets, « La réception critique du théâtre acadien et franco-ontarien : entre identité et modernité », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2015, 117 p.; Tina Desabrais, « L'homme qui donnait la parole à ceux qui n'en avaient pas… Saisir le brio de Dalpé à (re)produire la francophonie par la réception de la pièce *Le chien* », dans Nathalie Bélanger, *et al.* (dir.), *Produire et reproduire la francophonie canadienne en la nommant*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2000, p. 299-330; Lucie Hotte et Johanne Melançon, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Recherches théâtrales au Canada* = *Theatre Research in Canada*, vol. XXVIII, no 1, 2007, p. 32-53; et Robert Yergeau, « L'enfer institutionnel, est-ce les autres ou nous-mêmes? ou Le dégoût d'un champ littéraire est-il le dégoût d'un autre champ? », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, 2e édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007 [2000], p. 69-90. En Acadie, la plupart des études de réception critique ont porté sur l'œuvre d'Antonine Maillet; j'y reviendrai dans le deuxième chapitre.

[39] Voir Nicole Nolette, *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 2015, 284 p.

[40] Le narrataire est une notion introduite par Gérard Genette pour désigner le pendant du narrateur : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. » L'adjectif « diégétique » renvoie à la « diégèse », soit « l'univers spatio-temporel désigné par le récit ». Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 265 et 280. La notion de narrataire a été reprise par Gérald Prince, qui la définit comme « quelqu'un à qui le narrateur s'adresse ». Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, no 14, 1973, p. 178.

[41] Voir Estelle Dansereau, « Constructions de lecture : l'inscription du narrataire dans les récits fictifs d'Antonine Maillet et de Gabrielle Roy », *Francophonies d'Amérique*, no 9, 1999, p. 117-131. À partir de la terminologie que je propose ici, on peut comprendre des conclusions de Dansereau que Gabrielle Roy s'adresse à un lecteur exogène tandis qu'Antonine Maillet s'adresse à un lecteur endogène. Si cette dernière constatation vaut pour le roman *Pélagie-la-Charrette* sur lequel porte l'analyse de Dansereau, je montrerai cependant que le paratexte de *La Sagouine* est conçu pour un public exogène, plus précisément québécois.

Lise Gauvin s'est quant à elle penchée sur des questions similaires aux miennes pour la littérature francophone produite à l'extérieur de la France. D'abord dans *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics* (1991), un ouvrage collectif co-dirigé avec Jean-Marie Klinkenberg, dans lequel ils donnent la parole à des écrivains et à des éditeurs pour aborder plus spécifiquement le problème de la circulation du livre[42]. Ensuite dans *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics* (2007), où elle analyse « les réseaux de publication ou de diffusion des livres[43] » tels qu'ils sont représentés dans les œuvres. Ni l'un ni l'autre de ces ouvrages ne s'appuie sur les poétiques de la lecture.

Le peu d'intérêt suscité par cette approche théorique surprend d'autant plus qu'elle est en mesure de contribuer à résoudre une importante aporie du discours critique sur les petites littératures. Nombreux sont les chercheurs, ici comme ailleurs, qui se sont butés à la même constatation, celle du « tiraillement idéologique qui résulte de l'appartenance à une communauté minoritaire[44] ». François Paré le premier : d'après lui, les écrivains des petites littératures doivent choisir entre deux voies esthétiques, la production d'une œuvre de la *conscience*, qui « marque et martèle l'origine du groupe culturel dont elle émane[45] », ou d'une œuvre de l'*oubli*, qui « ne veut rien avoir à faire avec une origine culturelle qui lui

[42] Voir Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Créaphis/VLB éditeur, coll. « Rencontres à Royaumont », 1991, 258 p.
[43] Lise Gauvin, *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, *op. cit.*, p. 13.
[44] François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 166.
[45] *Ibid.*, p. 163.

paraît locale[46] ». Si la première « s'efforce de transmettre des signes typiquement collectifs[47] », la seconde « disperse et généralise ces signes[48] ».

À sa suite, plusieurs spécialistes des littératures franco-canadiennes ont proposé des dichotomies similaires pour rendre compte du même phénomène. Robert Yergeau met de l'avant les termes *surcontexualisation* et *décontextualisation* pour désigner d'une part les œuvres qui « offrent leur réalité (fictionnelle) en victimes propitiatoires sur l'autel franco-ontarien[49] » et d'autre part les œuvres « en quête d'un lieu et d'un espace-temps, qui transcenderait toute contingence communautaire, territoriale[50] ». De son côté, Margaret Michèle Cook rebaptise ces voies esthétiques *poésie du pays* et *poésie de l'être* : si la première est « sensible à la condition socioéconomique de la collectivité qu'elle révèle[51] », la seconde se caractérise par sa « recherche du sens de l'amour, de la mort, de l'existence[52] ». Lucie Hotte préfère quant à elle les notions de *particularisme* et d'*universalisme*, qu'elle décrit ainsi :

> Si l'esthétique particulariste cherche à effacer les différences entre les membres d'un groupe afin de souligner l'expérience commune, afin de mettre en évidence la communauté de destin qui fonde la communauté, l'esthétique universaliste, pour sa part, masque les différences entre les groupes pour ne retenir que l'expérience humaine commune[53].

---

[46] *Ibid.*, p. 164.
[47] *Ibid.*
[48] *Ibid.*
[49] Robert Yergeau, « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien? », *Liaison*, n° 85, 1996, p. 30.
[50] *Ibid.*, p. 31.
[51] Margaret Michèle Cook, « La poésie : entre l'être et le pays », *Nuit blanche*, n° 62, 1995-1996, p. 63.
[52] *Ibid.*
[53] Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, avec la coll. de Louis Bélanger et de Stefan Psenak, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 43.

C'est sans oublier les remarques d'Hélène Beauchamp et de Joël Beddows sur la tension ressentie par les compagnies de théâtre franco-canadiennes entre leur *mission communautaire* et leur *mandat artistique*[54] ou ceux de Jane Moss sur la dramaturgie *identitaire* et *post-identitaire* du Canada francophone[55].

Malgré la place importante que ce phénomène occupe en études littéraires franco-canadiennes, il en déborde largement le cadre. Pour Pascale Casanova, l'alternative, qu'elle nomme « dilemme de Ramuz[56] » d'après l'écrivain suisse, serait commune à toutes les petites littératures :

> Les deux grandes « familles » de stratégies, fondatrices de toutes les luttes à l'intérieur des espaces littéraires nationaux, sont d'une part l'*assimilation*, c'est-à-dire l'intégration, par une dilution ou un effacement de toute différence originale, dans un espace littéraire dominant, et d'autre part la dissimilation ou la *différenciation*, c'est-à-dire l'affirmation d'une différence à partir notamment d'une revendication nationale[57].

Les propos d'Abbes Maazaoui sur la littérature maghrébine en France et de Jean-Marie Klinkenberg, spécialiste de littérature belge, confirment ses dires : le premier propose de concevoir ce dilemme en termes de voix *hétérogénéisante* et de voix *homogénéisante*[58] tandis que le second préfère les notions de force *centrifuge* et de force *centripète*[59].

Procédant à un tour d'horizon similaire des multiples déclinaisons de cette dichotomie, Pénélope Cormier a raison d'affirmer que « [l]e nombre de

---

[54] Voir Hélène Beauchamp et Joël Beddows, « Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 9-23.

[55] Voir Jane Moss, « Les théâtres francophones post-identitaires. État des lieux », *Canadian Literature*, n° 187, 2005, p. 57-71.

[56] Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2008 [1999], p. 260.

[57] *Ibid.* p. 258, l'auteure souligne.

[58] Voir Abbes Maazaoui, « Poétiques des marges et marges de la poétique », *L'Esprit Créateur*, vol. XXXVIII, n° 1, 1998, p. 85-86.

[59] Voir Jean-Marie Klinkenberg, « Les littératures francophones : un modèle gravitationnel », dans *Périphériques Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, introduction de Benoit Denis et de Sémir Badir, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2010, p. 18.

dénominations du phénomène confirme […] son caractère absolument fondamental, voire définitoire[60] ». La tentation est grande d'aller plus loin en avançant que son observation est devenue un poncif, une sorte de passage obligé pour quiconque s'intéresse aux littératures minoritaires, et en particulier à celles de la francophonie canadienne, tant les travaux qui y font référence sont nombreux[61]. Leur abondance tient sans doute en bonne partie à l'efficacité de la pensée dichotomique : peu importe la dénomination privilégiée, les termes de l'alternative permettent d'appréhender rapidement tout corpus minoritaire.

Malgré sa prégnance, les chercheurs reconnaissent désormais que ce dilemme n'est pas insoluble. Depuis quelques années, il est de plus en plus courant de se représenter la conscience et l'oubli, le particularisme et l'universalisme, la différenciation et l'assimilation comme les deux extrémités d'un continuum, qui offre une gamme de possibilités à l'écrivain minoritaire. En ce sens, la terminologie de Robert Yergeau est la plus adéquate : les notions de surcontextualisation et de décontextualisation montrent bien qu'il s'agit, en réalité, des pôles opposés d'un même spectre, la *contextualisation* d'une œuvre littéraire.

Pour Lucie Hotte, les écrivains franco-ontariens auraient, à partir des années 1990, l'option d'une voie intermédiaire : les œuvres que désignent l'*individualisme* « peuvent avoir pour scène l'Ontario, mettre en scène des Franco-Ontariens […]

---

[60] Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2014, p. 29.

[61] En ce qui concerne uniquement les notions de conscience et d'oubli, je suis parvenue à recenser près de 40 livres, chapitres d'ouvrages collectifs, articles savants et culturels ainsi que thèses de maîtrise et de doctorat qui se servent de ces notions. Pour un aperçu de cette production, voir Ariane Brun del Re, « Conscience et oubli : les deux lecteurs modèles de la parole franco-ontarienne », dans Tara Collington, Élise Lepage et Guy Poirier (dir.), *Le défi de la fragilité*, Ottawa, Éditions David, coll. « Agora », à paraître.

sans que soient présents pour autant les thèmes franco-ontariens traditionnels, telles l'assimilation, la marginalisation et l'aliénation[62] ». Reprenant la terminologie de Casanova, Raoul Boudreau arrive à une constatation similaire pour la littérature acadienne :

> Les stratégies de légitimation des écrivains sont en mouvement constant et jouent sur toutes les positions intermédiaires entre les pôles extrêmes de l'assimilation à la culture dominante et de la différenciation par l'emploi de formes linguistiques et littéraires spécifiques[63].

Cet avis est partagé par Abbes Maazaoui, pour qui les possibilités de l'alternative « ne s'opposent pas à vrai dire, mais forment, comme les deux bords d'un élastique tendu, les deux forces nécessaires pour générer la tension "mineure"[64] ».

Les analyses littéraires emboîtent le pas à ces constatations; de plus en plus, elles cherchent à montrer que « l'œuvre de certains auteurs francophones hors Québec semble résister à cette taxinomie bipartite et exprime plutôt une concomitance[65] ». Christine Knapp cite plusieurs exemples pour l'Ontario français[66] tandis que Nicole Côté examine la double lecture, particulariste et universaliste, qu'offrent certaines œuvres de l'Ouest francophone[67]. Les travaux de Pénélope Cormier sur les écritures de la contrainte ont quant à eux montré que la littérature

---

[62] Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », *op. cit.*, p. 44.
[63] Raoul Boudreau, « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exiguïté et légitimité », dans Robert Yergeau (dir.), *Itinéraires de la poésie : enjeux actuels en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2004, p. 94.
[64] Abbes Maazaoui, *loc. cit.*, p. 86.
[65] Julia Hains, « La production poétique en milieu minoritaire sous le signe de la concomitance : le cas de J. R. Léveillé », *Francophonies d'Amérique*, nº 38-39, 2014-2015, p. 149.
[66] Voir Christine Knapp, « La poésie de Tina Charlebois et le "complexe je-tu" », dans Johanne Melançon (dir.), *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2013, p. 242.
[67] Voir Nicole Côté, « *The Last*, *Best West*, ou Comment garder le régional à sa place », dans Benoit Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2014, p. 323-334 et Nicole Côté, « Conscience et oubli dans *Le coulonneux* », dans Nicole Côté, *et al.* (dir.), *Expressions culturelles des francophonies*, Québec, Nota bene, coll. « Essais et études littéraires », 2008, p. 227-245.

acadienne réussit à assumer simultanément une fonction sociale et une fonction esthétique[68].

Toutes convaincantes qu'elles soient, ces avancées théoriques, de même que les analyses qui ont suivi, peinent à extraire le discours critique sur les littératures franco-canadiennes du mode de pensée binaire qui n'a cessé de l'habiter. Elles ne parviennent qu'à le relativiser. Par ailleurs, outre l'approche de Cormier qui rend compte à la fois du discours identitaire et de la forme esthétique, la plupart des travaux s'en tiennent à une approche thématique; ils se prononcent d'abord et avant tout sur le contenu des œuvres, c'est-à-dire ce qu'elles mettent en scène. D'autres éléments, pourtant essentiels pour saisir la richesse de ces littératures, sont négligés – à commencer par leur énonciation.

C'est alors que les poétiques de la lecture comme celles d'Eco entrent en jeu : elles permettent de rompre la pensée dichotomique qui domine le discours critique en introduisant un autre terme dans l'équation. En effet, elles fournissent l'occasion d'envisager les œuvres non seulement à partir de leur axe représentatif (ce qu'elles disent), mais aussi de leur axe énonciatif (à qui et comment elles le disent). L'ajout de ce deuxième paramètre fait valoir toutes les possibilités à la disposition des écrivains minoritaires. Leur choix ne se résume pas à se situer par rapport au particularisme et à l'universalisme, mais aussi par rapport à différents lectorats.

Une lecture attentive des travaux de François Paré montre qu'il définissait déjà la conscience et l'oubli en tenant compte de ces deux paramètres, la représentation et l'énonciation. Pour lui, l'œuvre de la conscience est non

[68] Voir Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, 267 p.

seulement celle qui « marque et martèle l'origine du groupe culturel dont elle émane[69] », mais aussi celle qui « répète […] l'engendrement rituel de la communauté de ses lecteurs et lectrices[70] ». Similairement, l'œuvre de l'oubli est à la fois celle qui « ne veut rien avoir à faire avec une origine culturelle qui lui paraît locale[71] » et celle qui nie son appartenance « à la continuité fictive d'une communauté de lecteurs et de lectrices[72] ». C'est dire que, selon Paré, la littérature de la conscience viserait un public *endogène* et l'oubli, un public *exogène.*

Comme Paré, Casanova tient elle aussi compte de la cible des œuvres minoritaires, mais tire des conclusions inverses. D'après elle, les écrivains minoritaires doivent jouer correctement de la stratégie de différenciation afin d'être reçus à l'extérieur de leur communauté : « S'ils veulent être perçus, il leur faut produire et exhiber *une différence*, mais ne pas montrer ni revendiquer une distance trop grande qui les rendrait, elle aussi, imperceptibles. N'être ni trop près ni trop loin[73]. » Ceux qui réussissent auront trouvé ce que la théoricienne nomme la « bonne distance[74] » vis-à-vis du « méridien de Greenwich littéraire[75] », temps présent de la littérature qui correspond à la modernité et au centre de la République mondiale des lettres, soit Paris selon la perspective ethnocentriste de la théoricienne.

---

[69] François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 163.
[70] *Ibid.* Or, c'est la première citation, et non la seconde, qui a le plus souvent été retenue pour définir la conscience.
[71] *Ibid.*, p. 164.
[72] *Ibid.*
[73] Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 230, je souligne.
[74] *Ibid.*
[75] *Ibid.*, p. 135; voir aussi p. 135-139.

Ce qui échappe à Casanova, toutefois, c'est que tous les écrivains minoritaires ne cherchent pas forcément à percer au centre, composé de lecteurs exogènes. Certains souhaitent trouver la « bonne distance » pour être reçus dans leur communauté d'origine, auprès de lecteurs endogènes; il s'agit là d'un projet tout à fait légitime. D'autres encore veulent être lus simultanément par ces deux publics; ils travailleront alors à établir ce que je nommerai une « double bonne distance », entre le public endogène et le public exogène. Et toutes ces cibles sont possibles à partir de la littérature particulariste; elles impliquent tout simplement des stratégies d'écriture différentes.

Pris ensemble, les quatre chapitres de cette thèse proposent justement une typologie des différents lecteurs auxquels s'adressent les littératures franco-canadiennes tout en examinant les stratégies d'écriture mises au point pour les inclure ou les exclure. Pour éviter la principale faille des poétiques de la lecture, soit la subjectivité des analyses – Jouve note que « [p]our décrire les réactions du Lecteur Modèle, Eco est obligé de passer par les réactions d'un lecteur empirique qui n'est autre que lui-même[76] » –, je ferai entendre, chaque fois que possible, la voix des lecteurs qui m'ont précédée. Mon analyse du lecteur modèle s'appuiera sur les critiques, articles et autres documents qui tiennent un discours sur les œuvres du corpus. En ce sens, ma démarche sera hybride : motivée par les poétiques de la lecture, elle avoisinera cependant la réception critique.

Chacun des chapitres porte sur deux œuvres, qui ont été choisies pour leur exemplarité; c'est parce qu'elles permettaient le mieux d'illustrer le lecteur en

[76] Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 32.

question, qu'elles le ciblaient avec le plus de précision, mais aussi d'originalité, que je les ai retenues. Il en résulte un corpus éclaté, composé d'œuvres appartenant à plusieurs genres littéraires et publiées sur une période de plus de quarante ans. Et l'analyse aurait pu porter sur bien d'autres œuvres encore, puisqu'il est envisageable de recourir à cette typologie pour aborder l'ensemble du corpus franco-canadien.

Pour tenir compte de la récente solidarisation des littératures de l'Acadie, de l'Ontario français et de l'Ouest francophone[77], je ne me suis pas non plus préoccupée de la représentativité régionale du corpus. J'ai plutôt fait le pari que ces littératures, qu'il est de plus en plus commun de désigner sous l'appellation « littérature franco-canadienne », au singulier plutôt qu'au pluriel[78], partagent des défis similaires quant à leur lecteur. C'est aussi pour mettre l'accent sur leurs ressemblances plutôt que sur leurs différences que j'ai choisi de ne pas les aborder une à une comme il a été courant de le faire jusqu'à présent[79].

Il subsiste néanmoins une tension entre le système pancanadien qu'elles sont parvenues à mettre en place sur le plan institutionnel et l'encyclopédie toute

---

[77] Voir Ariane Brun del Re, « Littératures franco-canadiennes : de la fragilité à la résilience », *La Relève*, vol. IV, n° 1, 2013, p. 1 et 4; Pénélope Cormier et Ariane Brun del Re, « Vers une littérature franco-canadienne? Bases conceptuelles et institutionnelles d'un nouvel espace littéraire », dans Jimmy Thibeault, *et al.* (dir.), *Au-delà de l'exiguïté : échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 53-75; et Ariane Brun del Re, Pénélope Cormier et Nicole Nolette, « Liminaire », *Tangence*, n° 117, 2018, p. 5-11.

[78] Voir Pénélope Cormier et Ariane Brun del Re, *op. cit.*, p. 53-75 et Ariane Brun del Re, Pénélope Cormier et Nicole Nolette, *loc. cit.*, p. 5-11.

[79] À titre d'exemple, voir notamment Nicole Nolette, *op. cit.*, 284 p., qui étudie une à une les littératures de l'Ouest francophone, de l'Ontario français et de l'Acadie; Benoit Doyon-Gosselin, *Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J. R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, 382 p., dont les deux principaux chapitres sont réservés d'abord à une écrivaine acadienne, ensuite à un écrivain franco-manitobain; et ma propre thèse de maîtrise, « Portrait de villes littéraires : Moncton et Ottawa », Montréal, Université McGill, 2012, 114 p., qui aborde le rôle de Moncton comme capitale littéraire de l'Acadie avant d'examiner celui d'Ottawa pour l'Ontario français.

provinciale ou régionale que leurs œuvres mobilisent. Cette tension s'explique pour des raisons historiques : comme nous l'avons vu, les littératures franco-canadiennes se sont d'abord redéfinies à partir des frontières provinciales ou régionales qui existaient déjà. Mais aussi pour des raisons politiques : le système d'éducation par lequel les lecteurs acquièrent leur encyclopédie (du moins en partie) relève au Canada d'une compétence provinciale. Ainsi, si ma méthodologie est pancanadienne, mon objet d'étude lui, ne l'est pas encore tout à fait.

En revanche, les œuvres dont il sera question dans les trois premiers chapitres ont en commun d'appartenir – quoiqu'à différents degrés – au courant particulariste, puisqu'elles renvoient, par la langue, l'espace, les personnages ou les références, à la communauté de leur auteur. Ce choix me semblait nécessaire pour pouvoir comparer efficacement des textes qui mobilisent un certain type d'encyclopédie. Contrairement au particularisme, l'universalisme ne fait pas nécessairement intervenir les différences entre les lecteurs endogènes et les lecteurs exogènes.

Le premier chapitre porte sur des œuvres qui emploient les référents particularistes pour s'adresser aux lecteurs endogènes. Je nommerai donc cette posture esthétique particularisme *endogène*. Elle sera illustrée au moyen de la création collective *Moé j'viens du Nord, 'stie* de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne et du roman *Bloupe* de Jean Babineau. J'y distinguerai le particularisme endogène *inclusif* (qui cherche à interpeller un maximum de lecteurs endogènes) du particularisme endogène *exclusif* (qui, pour se rendre

parfaitement inaccessible aux lecteurs exogènes, exclut certains lecteurs endogènes).

Le deuxième chapitre s'aventure en sens inverse; il aborde des œuvres conçues pour viser les lecteurs exogènes (généralement québécois, mais aussi français ou franco-canadiens). Cette posture, je la nommerai particularisme *exogène*. J'analyserai les stratégies d'accommodement déployées dans deux espaces distincts du livre, soit au seuil des différentes éditions de *La Sagouine*, une série de monologues d'Antonine Maillet, et au sein de la pièce *Les trois exils de Christian E.* de Philippe Soldevila et Christian Essiambre. Nous verrons qu'il est difficile pour les œuvres à visée exogène d'exclure tout à fait le lecteur endogène.

Quant à lui, le troisième chapitre analyse deux romans, *Pour sûr* de France Daigle et *La belle ordure* de Simone Chaput, qui pratiquent un particularisme *paritaire*; ils travaillent fort à placer les lecteurs endogènes et exogènes sur un pied d'égalité, refusant de limiter leur portée en favorisant un groupe au détriment de l'autre. Je montrerai que le premier atteint cette parité en augmentant la différence (c'est ce que je nommerai la parité par différenciation) tandis que le second atteint cette parité en la diminuant (c'est ce que je nommerai la parité par assimilation).

Le quatrième et dernier chapitre s'écarte des principes qui, jusque-là, ont guidé la sélection du corpus pour aborder deux scénarios supplémentaires. Il sera d'abord question de *Frog Moon* de Lola Lemire Tostevin, une écrivaine qui se situe à la frontière des communautés endogène et exogène. Nous verrons qu'elle met en scène la culture canadienne-française et la langue française pour un autre lecteur exogène, cette fois anglophone. Il sera enfin question de *Péristaltisme. Clystère*

*poétique* d'Éric Charlebois, un recueil de poésie qui tisse une métaphore entre le processus de lecture et celui de digestion. S'il relève de l'universalisme, ce texte indigeste pose néanmoins plusieurs défis de lecture similaires au particularisme de type endogène.

Un mot, avant de poursuivre, sur mon propre lecteur. Après avoir réfléchi si longuement à la construction du lecteur modèle en littérature franco-canadienne, il n'était plus possible d'évacuer la question des traces que je souhaitais inscrire dans mon propre texte. Il me fallait aussi réfléchir à la place que je souhaitais assigner à chacun de mes publics potentiels. Contrairement à Dylan Robinson dont l'article « Welcoming Sovereignty » délimite des espaces pour les lecteurs autochtones et d'autres, pour les lecteurs allochtones – il invite les seconds à sauter les pages destinées aux premiers[80], pages que j'ai pris soin de ne pas lire –, j'ai choisi de procéder un peu à la manière des œuvres paritaires dont il sera question dans le troisième chapitre. J'ai cherché à écrire cette thèse tant pour les lecteurs endogènes, qui connaissent déjà la littérature franco-canadienne, que pour les lecteurs exogènes, qui la découvriront ici. Similairement, j'ai souhaité qu'elle puisse intéresser à la fois les littéraires qui travaillent sur des corpus de toutes sortes et les spécialistes qui portent leur regard sur la francophonie canadienne mais à partir d'autres disciplines.

Pour concilier ces différents publics, j'ai fourni ici et là quelques explications supplémentaires qui me semblaient nécessaires pour certains tout en travaillant à

[80] Voir Dylan Robinson, « Welcoming Sovereignty », dans Yvette Nolan et Ric Knowles (dir.), *Performing Indigeneity*, Toronto, Playwrights Canada Press, coll. « New Essays on Canadian Theatre », 2016, p. 7.

ne pas gêner trop longuement les autres. J'ai aussi tenu compte de leurs encyclopédies divergentes en insérant de nombreuses notes de bas de page qui offrent autant de pistes à ceux qui souhaitent poursuivre la réflexion. L'équilibre entre ces lectorats était d'autant plus complexe à maintenir que la nature de l'exercice m'obligeait aussi à faire montre de ma compétence comme chercheuse.

Le danger d'une entreprise comme la mienne, et j'en suis toute consciente, c'est qu'elle contribue à élucider, pour la majorité, ce que les minorités avaient peut-être eu l'intention de maintenir caché. J'enjoins donc mon public à réfléchir aux questions posées par Robinson : « *What is the place from which you read? What is the positionality of reading? How does this positionality situate your responsibilities as a reader and what do you do with the knowledge you gain from this act of reading*[81]*?* »

Enfin, c'est aussi parce que je n'ai cessé de songer à mon lecteur que je me suis permis, tout au long de l'écriture, d'alterner entre les pronoms « je » et « nous ». Il ne s'agit pas d'une maladresse stylistique mais d'un choix conscient; le singulier sera employé pour parler en mon propre nom tandis que le pluriel impliquera toujours mon lecteur et moi. Que le lecteur qui ne se sent pas interpellé par mes propos se prévale de ses droits imprescriptibles[82], car il m'importe que chacun y trouve son compte.

---

[81] *Ibid.*, p. 6.

[82] Selon l'écrivain Daniel Pennac, tout lecteur a le droit de ne pas lire, de sauter des pages, de ne pas finir un livre, de relire, de lire n'importe quoi, de pratiquer le bovarysme (maladie transmissible textuellement), de lire n'importe où, de grappiller, de lire à voix haute et de se taire. Voir Daniel Pennac, « Le qu'en lira-t-on (ou Les droits imprescriptibles du lecteur) », dans *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 147-175.

# CHAPITRE 1
# LECTURES ENDOGÈNES

En février 2016, Beyoncé enflammait les réseaux sociaux avec la sortie de « Formation », une chanson célébrant le patrimoine et la culture de la communauté afro-américaine tout en dénonçant la brutalité policière à l'égard des Noirs. Pour plusieurs admirateurs de la chanteuse à la peau plutôt claire et aux cheveux teints en blond, cette nouvelle composition révélait sa véritable identité, une autre que la leur, qu'ils ne lui reconnaissaient pas. Leur réaction a été parodiée dans une vidéo de l'émission *Saturday Night Live* intitulée « The Day Beyoncé Turned Black », où la sortie de « Formation » sème la panique auprès de la population blanche. L'un des personnages de la vidéo, s'inquiétant de ne pas saisir toutes les références de la chanson, conclut que : « *Maybe this song isn't for us.* » Le constat lui parait d'autant plus horrifiant que, comme l'indique son interlocutrice, « *usually, everything is* ».

La réaction du public à « Formation » montre combien l'idée selon laquelle les artistes se préoccupent nécessairement de l'accueil que leur réservera le centre, qu'ils visent forcément la majorité, est tenace. Même Doris Sommer, dont les travaux reconnaissent que certaines œuvres minoritaires se montrent volontairement peu coopératives à l'égard des lecteurs majoritaires, peine à concevoir la littérature particulariste autrement que comme un mouvement vers l'extérieur, une forme d'échange avec l'Autre : « *"Ideal" or target readers for particularist texts are* […] *hardly the writer's co-conspirator or allies in a shared culture* […]. *They are marked as strangers, either incapable of or undesirable for*

*intimacy*[83]. » Selon sa perspective, c'est pour les lecteurs exogènes que les œuvres particularistes échafaudent des obstacles ralentissant ou décourageant la lecture[84]. Ces obstacles sont utiles en ce qu'ils incitent les lecteurs exogènes à prendre conscience du lieu à partir duquel ils lisent, des limites de leurs compétences et de l'asymétrie des relations entre le centre et la périphérie. En d'autres mots, ils les obligent à remarquer les minorités. Par contre, en exigeant de ce public qu'il l'observe lui mettre des bâtons dans les roues, le particularisme tel que l'entend Sommer cherche d'abord et avant tout à attirer l'attention du centre.

Pourtant, tourner dos au monde extérieur pour entamer un dialogue avec ses pairs constitue un projet artistique non seulement valable, mais vital pour les communautés minoritaires. Selon François Paré, si la littérature se caractérise habituellement par un effort de défamiliarisation, qui lui permet de se distinguer des autres types de discours – ce serait un gage de sa littérarité[85] –, en contexte minoritaire, elle « doit plutôt engendrer "familiarisation" et collusion[86] ». Les propos qu'il tient sur l'Ontario français valent pour les autres communautés minoritaires :

> C'est qu'en Ontario français, comme dans toutes les petites cultures dominées, la « défamiliarisation » paraîtrait sans doute trop douloureusement reproduire les conditions d'aliénation dans lesquelles les Franco-Ontariens vivent tous les jours[87].

---

[83] Doris Sommer, *Proceed With Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 9.
[84] Voir *ibid.*, p. xii.
[85] Voir Jonathan Culler, « La Littérarité », dans Marc Angenot, *et al.* (dir.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 34-35.
[86] François Paré, « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », dans Jocelyn Létourneau (dir.), *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, avec la coll. de Roger Bernard, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1994, p. 53.
[87] *Ibid.*

Les œuvres qui misent sur un effet de familiarisation mettent un terme, de façon temporaire, à l'aliénation que les lecteurs minoritaires ressentent vis-à-vis la majorité, qu'elle soit anglophone ou québécoise du point de vue de la francophonie canadienne. Elles ont le pouvoir de créer un espace où la minorité n'est plus inadéquate; pour une fois, elle est non seulement invitée à la fête, mais celle-ci est donnée en son honneur.

C'est à ce type de particularisme, que je qualifie d'*endogène*, qu'est consacré ce premier chapitre. Les auteurs dont il sera question mettent au point des stratégies d'écriture pour s'adresser aux lecteurs endogènes, qui s'identifient à la même communauté culturelle qu'eux. Placées entre les mains de lecteurs exogènes, leurs œuvres susciteraient probablement une réaction similaire à « Formation ». Car elles ne s'en préoccupent pas; elles revendiquent plutôt, dans les mots d'Édouard Glissant, le « droit pour chacun à l'opacité[88] », sans que celle-ci ne soit forcément élucidée, ni même remarquée. Seront plus spécifiquement examinés deux cas de figure : le particularisme endogène *inclusif* et le particularisme endogène *exclusif*.

Dans sa version inclusive, le particularisme endogène désigne les œuvres qui mettent en scène la communauté de l'auteur de manière à interpeller un maximum de ses membres. Ce sont surtout ces œuvres qui visent l'effet de familiarisation dont parle Paré; pour rallier l'ensemble de la communauté, elles tirent profit des plus grands dénominateurs communs à ses membres. Les caractéristiques sur lesquelles repose l'unité du groupe, comme l'identité, la langue,

[88] Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2011 [1995], p. 71.

l'espace et l'histoire, sont mises à contribution pour faciliter son adhésion[89]. C'est le cas de la pièce *Moé j'viens du Nord, 'stie*, que la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne – dont font partie Gaston Tremblay, André Paiement et Robert Paquette, trois jeunes qui vont fortement marquer la culture franco-ontarienne naissante au cours de leur carrière – monte à Sudbury en 1971. Pierre Bélanger, le directeur de la troupe à l'époque, ira jusqu'à décrire la pièce comme un « spectacle d'identification[90] ».

En revanche, la variante exclusive du particularisme endogène désigne les œuvres qui visent uniquement une portion de la communauté à laquelle leur auteur appartient. Pour ne s'adresser qu'à elle, ces œuvres érigent des barrières similaires à celles dont parle Sommer, mais qui limitent l'accessibilité à un point tel qu'une partie des lecteurs endogènes s'en trouvent eux aussi exclus. Ces œuvres sont si surcontextualisées qu'il n'est plus suffisant, pour les lire, d'appartenir à la même communauté que l'auteur. Elles ont pour effet de souligner l'hétérogénéité du groupe, composé d'individus dont les goûts, les projets et les opinions ne se recoupent pas nécessairement. Avec son premier roman *Bloupe*, l'écrivain acadien Jean Babineau offre à lire un exemple très frappant de particularisme endogène de type exclusif.

---

[89] Ces œuvres mettent ainsi en place un « agencement collectif d'énonciation ». Il s'agit là d'une des trois caractéristiques de la littérature mineure telle que définie par Deleuze et Guattari à partir de l'œuvre de Kafka. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure? », dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 33.

[90] Pierre Bélanger, « Manifester », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 254.

## CRÉER (POUR) UN VILLAGE : LES STRATÉGIES D'INCLUSION DE *MOÉ J'VIENS DU NORD, 'STIE*

Avant même d'entreprendre la création de *Moé j'viens du Nord, 'stie*, les membres qui composent la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne à l'automne 1970 ont déjà compris l'importance, pour ne pas dire la nécessité, d'opter pour la familiarisation en contexte minoritaire. Si la Troupe est connue pour monter des pièces de répertoire[91], les choses se font différemment en ce début d'année scolaire alors qu'un jeune professeur de sociologie, Pierre Bélanger, se retrouve à sa barre. Cette fois-ci, le rejet de toutes références étrangères, perçues comme aliénantes surtout lorsque françaises, sert de point de départ à une création collective. Le manifeste anonyme « Molière Go Home », paru dans le journal étudiant *Le Lambda* pour lancer le projet, en témoigne :

> Il semble superflu de le redire mais nous sommes franco-ontariens. WOW! BEDING-BEDANG! HOSTIE DE CALVAIRE! MOUMAN!
>
> Tout est là. Il faudrait arrêter l'article après ce premier paragraphe. Le germe de toute réflexion pertinente sur ce que devrait faire la Troupe des francos y est.
>
> […]
>
> Allons-y quand même.
>
> PETITE CHARADE D'IDENTIFICATION.
> – Je suis mineur, fermier, bûcheron, ouvrier.
> – Je suis au bas de l'échelle des revenus, d'éducation, de prestige, du pouvoir.
> – Je suis minoritaire et marginal dans ma province.
> – J'ai des leaders que je n'ai pas choisis, tirés d'une élite qui pense me représenter et se soucie de mes intérêts les plus pressants en me parachutant des tournées d'artistes étrangers en me chiant sur la tête avec des campagnes de bon parler. J'ai des représentants « frogs » partout, représentants dont le souci de base est la justification de mon existence comme français aux yeux de la population anglaise.
> – Je prends des cours universitaires de littérature où des profs européens s'acharnent à me déraciner en corrigeant ma prononciation, mon vocabulaire et ma pensée, et où ils achèvent de m'aliéner et de me dépersonnaliser.
>
> QUI SUIS-JE?

[91] Voir Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 31.

> C'est à cela que le théâtre doit répondre. C'est ce dilemme qu'il doit monter sur scène. Et ce drame doit être joué « on our terms ». En 1970, en Amérique, au Canada, en Ontario, à Sudbury, avec nos corps, nos voix et nos personnages[92].

Tel que décrit par le manifeste, le projet de la Troupe ne consiste pas uniquement à créer une pièce pour les francophones de l'Ontario, mais à les rassembler en une communauté, un « nous » fédérateur. Répondre à la question « Qui suis-je? », qui se traduit aisément par « Qui sommes-nous? » – le pronom singulier ayant ici une valeur collective –, implique de réfléchir aux éléments communs à tous les individus apostrophés, c'est-à-dire aux critères d'appartenance au groupe. De manière quelque peu circulaire, l'exercice aura pour effet de créer ce groupe, sinon de solidifier et de clarifier les liens qui en unissent les membres.

Afin de rallier un grand nombre d'individus, les critères de sélection doivent demeurer inclusifs : le manifeste insiste sur la langue (un français qui s'oppose au « bon parler ») et sur le lieu (l'Ontario, avec Sudbury comme pôle), mais se montre plus souple quant à l'occupation de ses membres; ce qui importe, c'est que le rapport au patronat amplifie leur sentiment de minorisation, commun à tous. Ces mêmes éléments d'identification font partie des moyens employés dans *Moé j'viens du Nord, 'stie* pour interpeller les francophones de l'Ontario (en particulier ceux du Nord de la province) et les inviter à prendre conscience de leur identité, voire à se définir en prenant la pièce comme point de départ.

**Combler le vide**

Dans le contexte politique de l'époque, cette réflexion sur l'identité tombe à point. Dépourvus d'appartenance culturelle depuis l'échec des États généraux du

---

[92] S. a., « Troupe Universitaire '70. Action théâtrale », *Le Lambda*, vol. IX, nº 2, 24 septembre 1970, p. 2.

Canada français, les francophones de l'extérieur du Québec n'ont d'autre choix que de se redéfinir; dorénavant, ils ne seront plus Canadiens français, mais Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, Fransaskois et ainsi de suite[93]. Cette scission se fait particulièrement sentir en Ontario, étant donné qu'une forte proportion de Franco-Ontariens sont originaires du Québec et que la proximité géographique n'a pas accentué, comme dans l'Ouest par exemple, les différences entre les francophones des deux provinces. Puisqu'une large part du capital culturel sur lequel reposait le Canada français est récupéré par le Québec, tout est soudainement à faire en Ontario. C'est ce qui crée l'impression, au début des années 1970, d'une certaine « vacuité[94] », tant sur le plan des institutions que de l'imaginaire – et ce, bien que des textes français soient produits sur ce territoire depuis l'époque de la colonisation[95].

Il est difficile de ne pas interpréter *Moé j'viens du Nord, 'stie* comme une tentative délibérée de combler ce vide. Pour plusieurs, la pièce marque le début et

---

[93] L'Acadie représente un cas à part : dès la fin du XIXe siècle, les Acadiens choisissent de se différencier des Canadiens français, notamment en adoptant une autre fête nationale que la Saint-Jean-Baptiste. Voir Nicolas Landry et Nicole Lang, *Histoire de l'Acadie*, Sillery (Québec), Éditions du Septentrion, 2001, p. 190-197.

[94] Pour Gaston Tremblay, la littérature franco-ontarienne appartient à ce qu'il nomme les « littératures du vacuum », qu'il définit ainsi : « Contrairement aux grandes et aux petites littératures, les institutions littéraires du vacuum existent dans un vide social, c'est-à-dire qu'elles sont en suspens dans un environnement social incomplet, où certains champs sont plus qu'atrophiés (ou, dans certains cas, hypertrophiés), ils sont à toutes fins utiles absents. » Gaston Tremblay, *L'écho de nos voix : conférences*, Sudbury, Prise de parole, 2003, p. 26. Voir aussi Gaston Tremblay, *La littérature du vacuum*. *Genèse de la littérature franco-ontarienne*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2016, 418 p. Johanne Melançon remet toutefois en question, et de manière fort convaincante, la pertinence du vacuum pour décrire la littérature franco-ontarienne. Voir Johanne Melançon, « *Impenser* le vacuum : vision de la littérature franco-ontarienne de Fernand Dorais à Gaston Tremblay », dans Pamela V. Sing et Estelle Danserau (dir.), Impenser *la francophonie : renouvellement, recherches, diversité, identité…*, Saint-Boniface, s. é., 2012, p. 262-266.

[95] Voir René Dionne, *Histoire de la littérature franco-ontarienne des origines à nos jours*, t. I « Les origines françaises (1610-1760)/Les origines franco-ontariennes (1760-1865) », Sudbury, Prise de parole, coll. « Histoire de la littérature franco-ontarienne », 1997, 363 p.

de la littérature et du théâtre proprement franco-ontariens[96]. C'est qu'elle amorce les deux mouvements d'autonomisation caractéristiques des espaces littéraires en formation. Le premier consiste en la création de ressources littéraires spécifiques, qui prennent généralement la forme d'œuvres particularistes :

> [P]our se libérer de la domination littéraire qui s'exerce à l'échelle internationale, les écrivains des nations les plus jeunes doivent pouvoir s'appuyer sur une force politique, celle de la nation, ce qui les conduit à subordonner, pour une part, leurs pratiques littéraires à des enjeux politiques nationaux[97].

Transposés à l'Ontario français, qui cherche à se différencier du Québec, les propos de Pascale Casanova éclairent la démarche de la Troupe de l'Université Laurentienne. Son projet est moins artistique que politique : le théâtre ne constitue pas une fin, mais un moyen employé pour réfléchir à la communauté franco-ontarienne et agir sur celle-ci. On verra d'ailleurs que *Moé j'viens du Nord, 'stie* emploie les mécanismes de la littérature engagée dans laquelle l'éthique l'emporte sur l'esthétique.

*Moé j'viens du Nord, 'stie* est également à l'origine du deuxième mouvement d'autonomisation des espaces littéraires, la création d'institutions qui leur sont particulières :

> De cette première expérience théâtrale universitaire naîtra quelques mois plus tard, à l'automne de 1971, le Théâtre du Nouvel-Ontario, tout comme les Éditions Prise de parole, fondées en 1973, découleront, en quelque sorte, du journal *Le Lambda* et du magazine *Réaction* qui lui fait suite[98].

---

[96] Dans les mots de Joël Beddows, la pièce « représente la première brique du monument qui deviendra le théâtre franco-ontarien ». Joël Beddows, « À l'origine du monument, une école de théâtre », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 12.

[97] Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 277.

[98] Lucie Hotte, « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, p. 56.

C'est sans parler de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario – surnommée le « Grand CANO » pour éviter toute confusion avec le groupe musical du même nom – que fonderont, à la même époque, plusieurs membres de la Troupe universitaire. La mise sur pied de ces premières institutions permettra aux arts franco-ontariens de se professionnaliser au cours des années 1970 et 1980.

Entretemps, les membres de la Troupe, tous des amateurs, s'entendent pour adopter la création collective comme mode de fonctionnement[99]. Dans les faits, la Troupe est dirigée par Pierre Bélanger, qui divise les participants en trois équipes : les comédiens, les musiciens et les photographes. Les premiers sont chargés de jouer la pièce, mais également de l'écrire, un rôle qu'André Paiement prend rapidement en charge, comme s'en souvient Gaston Tremblay :

> Nous étions supposés écrire la pièce ensemble, en création collective. André Paiement détenait le rôle principal et il écrivit son propre monologue. Il nous est arrivé, le soir où nous étions censés l'aider à travailler, avec son dialogue complètement dactylographié. Deux semaines plus tard, après plusieurs nuits blanches, il avait écrit toute la pièce[100].

Parallèlement, Robert Paquette et trois autres étudiants s'inspirent du rock de l'époque pour composer les chansons qui serviront de transition entre les scènes. Quant à Pierre Bélanger et à Doug Kinsey, ils préparent le diaporama qui sera projeté durant la représentation.

Bien que les trois équipes travaillent en silos jusqu'à la répétition générale[101], le spectacle final se révèle extrêmement cohérent. *Moé j'viens du Nord, 'stie* raconte l'histoire de Roger, un élève d'école secondaire qui rêve de fréquenter l'université pour échapper au destin ouvrier de son père, mineur depuis

---

[99] Sur le processus de création de la pièce, voir Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, *op. cit.*, p. 25-30.
[100] *Ibid.*, p. 28-29.
[101] Voir *ibid.*, p. 30.

vingt-trois ans. Ironiquement, l'étude est loin d'être une priorité pour Roger : au grand désespoir de ses parents, il passe son temps à flâner avec ses amis (Marc et Raymond) et à flirter avec sa copine (Nicole). La pièce sera créée à l'amphithéâtre de l'Université Laurentienne à Sudbury le 1er février 1971 avant d'être jouée à Timmins, Kapuskasing, Hearst et North Bay.

**Jouer en famille**

Ce qui contribue à la cohérence de la pièce, c'est que les trois équipes de la Troupe ont une idée très précise du public qu'elles visent. Un autre article paru dans *Le Lambda*, le 15 octobre 1970, indique : « On tente l'expérience du théâtre populaire *visé à un public d'ouvriers et d'étudiants*[102]. » Cette façon de procéder, qui consiste à sélectionner le public cible en partant, au tout début du projet artistique, est fréquemment employée par les écrivains engagés, qui mettent leur écriture au service d'une cause. C'est ce qu'explique Benoit Denis :

> Idéalement, c'est en déterminant le public auquel il s'adresse que l'écrivain engagé situe son œuvre socialement, politiquement et idéologiquement, dans la mesure où cette élection du public commande les buts, les sujets et les moyens de son entreprise. [...] L'efficacité de l'engagement tiendrait à cet ajustement étroit entre le propos du texte et les lecteurs pour lesquels il est écrit [...][103].

Dans *Moé j'viens du Nord, 'stie*, cet ajustement étroit entre la pièce et son public passe par ce que je nomme, en m'inspirant de Paré, des stratégies de familiarisation. Celles-ci ont pour but de faciliter l'identification du public, comme l'explique Lucie Hotte :

> L'identification s'accomplit grâce à des ressemblances, à des analogies que le lecteur [ou le spectateur] construit, en cours de lecture, entre lui et les personnages. [...] Ces similitudes encouragent alors le lecteur à adopter soit les moyens mis de l'avant par les personnages

[102] S. a., « La Troupe », *Le Lambda*, vol. IX, no 5, 15 octobre 1970, p. 2, je souligne.
[103] Benoit Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, p. 58.

> pour résoudre leurs problèmes, soit leur système de valeurs, soit encore leur perception de soi[104].

Le procédé n'est pas sans rappeler le fonctionnement du roman à thèse, qui cherche à « joindre l'univers diégétique de l'œuvre à l'univers vécu du lecteur, de sorte que l'un devient le prolongement de l'autre[105] ». L'illusion référentielle qui en résulte est nécessaire pour faire « aboutir la fiction à une prise de conscience, et éventuellement à un acte du lecteur ou de l'auditeur[106] ».

Les membres de la Troupe adoptent donc une approche mimétique[107], c'est-à-dire qu'ils vont chercher à faire correspondre, autant que possible, tous les éléments de la pièce à la réalité. Les personnages, l'espace-temps, la langue et le décor sont calqués sur le public cible des membres de la Troupe, public qu'ils connaissent parfaitement puisqu'ils en font eux-mêmes partie; ce sont des étudiants qui proviennent pour la plupart d'un milieu ouvrier. La pièce entretient un rapport étroit au monde réel même sur le plan de la temporalité; alors que l'action représentée s'écoule sur quelques heures – « entre 20 h 30 et minuit[108] » –, la représentation de l'action nécessite une soixantaine de minutes. L'effet de réel que la pièce s'efforce de rendre par tous les moyens ne cherche pas tant à maintenir la cohérence de son univers fictif que la cohérence de l'expérience théâtrale du spectateur.

---

[104] Lucie Hotte, « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », *op. cit.*, p. 57.
[105] Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, p. 181.
[106] *Ibid.* Le lecteur (ou le spectateur) assume ainsi le rôle d'un « pseudo-adjuvant » ou d'un adjuvant extradiégétique. Voir *ibid*., p. 179.
[107] En ce sens, *Moé j'viens du Nord, 'stie* se situe aux antipodes du théâtre brechtien, qui favorise plutôt la prise de conscience par la distanciation et donc, par le rejet du réalisme.
[108] Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, *op. cit.*, p. 37.

Dès l'incipit, les membres de la Troupe favorisent l'identification des spectateurs aux personnages en procédant de deux manières. D'abord, en brouillant la démarcation entre la pièce et son public[109]. Dans la première scène, qui sert de prologue, Roger donne l'impression de provenir du public et d'être lui-même présent pour assister à une pièce de théâtre. Il prend la parole pour s'adresser non pas à un autre personnage, mais aux spectateurs, comme s'il était l'un d'eux :

> Comment? J'viens voir une pièce, pis c'est toute ce qui y'a, des rangées de gens assis? À part de ça, j'suis tout seul? Ben, écoutez, si vous voulez rester assis là à rien faire… ben, c'est d'vos affaires, mais moé j'suis pas pour recommander votre pièce à personne[110].

Les nombreux marqueurs discursifs permettent de feindre la gêne pour éveiller la sympathie. Roger tente aussi de se rapprocher des spectateurs en se dissociant du reste de la Troupe : « On m'envoie icitte, pis on me dit : "Va dire au monde qui c'que t'es…" C'est facile à dire. C'est pas eux autres là qui viennent s'planter debout en avant d'un tas d'monde pis d'parler. » (MJN, p. 32) Lorsque la pièce est présentée à Timmins, la démarcation entre le public et les acteurs est encore plus floue puisque « [p]rivés de coulisses, les comédiens ont dû s'asseoir parmi la foule[111] ». L'ensemble de ces techniques donne l'impression que le spectacle émerge de l'auditoire.

---

[109] Paré rappelle que le théâtre franco-ontarien devait « célébrer la congruence de l'écrivain avec son public; il mimait la création sacrale de ce public *par* la littérature. Le geste dramatique était donc toujours essentiellement communautaire : il était toujours cette communauté se donnant en spectacle à elle-même ». François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 144.

[110] André Paiement, « Moé j'viens du Nord, 'stie », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 31. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle MJN et placés dans le corps du texte.

[111] Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, *op. cit.*, p. 33.

Ensuite, dans sa façon de décrire les personnages en mettant l'accent sur leur caractère tout à fait ordinaire. Roger dépeint son entourage en ces termes : « Ma famille, est pas ben ben compliquée. C't'une famille *comme tou'es les autres*. […] Ma mère, elle est *comme tou'es autres.* Hé ben, comme *ben des autres*, mon père y travaille à la mine […]. » (MJN, p. 33, je souligne) Il en va ainsi du portrait qu'il trace de lui-même :

> Ben, j'vis, *pareil comme vous autres*, peut-être un p'tit peu plus, peut-être un p'tit peu moins! (MJN, p. 32, je souligne)
>
> En tout cas, moé j'suis pas compliqué, j'ai des grandes idées, pis j'rêve en masse, mais j'aime ça. *J'suis pas spécial, ni important… Mais vous savez, j'suis peut-être différent d'ben du monde pis en même temps semblable à ben d'autres* parce que vous savez : « Moé j'viens du Nord, 'stie ». (MJN, p. 34-35, je souligne)

On peut reprocher aux personnages de *Moé j'viens du Nord, 'stie* d'être ennuyants, mais leur indétermination leur donne une certaine malléabilité. En insistant sur le caractère ordinaire de Roger et de sa famille plutôt que sur les traits spécifiques de chacun des individus, les membres de la Troupe maximisent les chances que les spectateurs puissent se projeter dans ces personnages ou y reconnaître leurs proches.

Ces portraits qui misent sur l'ordinaire ne seraient pas crédibles si les personnages s'exprimaient dans le français de Molière. Les membres de la Troupe vont plutôt mettre en scène le vernaculaire du Nord de l'Ontario, un français fortement oralisé qu'André Paiement nomme le « joual franco-ontarien[112] ». Sa transcription, qui cherche à rendre l'accent du Nord de l'Ontario, est loin de former un système cohérent. En préparant la réédition des pièces de Paiement parue en

---

[112] André Paiement, « Lavalléville », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. II, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 26.

2004, Joël Beddows et denise truax relèvent d'importantes inconsistances dans les manuscrits :

> [N]ous avons relevé une infinie variation de transcriptions pour « Je suis », qui devenait tour à tour « j'suis », « chuis », « chus », « j't' » – comme dans « j'tallé » pour « je suis allé » – et qui gardait même par moment sa forme correcte; le mot « ch'feux » mis pour « cheveux » alors qu'ailleurs on le retrouvait dans sa forme correcte; l'utilisation tantôt de « ici », tantôt de « icitte », de « pepére » et de « pépére », etc[113].

Ces nombreuses variations montrent que la pièce n'a pas été écrite dans le but d'une éventuelle publication – le projet aurait été inconcevable à l'époque étant donné l'inexistence des infrastructures nécessaires. En revanche, elles témoignent, tout comme les nombreuses coquilles que contient l'édition de 1978, d'une urgence de se dire, caractéristique de la littérature engagée : celle-ci, contrairement à d'autres genres, « n'est plus écrite pour la postérité, mais pour le temps présent, puisqu'elle n'a plus le temps devant elle pour faire son chemin, mais qu'il lui faut atteindre son but *ici et maintenant*[114] ».

D'entrée de jeu, les personnages admettent ne pas s'exprimer dans un français standard : « J'sais pas parler l'français, ben comme y faut. Au moins pas comme en France. » (MJN, p. 32) L'aveu de cette insécurité linguistique permet aux acteurs d'établir une complicité avec les spectateurs : « [L]e caractère oral de l'œuvre de Paiement trouve son origine dans le désir de communion avec la communauté. […] Utiliser le langage propre à un groupe, c'est affirmer : je suis comme vous, je fais aussi partie de ce groupe[115]. » Cette complicité est d'autant plus

---

[113] Joël Beddows et denise truax, « André Paiement, revu et corrigé? », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 9.

[114] Benoit Denis, *op. cit.*, p. 41, l'auteur souligne.

[115] Lucie Hotte, « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, nº 56, 1997, p. 32. À ce propos, Paré rappelle que : « Pour toute une génération de dramaturges franco-ontariens,

forte que la pièce a régulièrement recourt aux sacres, qu'il n'est pas courant, dans la société catholique de l'époque, d'entendre au théâtre. La représentation du français régional sur scène permet également de lui accorder une certaine légitimité tout en faisant un pied de nez à l'élite universitaire, contre laquelle s'est érigée la Troupe parce qu'elle valorise uniquement la norme.

L'emploi du français régional contribue aussi à situer la pièce dans un lieu précis. Dans sa version publiée, elle se déroule entièrement « icitte à Sudbury » (MJN, p. 32), lieu de sa création. Comme les personnages évoquent des endroits familiers pour les spectateurs, les référents spatiaux se passent de commentaire :

> Vous savez comment ça s'passe. J'ai commencé mon école secondaire au Collège du Sacré-Cœur, que j'ai laissé après avoir failli ma 10e année. J'suis allé au Collège Notre-Dame, les bonnes sœurs m'ont fourré dehors… J'suis allé au Sudbury High School pour un boute de temps pis comme c'est là, j'suis à Mac-Jack en 13e année. (MJN, p. 32)

Roger n'a pas à expliquer où se situe le Collège Notre-Dame ni quelle institution est surnommée « Mac-Jack » parce qu'il vise un public qui possède déjà ces connaissances. L'absence d'explications, qui rend la pièce difficile à saisir pour un autre public, montre qu'elle a été conçue spécifiquement pour les francophones de Sudbury. Par ailleurs, en indiquant qu'ils « sav[ent] comment ça s'passe », la pièce rappelle aux spectateurs qu'ils sont en terrain familier et active par-là le processus d'identification.

Il en va de même pour l'affirmation « J'reste dans le Moulin-à-fleur » (MJN, p. 33), que Roger énonce au début de la pièce, toujours pour montrer qu'il est pareil aux autres mais sans fournir d'explications. Au début des années 1970, l'emploi du

---

à commencer par André Paiement […], le théâtre, par son oralité irréductible, était le plus apte à représenter adéquatement la collectivité minoritaire. À l'inverse, toutes les formes de l'écriture semblaient tôt ou tard verser dans la domination et devenir ainsi, pour les collectivités minorisées, une source accrue d'infériorisation. » François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 144.

mot « fleur » pour désigner la farine ne pose probablement pas de difficulté pour un public francophone, qu'il soit endogène ou exogène. Au Québec, la première occurrence de ce terme remonte à 1751[116]. Le contact avec l'anglais et la proximité graphique du terme *flour* aurait ensuite contribué à son maintien au Québec jusqu'à tout récemment mais aussi à sa propagation à travers l'Amérique du Nord : au XIX^e^ et au XX^e^ siècle, le vocable est employé tant à Détroit qu'au Manitoba et en Ontario[117]. En revanche, le public endogène est probablement le seul à comprendre que Roger désigne le quartier francophone de Sudbury. Son nom lui vient des installations de la Manitoba and Ontario Flour Mill Company, qui employait un grand nombre de francophones habitant le quartier. Ce genre de précision serait redondant dans la pièce : il est fort à parier que le soir de la première, une majorité de spectateurs étaient originaires du Moulin-à-fleur.

**L'avantage dramaturgique**

Dans l'ensemble, la pièce repose sur un mécanisme simple : elle établit une adéquation entre le spectateur modèle et le spectateur empirique. Son efficacité tient au fait qu'elle inverse en quelque sorte le processus décrit par Umberto Eco; ce n'est plus le lecteur empirique qui est configuré, en cours de lecture, par le lecteur modèle, mais le lecteur modèle qui est *entièrement configuré* par le lecteur empirique. En d'autres mots, le lecteur modèle ne guide plus la lecture du lecteur

---

116 Voir Réjean L'Heureux, *Vocabulaire du moulin traditionnel au Québec des origines à nos jours. Documents lexicaux et ethnographiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Langue française au Québec », 1982, p. 292. On retrouve aussi ce vocable dans plusieurs dialectes français, notamment en Normandie, lieu d'origine d'une forte proportion de colons canadiens-français. Voir *ibid.*, p. 293.

117 Voir Marcel Bénéteau et Peter W. Halford, *Mots choisis. Trois cents ans de francophonie au Détroit du lac Érié*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », 2008, p. 243.

empirique en comblant ses lacunes encyclopédiques au fur et à mesure pour lui permettre de décoder l'œuvre correctement. Au contraire, le lecteur modèle est d'avance calqué sur le lecteur empirique, à qui il emprunte son encyclopédie.

Le renversement est possible dans la mesure où les membres de la Troupe ont sélectionné leur public *avant* le sujet de la pièce et qu'ils le connaissent parfaitement pour en faire partie. Dès octobre 1970, leur projet consiste à rejoindre, tel que je l'ai dit plus tôt, un public à leur image composé d'ouvriers et d'étudiants[118]. La proximité entre le spectateur modèle et le spectateur empirique augmente la capacité de l'œuvre à convaincre de quelque chose, à susciter la réflexion. Il en va de même de la proximité entre l'auteur empirique et le spectateur empirique puisque le premier est en bonne posture pour déduire les compétences encyclopédiques du second. Le tout fonctionne à condition que l'œuvre parvienne à atteindre son public cible, ce qui représente l'un des plus grands défis de l'écrivain engagé :

> [C]omment peut-il être sûr d'être vraiment lu par ceux-là à qui il s'adresse? Son engagement n'est-il pas compromis par le fait qu'il n'atteint jamais tout à fait le public visé, mais qu'il est lu par d'autres lecteurs, à qui il n'a peut-être rien à dire, à qui en tout cas, il ne dirait pas la même chose et pas de la même manière?[119]

Heureusement, les membres de la Troupe réduisent considérablement cet écueil en choisissant de s'exprimer par le théâtre, que Denis décrit comme un « haut lieu de l'engagement[120] ».

Pour commencer, le théâtre est propice à l'engagement parce qu'il est plus malléable que la littérature écrite : le texte dramatique peut être modifié à chaque

---

[118] Voir s. a., « La Troupe », *loc. cit.*, p. 2.
[119] Benoit Denis, *op. cit.*, p. 60.
[120] *Ibid.*, p. 78.

représentation. Il ne dépend pas, pour advenir, du processus de publication qui aurait pour effet de le fixer. *Moé j'viens du Nord, 'stie* tire profit de cette distinction pour relocaliser l'histoire de Roger en fonction de la municipalité qui accueille la pièce[121]. Pierre Bélanger raconte : « Nous poussions cette recherche [d'authenticité], jusqu'à la substitution de noms de rue et de restaurants selon la ville où se donnait le spectacle. À Sturgeon Falls, le moulin remplaçait la mine![122] » Au fil de la tournée, la pièce est mise en scène à et met en scène Sudbury, Timmins, Kapuskasing, Hearst et North Bay[123]. La substitution des lieux se fait d'autant plus facilement que l'espace représenté joue un rôle négligeable pour l'intrigue. Les scènes se déroulent dans des lieux types – une cuisine, un restaurant, un coin de rue – qui peuvent aisément être transposés ailleurs. Au final, la ville de Sudbury n'a qu'une fonction de cadre : elle n'est essentielle que lorsque la pièce y est présentée.

Le diaporama créé par l'équipe chargée des photos facilite la transposition spatiale et donc, l'identification du public. Gaston Tremblay se souvient que :

> Pierre [Bélanger] croyait que les photos devaient représenter le milieu dans lequel nous jouions. Il envoyait donc son ami photographe faire le tour du nord de l'Ontario, prendre des photos des rues, des affiches, des industries locales, des paroisses et des écoles. Avant chaque spectacle, il remplaçait les photos locales par celles de la nouvelle ville. Cela donnait un impact tout à fait spécial au spectacle[124].

Selon les didascalies, la première scène débute ainsi : « *Sur un mur, en projection, un mélange de photos abstraites et locales.* » (MJN, p. 31) Elle se termine sur une autre série de photos : « *Pendant la chanson* ["Moé j'viens du Nord"]*, un jeu de diapositives reproduisant des moments du monologue mais aussi des photographies de Roger dans*

---

[121] Par la suite, André Paiement appliquera ce procédé à la langue de sa pièce *Lavalléville*, comme il l'indique en note : « Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l'accent de la langue (quel qu'il soit) de la région où cette pièce est jouée. » André Paiement, « Lavalléville », *op. cit.*, p. 26.
[122] Pierre Bélanger, *op. cit.*, p. 254.
[123] Voir Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, *op. cit.*, p. 33-34.
[124] *Ibid.*, p. 29.

*le bois, en ville, dans des endroits très familiers, est projeté.* » (MJN, p. 35) Le montage photographique, qui donne une facture encore plus contemporaine à la pièce, permet de faire coïncider l'espace représenté avec l'espace de la représentation peu importe la ville où elle est jouée.

Dans un deuxième temps, le théâtre est propice à l'engagement parce que le dramaturge a l'occasion de s'investir, plus que tout autre auteur, à chaque étape de production, y compris la diffusion. C'est encore plus vrai d'une création collective dont les membres s'occupent de tous les aspects de la pièce. Ils peuvent aussi agir sur la composition du public en sélectionnant judicieusement les lieux de représentation. En montant *Moé j'viens du Nord, 'stie* à l'école secondaire de Timmins et de North Bay, par exemple, la Troupe va au-devant des étudiants avec qui elle souhaite entrer en dialogue[125]. Elle crée, en quelque sorte, son propre public en invitant les individus à se rassembler, c'est-à-dire en les incitant à se concevoir comme un groupe. Par ailleurs, l'auteur de pièces de théâtre possède un accès privilégié à son public : « à la différence des lecteurs, les spectateurs sont physiquement présents; le dramaturge peut ainsi mesurer immédiatement l'effet produit par sa pièce, "sentir" comment réagit le public[126] ». Cette proximité lui permet de se rattraper en cours de route s'il ressent un important décalage entre le public réel et le public anticipé[127].

---

[125] En ce sens, *Moé j'viens du Nord, 'stie* rappelle le théâtre d'agitprop dont les pièces « s'adressent à un public ouvrier ou populaire et sont jouées là où se trouve ce public, c'est-à-dire à la sortie des usines ou dans les meetings politiques ». Benoit Denis, *op. cit.*, p. 81.

[126] *Ibid.*, p. 78.

[127] La pièce hétérolingue *Elephant Wake*, écrite et jouée par Joey Tremblay, présente un parfait exemple de l'adaptabilité en temps réel que permet le théâtre. En cours de représentation à Québec, Tremblay traduit spontanément les passages en anglais pour accommoder le public francophone. Voir Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 114-115.

**Créer le Nord**

Au final, les stratégies de familiarisation mises en place dans *Moé j'viens du Nord, 'stie* pour favoriser l'identification se sont avérées très efficaces selon les témoignages. De l'avis de Robert Paquette :

> Quand les gens voyaient la pièce ils disaient tout haut, « Hé, c'est pas croyable, c'est nous autres. » C'était la première fois qu'ils se voyaient sur la scène. C'était un grand événement culturel, un vrai hit! Les jeunes se reconnaissaient dans la pièce, mais pas les curés[128].

Gaston Tremblay se souvient que la pièce « a connu un succès foudroyant auprès des étudiants[129] », qui étaient « en délire[130] » lors des représentations. Robert Marinier, devenu un important dramaturge franco-ontarien, parle de son expérience de spectateur en ces termes : « Je me souviens de l'effet produit par *Moé, j'viens du Nord, 'stie*. C'était en français, c'était du rock et ça parlait de nous! On n'avait jamais vu ça auparavant[131]. »

Il est plutôt significatif que les membres de la Troupe aient choisi de situer *Moé, j'viens du Nord, 'stie* dans les petites villes et petits villages du Nord de la province plutôt que de cibler d'un coup l'ensemble de ce vaste territoire. Pour Benedict Anderson, toute communauté est forcément imaginaire car « même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens : jamais ils ne les croiseront ni n'entendront parler d'eux, bien que

---

[128] Robert Paquette, cité dans Sheila McLeod Arnopoulos, *Hors du Québec, point de salut?*, traduit de l'anglais par Dominique Clift, Montréal, Éditions Libre Expression, 1982, p. 57. Cité dans Joël Beddows, *op. cit.*, p. 13.
[129] Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, *op. cit.*, p. 34.
[130] *Ibid.*, p. 33.
[131] Robert Marinier, cité dans Sheila McLeod Arnopoulos, *op. cit.*, p. 52. Cité dans Joël Beddows, *op. cit.*, p. 23.

dans l'esprit de chacun vive l'image de leur communion[132] ». Le village est le seul endroit où la communauté n'est pas qu'imaginaire, car le « face à face est de règle[133] ». Représenter les petites localités du Nord de l'Ontario une à une, comme ont commencé à le faire les membres de la Troupe durant leur tournée, permettait de travailler à partir d'une échelle plus humaine et de bâtir sur le sentiment de communauté qui existait déjà à chaque endroit. Grâce au montage photographique, la pièce demeure pertinente pour un maximum de Franco-Ontariens (du Nord), peu importe leur lieu de résidence, tout en ne sacrifiant rien de son ancrage local, nécessaire pour assurer un effet de familiarité.

Il reste que *Moé j'viens du Nord, 'stie* est une œuvre bien moins particulariste que la critique ne l'a laissé entendre. Si le titre traduit une volonté ferme de prendre sa place, de délimiter son territoire, l'intrigue elle-même renvoie peu au Nord de l'Ontario. Cette région est à peu près absente de l'histoire, outre la chanson éponyme qui vient clore la première scène et les références à la mine. C'est plutôt en parcourant le Nord de l'Ontario pour présenter la pièce, en reliant ses municipalités comme une constellation, que la Troupe est parvenue à faire advenir cet espace, à le rendre plus palpable pour ses habitants qui pourront à leur tour affirmer : « Moé j'viens du Nord, 'stie! »

Autrement, la pièce présente plutôt un conflit générationnel :

---

[132] Benedict Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions La Découverte, 2002 [1983], p. 19.
[133] *Ibid.*, p. 20.

> *Moé j'viens du Nord, 'stie* met en scène des questions propres à la génération des baby-boomers, comme Paiement et son protagoniste Roger, qui veulent de meilleures vies que celles de leurs parents mais qui se sentent mal préparés pour réussir[134].

La fin laisse entendre que Roger échouera dans son entreprise. Nicole étant enceinte, il devra sans doute renoncer à ses études pour subvenir aux besoins de sa famille, emboîtant ainsi le pas (ironie du sort!) à son père. Les contraintes du protagoniste ne tiennent donc pas à son contexte géographique : le dénouement aurait été le même que la pièce se déroule ailleurs que dans le Nord de l'Ontario, à condition de se situer dans un milieu similaire. C'est peut-être ce qui explique la facilité avec laquelle l'intrigue a été transposée de Sudbury à Timmins, à North Bay, à Kapuskasing, à Hearst. En apportant les modifications qu'elle autorise déjà, la pièce aurait pu connaître un succès similaire en Abitibi ou dans la Péninsule acadienne, par exemple. Son véritable spectateur exogène n'est pas tant Québécois que Français; c'est par rapport à la norme hexagonale que se situe Roger en affirmant qu'il ne parle pas bien français, « [a]u moins pas comme en France » (MJN, p. 32). Mais adapter la pièce pour un public québécois serait oublier l'ambition de la Troupe : créer un théâtre pour et par les Franco-Ontariens.

De toute manière, la pièce se préoccupe peu d'inclure ou d'exclure le public exogène. Son attention est entièrement dirigée vers le public endogène, les francophones du Nord de l'Ontario, qu'elle cherche à rassembler pour bâtir une communauté. Gaston Tremblay raconte que, lors du spectacle à Hearst, les membres de la Troupe ont eu l'occasion de rencontrer les artistes du centre culturel La Pitoune :

---

[134] Jane Moss, « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 75.

> Jusqu'alors, ces artistes croyaient que Sudbury faisait partie du sud de l'Ontario. Notre nouveau spectacle a dû les convaincre du contraire, car pour régler la controverse ils donnèrent à leur région le titre du [*sic*] Nord du Nord. Malgré des divergences de style, qui ne tardèrent pas à monter à la surface, cette rencontre a donné naissance à plusieurs amitiés, qui se concrétisèrent plus tard[135].

Aujourd'hui, si l'expression « Nord du Nord » n'est pas demeurée, le Nord de l'Ontario, qu'on surnomme aussi le Nouvel-Ontario, correspond toujours à cette région qui va de Sudbury jusqu'à Hearst[136]. Il possède une valeur mythique pour l'Ontario français, et ce bien que la majorité de ses institutions culturelles (dont ses plus anciennes[137]) se trouvent ailleurs dans la province[138]. Et cet accomplissement est largement celui d'une bande d'étudiants intrépides qui ont eu l'audace d'utiliser la création collective moins pour créer du beau que pour créer du vrai.

## JOUER POUR PERDRE : LES STRATÉGIES D'EXCLUSION DE *BLOUPE*

*Bloupe* (1993) de Jean Babineau figure parmi les œuvres les plus originales mais aussi les plus réfractaires à la lecture du corpus franco-canadien. Situé dans un Moncton plus fictif que réel, ce roman postmoderne met en scène Itso Snitso Bloop, qui se décrit comme un « écrivain-péteux-de-broue-facteur-étudiant-laitier-laveur-de-fenêtres-et-de-vaisselle[139] », et les membres de sa famille; sa conjointe

---

[135] Gaston Tremblay, *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, *op. cit.*, p. 34.

[136] Sur le Nord de l'Ontario et le Nouvel-Ontario, voir Johanne Melançon, « Le Nouvel-Ontario : espace réel, espace imaginé, espace imaginaire », *Québec Studies*, vol. XLVI, 2008-2009, p. 49-69.

[137] Je pense surtout au Théâtre français de Toronto, fondé en 1967 sous le nom Théâtre du P'tit Bonheur, mais aussi à toutes les institutions culturelles qui ont vu le jour à Ottawa depuis le tournant du XIX^e^ siècle lorsque la ville est devenue la capitale du pays.

[138] Sur la répartition des institutions littéraires et théâtrales à travers l'Ontario français et sur la relation entre ses trois pôles (Sudbury, Ottawa et Toronto), voir Ariane Brun del Re « Ottawa, entre capitale fédérale et capitale littéraire », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Littératures québécoise et acadienne contemporaines. Au prisme de la ville*, avec la coll. d'André Magord, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2014, p. 139-149.

[139] Jean Babineau, *Bloupe*, Moncton, Perce-Neige, 1993, p. 134. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle B et placés dans le corps du texte.

Ara et leurs deux enfants, Dive Bouteille[140] (qui en est littéralement une) et Tilleul. Ensemble, ils cherchent à contrer les effets de l'assimilation dans une ville de plus en plus anglophone. C'est dans cette optique qu'ils refranciseront leur patronyme : au cours des dernières scènes du roman, un baptême leur permettra de remplacer le nom « Bloop » par l'homophone « Bloupe », dont la graphie est plus francophone.

Ce roman raconte surtout l'histoire d'un projet d'écriture également intitulé *Bloupe*, que le personnage principal mène tant bien que mal. Non seulement les conditions d'écriture lui compliquent la tâche – Bloupe doit se résigner à écrire dans une boîte postale de « 50 cm x 50 cm » (B, p. 130) – mais son manuscrit est refusé à plusieurs reprises, « question d'anglicismes » (B, p. 50). Malgré ces difficultés, Bloupe persévère sans perdre de vue les attentes de ses lecteurs : « Ça lui est même arrivé de recopier complètement une partie du texte qu'il avait déjà recopiée et tout cela sans s'en apercevoir. Ç'a fait des xxxxxxxxxxx partout et ce n'est pas plaisant à regarder. Et c'est plate pour le lecteur. » (B, p. 102) Cependant, les préoccupations du protagoniste à l'égard de ses lecteurs ne semblent pas avoir été transférées à l'auteur. Tout en reconnaissant l'originalité du projet littéraire de Babineau, Raoul Boudreau ressent la nécessité d'émettre une mise en garde dans son compte rendu du roman : celui-ci « risque de laisser maints lecteurs perplexes[141] ». Le critique littéraire David Lonergan se montre plus catégorique :

[140] Il s'agit d'une référence à l'œuvre de François Rabelais.
[141] Raoul Boudreau, « Jean Babineau, *Bloupe.* Moncton, Éditions Perce-Neige, 1993, 200 p. », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXX, nº 1, 1997, p. 133.

selon lui, le roman « est fondamentalement illisible » et « se heurte, même dans son propre monde, à l'incompréhension[142] ».

En effet, *Bloupe* résiste fortement à la lecture. Se voyant refuser tout accommodement, le lecteur exogène est sans cesse découragé et maintenu à distance. Il en va ainsi du lecteur endogène, quoique dans une moindre mesure. Alors que *Moé j'viens du Nord, 'stie* misait sur un particularisme endogène inclusif, servant à créer une communauté, *Bloupe* s'inscrit dans son pendant exclusif. Le roman est surcontextualisé au point d'éliminer la majeure partie de ses lecteurs potentiels, notamment à cause des compétences linguistiques et culturelles qu'il exige d'eux. Il pose aussi un défi de lecture important en bouleversant plusieurs normes du genre narratif. Ce faisant, il risque de se trouver en décalage avec l'horizon d'attente de ses lecteurs.

**Les défis du postmodernisme**

Selon Jauss, le regard qu'un lecteur porte sur une œuvre est déterminé par son horizon d'attente, c'est-à-dire le système de références littéraires qu'il a acquis au fil des lectures précédentes[143]. Pour être bien reçue, une œuvre doit s'inscrire dans l'horizon d'attente du lecteur tout en l'élargissant : la distance entre « ce que l'expérience esthétique antérieure offre de familier et le "changement d'horizon"

---

[142] David Lonergan, « À la recherche d'une langue », dans *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, p. 27.

[143] Voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1978], p. 54. Jauss considère l'horizon d'attente de manière collective et non individuelle : c'est la manière dont les œuvres sont lues par tous les lecteurs d'une époque qui l'intéresse. Toutefois, depuis la parution de son ouvrage, il est commun d'appliquer ses théories à des individus, l'horizon d'attente pouvant différer d'une personne à l'autre.

[…] requis par l'accueil de la nouvelle œuvre[144] », distance que Jauss nomme l'écart esthétique, est garante d'un accueil favorable, à condition de n'être ni trop grande ni trop petite[145], sans quoi l'œuvre sera jugée inintelligible (car trop différente) ou décevante (car trop prévisible). En modifiant l'horizon d'attente du lecteur, une œuvre le prépare aussi à accueillir les lectures qui suivront.

Il est possible de reconstituer l'horizon d'attente d'un lecteur à un point donné en tenant compte de trois facteurs :

> les normes notoires ou la « poétique » spécifique du genre, les rapports implicites qui lient le texte à des œuvres connues figurant dans son contexte historique, et enfin l'opposition entre fiction et réalité, fonction poétique et fonction pratique du langage, opposition qui permet toujours au lecteur réfléchissant sur sa lecture de procéder, lors même qu'il lit à des comparaisons[146].

En somme, ce sont toutes les expériences de lecture antérieures qui déterminent l'horizon d'attente d'un lecteur. Son exposition préalable à des esthétiques complexes faciliterait donc sa lecture d'une œuvre plus difficile. C'est ce qu'implique Raoul Boudreau au sujet des lecteurs de Babineau : « [s]i, dans Bloupe, on ne retrouve pratiquement rien du récit classique avec personnages, intrigues et dénouement ultime, les initiés y retrouveront cependant maintes caractéristiques du roman postmoderne[147] ». La lecture de *Bloupe* serait donc une affaire d'initiés qui dépend en bonne partie de la familiarité du lecteur avec l'esthétique postmoderne.

---

[144] *Ibid.*, p. 58.
[145] L'écart esthétique éclaire ainsi le fonctionnement de la « bonne distance » de Pascale Casanova.
[146] *Ibid.*, p. 57.
[147] Raoul Boudreau, « Jean Babineau, *Bloupe.* Moncton, Éditions Perce-Neige, 1993, 200 p. », *loc. cit.*, p. 133. De son côté, Chantal Richard remarque que « l'auteur élimine, ou presque, la possibilité de lire le roman de façon traditionnelle ». Chantal Richard, « *Bloupe.* Jean Babineau. Roman (1993) », dans Janine Gallant et Maurice Raymond (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes, XX^e siècle*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2012, p. 27.

Au Canada francophone, la littérature postmoderne est fortement associée aux travaux de Janet M. Paterson sur la littérature québécoise. Son ouvrage *Moments postmodernes dans le roman québécois* a comme point de départ la philosophie de Jean-François Lyotard, pour qui le postmodernisme se résume essentiellement à « l'incrédulité à l'égard des grands métarécits[148] ». Paterson synthétise ainsi la pensée de Lyotard : « le postmodernisme désigne un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentriques[149] ».

La chercheure définit ensuite le postmodernisme en littérature par la négative, en fonction de ce qu'il n'est pas[150]. Il n'est pas synonyme d'avant-garde, en dépit des similarités entre les deux esthétiques; il ne recoupe pas tout à fait le Nouveau Roman, dont le champ est d'ailleurs limité à la France; il ne correspond pas à la littérature contemporaine, car cette étiquette « englobe toute la littérature d'après-guerre, y compris le postmoderne[151] »; il ne se réduit pas, malgré son nom, à une période suivant le modernisme puisque « certains de ses traits innovateurs se trouvent déjà chez Sade et chez Lautréamont[152] ». Pour Paterson, la notion est plus typologique que temporelle[153] : c'est « *l'accumulation* de traits distinctifs » qui fait en sorte que l'esthétique postmoderne « représente un nouveau développement

---

[148] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.
[149] Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, édition augmentée, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993 [1990], p. 1.
[150] Voir *ibid.*, p. 12-14.
[151] *Ibid.*, p. 14.
[152] *Ibid.*, p. 12.
[153] Voir *ibid.*, p. 14.

dans l'évolution du roman[154] » en particulier, au Québec, depuis la Révolution tranquille.

Ces traits ont pour fonction d'ébranler les conventions narratives qui ont permis aux grands récits de légitimation de s'instituer. Or c'est justement parce qu'elle déroge à certaines conventions que la littérature postmoderne est plus difficile d'accès. Au niveau de l'énonciation, par exemple, le roman postmoderne se démarque par une narration autodiégétique[155] qui ne l'empêche pas d'être à la fois « plurielle, diffuse et contradictoire[156] »; elle cède régulièrement le pas à une pluralité de voix qui cherchent à remettre en question « les notions d'autorité et de vision totalisante[157] ».

La narration de *Bloupe* est particulièrement éclatée. Non seulement elle change parfois de point de vue, passant de la première à la troisième personne du singulier, mais également de mains, donnant l'occasion à d'autres personnages que le protagoniste de prendre la parole. Puisqu'ils ne sont jamais indiqués ni annoncés, ces changements sèment la confusion, surtout les premières fois qu'ils adviennent :

> Oui, c'é ma fête. Elle se promène d'une chambre à l'autre, cigarette en main, les lunettes sur le bout du nez voltairien, elle pense à travers les vagues de fumée qu'elle envoie dans les airs poussiéreux. Si le maître chinois alcoolique était ici, je prendrais une bonne brosse avec lui, j'me pacterais la fraise. Elle regarde la fumée flotter paisiblement en couches languissantes, elle se sent légère comme celles-ci mais accouche quand même d'une certaine lourdeur d'être. […] Je lave même le plancher un peu. À moitié habillée et déshabillée. (B, p. 31-32)

---

[154] *Ibid*. p. 12.
[155] Une narration est dite autodiégétique lorsqu'elle est assumée par le héros du récit. Voir Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 253. Il s'agit d'un cas particulier de narration homodiégétique, dans laquelle le narrateur est « présent comme personnage principal dans l'histoire qu'il raconte », peu importe le rôle qu'il y joue. La narration hétérodiégétique est quant à elle relatée par un « narrateur absent de l'histoire qu'il raconte ». *Ibid.*, p. 252.
[156] Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 19.
[157] *Ibid.*

Même un lecteur expérimenté comme Lonergan doit, face à *Bloupe*, « relire deux fois un même passage pour comprendre qui parl[e][158] ». En effet, il n'est pas du tout évident au début de ce paragraphe que la parole revient désormais à Ara. Au contraire, comme Bloupe assume généralement la narration, le lecteur est porté à croire qu'il s'agit de sa fête à lui et ce, même s'il était question de l'anniversaire d'Ara dans le paragraphe précédent; la distorsion temporelle dont le roman use régulièrement et sa propension à passer du coq à l'âne n'empêche pas une telle interprétation. Les phrases qui suivent pourraient très bien être narrées par Bloupe qui observe Ara en songeant à ce qu'il souhaiterait faire à la place. Ce n'est que l'accord féminin des adjectifs « habillée » et « déshabillée » qui signale au lecteur sa méprise et l'oblige à reprendre le paragraphe en fonction d'Ara, dont les faits et gestes sont rapportés en alternant entre les modes autodiégétique et hétérodiégétique. La lecture de l'œuvre s'en trouve fortement ralentie.

Au niveau de l'énoncé, les romanciers postmodernes tendent à subvertir « de manière fondamentale l'*ordre* du langage[159] » en adoptant une « pratique ludique de l'écriture[160] ». Dans *Bloupe*, Babineau s'amuse à déconstruire la langue en recoupant et en recollant les mots, en modifiant ou en réinventant leur graphie. Pour « bloupiser » l'univers de son protagoniste, l'auteur substitue certains caractères en tête de mot par la lettre « b » : Bloupe travaille pour les « Bostes » à livrer du « bourrier » (B, p. 34). Si ces transformations sont plutôt gratuites, d'autres ont une visée ironique qui rejoint aussi le postmodernisme :

---

[158] David Lonergan, « À la recherche d'une langue », *op. cit.*, p. 28.
[159] Janet M. Paterson, *op. cit.*, p. 22, l'auteure souligne.
[160] *Ibid.*, p. 32.

> Ma fourremation a été dirigée plutôt vers ou contre les humanités. Les arts statuels, la lit térature francçoise et angloise, la langoustique, listoire, enfin tous les do maines qui concernent la transmission automatique, manuelle et vie sue elle, o râle et é kri te des idées, des sang tit ments, de l'x sis tance des jams. (B, p. 72)

En plus de déformer les mots, la narration les emploie régulièrement dans des contextes inhabituels, où ils semblent dépourvus de sens. Confronté à des expressions comme « une face de minuit » (B, p. 50) ou « [d]es rondelles de crampes d'estomac » (B, p. 57), le lecteur risque d'être plutôt d'accord avec Bloupe lorsqu'il se demande s'il n'aurait pas « besoin d'une meilleure base en linguistique. Pour arriver à manier les mots. Pour ne pas [s]e faire manier par les mots » (B, p. 127). Comme le fait remarquer Boudreau, ces jeux langagiers font partie des stratégies trouvées par l'auteur pour susciter l'intérêt du lecteur[161]. Mais ces moyens, qui « n'ont rien de facile[162] », risquent paradoxalement de venir à bout du lecteur, surtout s'il n'en a pas l'habitude.

Dans un récit classique, c'est souvent la temporalité et la causalité qui servent à maintenir l'attention du lecteur :

> Le récit est surtout pensé comme un enchaînement d'actions auxquels sont liés des agents d'action qui permettent de transformer un contenu initial en contenu différent. Cette transformation de contenus sémantiques se produit par la mise en scène de mécanismes toujours répétés combinant les actions et les agents d'actions dans des syntagmes qui jouent de la causalité et de la temporalité et génèrent l'intérêt de lecture[163].

Pour Patrick Imbert, les œuvres contemporaines, en particulier celles qui sont produites dans les Amériques, tendent à remettre en question les grands discours de légitimation en remplaçant le rapport de cause à conséquence par un rapport de

---

[161] Voir Raoul Boudreau, « Jean Babineau. *Bloupe.* Moncton, Éditions Perce-Neige, 1993, 200 p. », *loc. cit.*, p. 134.
[162] *Ibid.*
[163] Patrick Imbert, « Multiculturalisme, violence fondatrice et récit : Girard, Greimas et Kymlicka », dans Patrick Imbert (dir.), *Rencontres multiculturelles : imprévus et coïncidences. Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », 2013, p. 15.

coïncidence ou de simultanéité[164]. Le hasard sert justement de principe organisateur à *Bloupe*. La narration laisse voir ses rouages :

> La nature de ces textes-sofas (en tant que la chronologie et l'ordre des textes is concerned) a été un peu décidée par le hasard (technique de la boule de neige), un manque de tempérament et de patience (…la seule chose qu'il faut apprendre…) Un ordre comme lorsqu'on brasse un jeu de cartes en regardant le tapis, s'il y en a un, il est peut-être fluffy, sinon, nos rêves. […] Bloupe regarde ces textes, et en essayant d'y mettre de l'ordre, y sème le désordre (organique?). Texte-pet? (B, p. 198)

L'éparpillement engendré par la « technique de la boule de neige » fait en sorte que « [*l*]*e point de départ est souvent le point d'arrivée* » (B, p. 148, l'auteur souligne). C'est dire qu'il se produit peu de choses entre la situation initiale et la situation finale de *Bloupe* :

> Dans ce roman qui n'avance qu'en tournant en rond, en faisant des boucles, selon l'assonance anglaise du titre du roman, *loop*, une des seules choses qui subisse une transformation effective, c'est le nom de Bloop qui se refrancise entre le début et la fin[165].

Or le lecteur risque de se prendre les pieds dans ces boucles s'il n'adopte pas un mode de lecture convenant davantage au discours poétique que narratif. Pour lire cette œuvre, il lui faut donc contrevenir au pacte établi par la couverture qui la présente comme un roman.

**Un lecteur bilingue**

La couverture est aussi trompeuse en ce qui concerne les compétences linguistiques requises pour lire le roman. Bien que tous les mots qui y figurent

---

[164] Voir Patrick Imbert, « Causalité, imprévu et hasard dans les fictions des Amériques », communication inédite donnée lors du colloque *Fragments d'Amérique*, Ottawa, Université d'Ottawa, 19 octobre 2015.

[165] Raoul Boudreau, « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 84.

soient en français – le titre (par sa consonance)[166], le nom de l'auteur (Babineau est un patronyme typiquement acadien) et l'étiquette générique (« roman ») –, la connaissance de cette langue n'est pas suffisante pour lire *Bloupe*[167]. Le lecteur s'en rend compte avant d'entamer sa lecture s'il consulte la quatrième de couverture : « Comment présenter cette ville si centrale à la conscience acadienne, autrement qu'en faisant une sorte de portrait linguistique où se fusionnent l'anglais et le français […]? » Une fusion langagière : c'est bien ce que propose Babineau en employant tant le *code-switching* que le *code-mixing*. Des deux stratégies, c'est davantage la première, qu'on nomme aussi alternance codique, que l'auteur privilégie : Chantal Richard dénombre pas moins de 944 changements de langue dans *Bloupe*[168]. Le passage du français à l'anglais est d'autant plus déroutant qu'il surprend le lecteur au détour d'une phrase :

> So in that little square white room dans une forteresse administrative bouvernementale, he sits there, just scribbling away, un crayon dans son oreille. […] White hanging ceiling tiles avec de petits trous noirs dedans lesquels sont cachés des micros, des écouteurs électroniques et des caméras. (B, p. 71)

L'absence de marques comme les italiques pour signaler le changement de langue de même que l'absence de traduction vers le français montrent bien que le texte s'adresse à des personnes bilingues : elles seules pourront s'y retrouver facilement.

---

[166] Contrairement à « Bloop », qui rappelle les mots anglais « *loop* » et « *bloop* », le néologisme « Bloupe » a été créé en fonction des règles du français, comme la transcription du phonème /u/ par la graphie « ou » et la finale du mot en « e ».

[167] L'exigence de bilinguisme pourrait être indiquée sur la couverture comme pour l'édition originale de *L'homme invisible/The Invisible Man. Un récit/A Story* (1981) de Patrice Desbiens. Le paratexte de ce livre prévient le lecteur qu'il lui est nécessaire de connaître l'anglais et le français en affichant un titre et une étiquette générique bilingues de même qu'un éditeur pour chacune des deux langues (la première édition ayant été co-publiée par Prise de parole, maison d'édition francophone, et Penumbra Press, maison d'édition anglophone). En revanche, ces éléments peuvent aussi donner l'impression qu'il s'agit d'une édition bilingue (dans laquelle l'une des deux parties est la traduction de l'autre) et que la connaissance d'une seule des deux langues suffit.

[168] Voir Chantal Richard, « *Bloupe*. Jean Babineau. Roman (1993) », *op. cit.*, p. 28.

La connaissance du français et de l'anglais constitue en réalité la compétence linguistique minimale. En ce qui concerne le *code-mixing*, le roman de Babineau a la particularité de faire « accéder le chiac […] à l'écriture romanesque[169] ». Ce vernaculaire, employé dans le Sud-Est du Nouveau-Brunswick, fait s'interpénétrer le français et l'anglais : « Au plan linguistique, on observe l'insertion de nombreux emprunts lexicaux structurels [de l'anglais], pour la plupart récurrents, au sein de ce qu'on peut appeler une "matrice" acadienne[170]. » Cette interpénétration est régie par des règles fixes : « les éléments d'origine anglaise sont pour la plupart récurrents et leurs modes d'appropriation réguliers et prévisibles[171] ». Par exemple, le nom anglais est toujours précédé d'un déterminant français (« la windshield dans les montagnes » [B, p. 196]); l'adjectif anglais vient avant le nom, peu importe la langue de celui-ci (« un professionnal brainwasher » [B, p. 161]); et le verbe anglais est conjugué en français selon les règles du premier groupe (« [o]n ne peut pas truster le futur » [B, p. 198]). Le chiac est fréquemment ponctué de mots anglais comme les marqueurs discursifs *so* et *anyway*; la conjonction de coordination *but*; les particules adverbiales *on* et *back*; ainsi que les

[169] Catherine Leclerc, « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton : l'énonciation de la ville dans *Bloupe* de Jean Babineau », dans Adélaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices, vol. 1 : L'énonciation des lieux et le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 281. Jusqu'à la parution de *Bloupe*, le chiac avait surtout été employé au théâtre et dans la poésie.

[170] Marie-Ève Perrot, « Acadieman et l'"Académie chiac" : le chiac, de l'oral à l'écrit », dans Michaël Abecassis et Gudrun Ledegen (dir.), *Les voix des français, vol. 2 : en parlant, en écrivant*, Oxford/New York, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2010, p. 59-60.

[171] Marie-Ève Perrot, « Le chiac de Moncton : description synchronique et tendances évolutives », dans Albert Valdman, Julie Auger et Deborah Piston-Hatlen (dir.), *Le français en Amérique du Nord : état présent*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Langue française en Amérique du Nord », 2005, p. 313.

prépositions *about*, *out*, *off*, et *around*, qu'on retrouve également dans *Bloupe* : « *j'ai passé out* » (B, p. 73, l'auteur souligne) et « So la neige fondait. » (B, p. 167)[172]

La matrice chargée d'accueillir l'anglais, que les linguistes qualifient tantôt de « française[173] », tantôt d'« acadienne[174] », est elle-même mixte puisque « marquée par une assez grande instabilité des formes, les variantes régionales et/ou archaïques alternant avec les variantes standard[175] ». Il en va ainsi dans *Bloupe* : la matrice du chiac est principalement composée de français standard, mais aussi par moments d'ancien acadien (dont relèvent des mots comme « belluets » [B, p. 43] et « éloize » [B, p. 164], mis pour « bleuets » et « éclairs »); d'acadien oral (« licher » [B, p. 120] comme prononciation de « lécher »); et d'acadien régional (« Suzanne S*** a des lèvres pointues, pointuses comme on dit à Monckton. » [B, p. 144]) Ensemble, ces variantes ajoutent à la pluralité des langues de *Bloupe*, que Rainier Grutman désignerait par la notion d'hétérolinguisme, qui renvoie à « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que des variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale[176] ».

Pour Boudreau, l'hétérolinguisme de *Bloupe* fait en sorte que le roman « pose un défi pour quiconque n'est pas familier avec le magma linguistique typique de Moncton[177] ». S'il est vrai que les lecteurs du Sud-Est du Nouveau-Brunswick

---

172 Pour une description linguistique du chiac, voir *ibid.*, p. 312-320.
173 *Ibid.*, p. 311.
174 Marie-Ève Perrot, « Acadieman et l'"Académie chiac" : le chiac, de l'oral à l'écrit », *op. cit.*, p. 59.
175 *Ibid.*, 59-60.
176 Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1997, p. 37.
177 Raoul Boudreau, « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », *op. cit.*, p. 83.

éprouveront une plus grande facilité à lire *Bloupe*, la connaissance préalable du chiac n'est pas absolument nécessaire. L'emploi du vernaculaire par Babineau est certes audacieux : le chiac est employé par toutes les instances discursives – les personnages comme la narration – et dans une variété de situations de communication. Mais il ne rend pas le texte hermétique. La plupart de ses caractéristiques, comme l'intégration des verbes anglais par la morphologie du français (elle « est censée venir me *picker-up* » [B, p. 122, je souligne]), sont déchiffrables à l'écrit, même pour un lecteur exogène (mais bilingue) qui serait exposé au vernaculaire pour la première fois. Par ailleurs, les portions du texte réservées au chiac sont moins nombreuses que les passages composés en anglais ou en français, ce qui facilite sa lecture.

En se montrant favorable à l'anglais, *Bloupe* paraît tendre la main à l'autre, la majorité anglophone. Mais ce rapport d'inclusion ne trouve pas d'appui dans le discours que tient le roman, comme le note Richard :

> Si le narrateur réussit l'intégration des langues sur le plan formel, le multiculturalisme lui cause néanmoins une certaine angoisse. Bien que les mots en anglais sont facilement intégrés et appropriés dans la langue de l'auteur, ce n'est pas le cas pour *les Anglais*. Les groupes linguistiques se côtoient mais sans réussir à franchir les murs qui les séparent [...][178].

Leclerc renchérit : « En fait, on pourrait aller plus loin et affirmer non seulement que Bloupe ne parvient pas à franchir les murs qui séparent les Acadiens de leurs voisins anglophones, mais qu'il travaille en fait à les solidifier[179]. » En effet, Bloupe « imagine, en courant [qu'il] tisse un cercle autour des quartiers anglais de

---

[178] Chantal G. Richard, « La problématique de la langue dans la forme et le contenu de deux romans plurilingues acadiens : *Bloupe* de Jean Babineau et *Moncton mantra* de Gérald Leblanc », *Études en littérature canadienne* = *Studies in Canadian Literature*, vol. XXIII, n° 2, 1998, p. 30-31, l'auteure souligne.

[179] Catherine Leclerc, « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton », *op. cit.*, p. 290.

Monckton. Un filet pour les retenir » (B, p. 76). À défaut de pouvoir délimiter les quartiers de la majorité de manière aussi concrète, Bloupe s'efforce de départir ce qui est anglais du reste. L'adjectif « anglais » lui sert d'étampe pour identifier on ne peut plus clairement les éléments de son voisinage : la montagne, les rues, la plage, la pharmacie, la musique, les maisons, les caves et les rues sont toutes qualifiées d'« anglaises » (B, p. 22, 42, 76, 88, 108, 110, 113 et 128).

Un tel effort de démarcation est nécessaire pour préserver la communauté acadienne, comme si le rapprochement linguistique, par ailleurs inévitable, représentait une concession amplement suffisante à l'égard de l'autre. D'autant plus que les anglophones ne leur rendent pas la pareille, comme ce chauffeur qui avoue sans gêne : « "Some of my best friends are French. My wife is French. Never learnt to speak it except: 'Voolay-voos cooshay avec mooay?' Oh well!" » (B, p. 106) Face à cette « [m]er anglophone at best or worst » (B, p. 171), il n'est pas étonnant que la famille Bloupe choisisse de réaffirmer par le baptême son identité acadienne : le repli sur soi devient le seul moyen d'échapper à l'assimilation. Entretemps, Babineau rend tangible la marginalisation dont sont victimes les personnages en la faisant subir à la majorité de ses lecteurs. Le rapport de force s'en trouve rééquilibré : désavantagés dans l'univers du récit, les Acadiens, et plus particulièrement ceux de Moncton, sont favorisés au moment de la lecture. Si la lecture du roman exige un profil linguistique qui ne correspond pas exclusivement aux lecteurs endogènes, ces derniers risquent d'être les seuls, en revanche, à posséder les compétences culturelles nécessaires.

**La compétence « Moncton »**

C'est par les nombreuses références locales que Babineau s'efforce d'avantager les lecteurs de Moncton par rapport aux autres. Relevant de domaines variés comme la géographie, la toponymie, l'histoire et les traditions culinaires, ces références font rarement l'objet d'explications : la narration « semble attendre de son narrataire qu'il soit au fait de l'horizon culturel acadien, voire qu'il se situe lui-même au sein de cet horizon[180] ». Elle ne traite pas les informations propres à l'Acadie ou à Moncton différemment de la culture générale, comme si Pascal Poirier (B, p. 174) et la râpure (B, p. 83) allaient autant de soi que John Lennon (B, p. 68) ou *The Joy of Cooking* (B, p. 19). C'est dans cette manière de recourir aux références locales que Raoul Boudreau situe la force de *Bloupe* : « Voilà un roman où les Acadiens reconnaîtront plein de clins d'œil mais que les Québécois auront sans doute une certaine difficulté à lire : c'est un autre indice de sa réussite dans la description d'un univers spécifique pour un lectorat spécifique[181]. » Leclerc, qui commente ici les propos de Boudreau, semble moins enthousiaste : « À tout le moins le texte [de Babineau] place-t-il une lectrice extérieure à son horizon culturel immédiat en position d'altérité[182]. »

Avant la révolution numérique, le lecteur exogène serait demeuré en position d'altérité, puisqu'il aurait eu de la difficulté à saisir les références acadiennes présentes dans *Bloupe*. Pour acquérir des connaissances dans un

---

[180] Catherine Leclerc, *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 350.
[181] Raoul Boudreau, « Jean Babineau, Bloupe. Moncton, Éditions Perce-Neige, 1993, 200 p. », *loc. cit.*, p. 136.
[182] Catherine Leclerc, *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 351.

domaine, il fallait « disposer préalablement d'une personne ou d'un livre (le maître) capable de nous servir de fil directeur[183] ». Or les ouvrages de référence chargés de répertorier la culture dite « universelle » qu'un individu aurait été susceptible d'avoir à portée de main se seraient montrés peu utiles pour obtenir des informations sur un groupe minoritaire. Par exemple, il est fort à parier que la majorité des encyclopédies n'ont pas d'entrée pour Pascal Poirier. Si un ouvrage mentionne ce personnage historique ailleurs (dans une entrée relative aux parlementaires canadiens, par exemple), l'information devient alors difficile à repérer, puisque le roman n'offre pas de piste à cet égard. C'est d'ailleurs l'une des caractéristiques de l'exiguïté que d'être microscopique[184], et donc d'exiger un effort supplémentaire pour être perceptible. Mais un lecteur aurait-il vraiment interrompu sa lecture pour effectuer une recherche plus approfondie sur l'Acadie ou sur Moncton tout simplement pour terminer un roman aussi peu invitant à son égard?

Aujourd'hui, si le Web encourage le développement d'une monoculture, il facilite paradoxalement l'accès à des informations pointues (pointuses?) qui, n'étant pas d'intérêt général, auraient autrefois été écartées d'un projet encyclopédique en format papier. Une encyclopédie numérique comme Wikipédia peut se permettre d'être bien plus volumineuse que sa contrepartie imprimée comme Britannica[185]. Qui plus est, la « *culture of search*[186] » dans laquelle nous

---

[183] Marc Foglia, *Wikipédia : média de la connaissance démocratique? Quand le citoyen lambda devient encyclopédique*, Limoges, FYP Éditions, coll. « Présence/Société », 2008, p. 111.
[184] Voir François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 22.
[185] À titre comparatif, Wikipédia comptait plus de cinq millions de pages en anglais à l'automne 2015 alors qu'une encyclopédie comme Britannica possède environ 120 000 articles. Imprimé par l'artiste multidisciplinaire Michael Mandiberg, Wikipédia (uniquement dans sa version

baignons fait en sorte qu'en butant sur une référence inconnue, les lecteurs ont davantage le moyen et davantage le réflexe de parfaire rapidement leur encyclopédie personnelle en effectuant une recherche en ligne[187]. L'acquisition de connaissances se fait d'autant plus facilement que le lecteur n'a plus à suspendre sa lecture : plutôt que de se lever pour consulter un ouvrage de sa collection ou pour se rendre à la bibliothèque, il peut très bien parcourir le Web d'une main en tenant son livre de l'autre[188]. De même, Internet, dans sa qualité d'hypertexte[189], permet de naviguer rapidement à travers un grand volume d'informations – songeons à la fonction des hyperliens sur Wikipédia. C'est ainsi qu'une simple recherche sur Google permet d'apprendre en deux temps trois mouvements que Pascal Poirier, premier Acadien nommé au Sénat du Canada, est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le français acadien. Il est donc significatif que ce personnage soit chargé, de

---

anglaise) fait près de 7 500 volumes de 700 pages chacun. Voir Michael Madiberg, « 7,473 volumes at 700 pages each : meet Print Wikipedia », site Web de Wikimedia blog, 9 juin 2015, en ligne : http://blog.wikimedia.org/2015/06/19/meet-print-wikipedia/ (page consultée le 9 novembre 2015).

186 Voir Ken Hillis, Michael Petit et Kylie Jarrett, *Google and the Culture of Search*, New York/Londres, Routledge, 2013, p. 1-29.

187 Les auteurs de *Google and the Culture of Search*, évoquant les anciennes cartes d'index des bibliothèques, soulignent que : « [*W*]*hen you consider* how often *you may have made such trips to the local library,* [...] *the question of whether you would actively retrieve information becomes important epistemologically and even ontologically. Epistemologically in that while you may have made the round trip to the public library to research a particular health concern, would you have done so to determine whether it was Jason Bateman or Kirk Cameron who starred in the 1980s sitcom* Growing Pains*, or to satisfy a passing interest in what a high-school sweetheart was doing twenty years after graduation, or any of the other everyday searches we conduct on our ubiquitous Web devices?* » *Ibid.*, p. 1, les auteurs soulignent.

188 Mieux encore, les liseuses et tablettes électroniques permettent d'obtenir la définition d'un mot (notamment à travers Wikipédia) tout simplement en le sélectionnant.

189 Umberto Eco décrit les hypertextes comme un « *multidimensional network in which every point or node can be potentially connected with any other node* ». Umberto Eco, « From Internet to Gutenberg », conférence donnée à la Italian Academy for Advances Studies in America de la Columbia University, 12 novembre 1996, en ligne : http://www.umbertoeco.com/en/from-internet-to-gutenberg-1996.html (page consultée le 5 novembre 2015).

manière certes anachronique, de rebaptiser la famille Bloop, qui adopte à la fin du roman le nom plus francophone de Bloupe.

Toutefois, l'accès à ces informations aurait été beaucoup plus difficile au moment de la parution de *Bloupe* en 1993, alors que l'usage public d'Internet en était à ses débuts. Wikipédia, par exemple, n'a été lancé qu'au début des années 2000. Pour un lecteur exogène, le roman de Babineau aurait donc semblé encore plus énigmatique à sa sortie de l'imprimerie qu'aujourd'hui. Par ailleurs, une recherche en ligne, peu importe l'époque à laquelle elle est effectuée, ne permet pas de lever le voile sur tous les référents monctoniens de *Bloupe*. Le ludisme propre au langage de Babineau fait en sorte que les choses sont souvent désignées par allusions, sans les nommer explicitement.

Prenons l'exemple de la « Good Side of the Mud Silt CoR River » (B, p. 162), lieu de résidence d'un cycliste que Bloupe croise dans la rue. Pour saisir l'allusion, il faut d'abord la reconnaître comme telle. Babineau nous facilite la tâche : il s'agit visiblement d'une périphrase. Ensuite, il faut avoir une connaissance préalable de ce que l'allusion désigne. Ici, les clés à détenir sont nombreuses. Le lecteur doit savoir que la rivière Petitcodiac, qui sépare à la hauteur de Moncton les comtés de Westmorland (au nord) et d'Albert (au sud), est boueuse. Il doit aussi savoir que « CoR » est l'acronyme du *Confederation of Regions Party*, dont la faction néo-brunswickoise, connue pour ses penchants anti-francophones, bénéficiait d'un appui prononcé dans le comté d'Albert[190]. Ces informations permettent de déduire

[190] Voir Geoffrey R. Martin, « We've Seen it all Before: the Rise and Fall of the COR Party of New Brunswick, 1988-1996 », *Revue d'études canadiennes* = *Journal of Canadian Studies*, vol. XXXIII, n° 1, 1998, p. 25 et 28.

que, d'un point de vue francophobe, le « good side » de la rivière ne peut correspondre qu'à la rive sud. Seul un lecteur qui connaît la région (et encore!) sera en mesure de comprendre ce dont il est question.

J'ai dit que les références locales avantageaient les lecteurs endogènes. Mais il serait plus juste de dire qu'elles n'ont pas pour effet de les désavantager, car la compréhension de ces références ne fait guère progresser la compréhension du récit. Elles représentent certes un supplément sémantique pour le lecteur qui sait ce dont il est question, mais ce supplément n'est d'aucune valeur sémiotique (sauf à quelques rares exceptions, comme dans le cas de Pascal Poirier). Pour reprendre l'exemple de « Good Side of the Mud Silt CoR River », ce passage déroge aux règles établies par Grice pour optimiser les échanges conversationnels, situation de communication qui englobe la lecture si on l'envisage en termes de coopération entre un texte et son lecteur. La périphrase enfreint particulièrement la règle de quantité, qui prévoie qu'une contribution « ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis[191] ».

La capacité du lecteur à saisir l'allusion à la rive sud de la Petitcodiac n'est d'aucune utilité; cet endroit, dont il ne sera plus question, n'a pas de rôle dans l'économie du roman. Mais il faut être en mesure de comprendre l'allusion pour évaluer sa pertinence. Le lecteur exogène n'a pas cette chance : *Bloupe* souligne sans cesse son incompétence en lui donnant la (fausse) impression de manquer

[191] Paul H. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, nº 30, 1979, p. 61. Cette périphrase (et de manière générale la narration de *Bloupe*) enfreint aussi les règles de relation (relayer de l'information pertinente, qui recoupe la règle de quantité) et de modalité (être clair). Pour Grice, il est acceptable de manquer de concision dans le but « d'indiquer une différence frappante » entre la périphrase et le mot qu'elle remplace; dans ce cas-ci, ce serait pour impliquer que le comté d'Albert est associé à un mouvement anti-francophone, mais cette information déroge elle aussi à la règle de pertinence. *Ibid.*, p. 61, 62 et 70.

quelque chose. Force est de conclure que les références locales dans *Bloupe* sont moins, comme semble l'affirmer Boudreau, des clins d'œil adressés au lecteur endogène pour établir une complicité avec lui que des obstacles placés sur la route du lecteur exogène pour le décourager d'avancer, à la manière des œuvres décrites par Sommer dans *Proceed With Caution*. Ces références contribuent à la logique d'exclusion qui fonde le roman.

**Le destinateur comme destinataire**

Même le lecteur qui maîtrise l'anglais et le français, qui connaît bien Moncton et qui a l'habitude des textes postmodernes risque d'avoir l'impression d'être tenu à l'écart par moments. On se souvient qu'Eco décrit le texte littéraire comme une machine paresseuse percée de trous[192] qu'il incombe au lecteur de combler. S'ils ont habituellement une valeur métaphorique, ces trous sont pourtant bien réels dans *Bloupe*. La narration abrège certains mots : « Bloop, assis à la table de Monsieur P***, mange du poulet le matin. » (B, p. 15) Elle utilise des sigles sans indiquer ce qu'ils représentent : « Durant les étés de 74 et 75, j'ai passé out tandis que je désorganisais partiellement le F.F.A. » (B., p. 73) À d'autres moments, les mots sont remplacés par une série de tirets bas, à la manière des textes à trous qui servent d'exercice pédagogique : « Son verre est de couleur _____. » (B, p. 31) C'est sans parler des nombreux néologismes qui ne sont jamais définis, comme la « vitamine BO-1240 » (B, p. 36).

[192] Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*. *Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 27.

Ces jeux de langage, qui participent de la logique postmoderne du roman, invitent le lecteur à s'investir dans le texte pour remplir les trous comme bon lui semble tout en lui refusant paradoxalement l'accès au sens, comme le souligne Sommer : « *Absence can incite the fill-in work that keeps a reader self-important; but they can also interfere with comprehension* […][193]. » Puisque le texte finit par ressembler à un casse-tête incomplet dont le lecteur ne détient pas les pièces manquantes, ce dernier est en droit de déduire qu'il ne lui est peut-être pas adressé. En effet, les mots tronqués, les acronymes, les néologismes et les blancs ne sont pas sans rappeler le codage fréquemment employé dans les journaux intimes précisément « pour décourager un éventuel lecteur[194] ».

En plus d'avoir recours à un cadenas, il arrive que les diaristes « verrouillent » leurs journaux en cryptant leur contenu. Certains utilisent des chiffres et des symboles pour coder certains mots. D'autres protègent l'identité des personnes qu'ils fréquentent en réduisant leur nom « à l'initiale ou en usant d'abréviations énigmatiques[195] ». Ces procédés de codification font en sorte que les journaux intimes, tout comme *Bloupe*, posent d'importants défis à la lecture, également compliquée par les nombreuses carences sur le plan des informations contextuelles :

> Un journal manuscrit résiste le plus souvent au lecteur non pas tant du fait de l'inavoué que de l'implicite : l'implicite recouvre d'abord tout ce qu'il semblerait singulièrement incongru de formuler dans le cadre d'une écriture de soi et pour soi, tant cela est familier au diariste et s'impose comme une évidence[196].

---

[193] Doris Sommer, *op. cit.*, p. x.
[194] Françoise Simonet-Tenant, *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre, 2004, p. 139.
[195] *Ibid.*, p. 36.
[196] *Ibid.*, p. 139.

C'est souvent parce qu'ils n'envisagent pas d'autres lecteurs qu'eux-mêmes que les diaristes optent pour une écriture plus implicite qu'explicite.

Le degré d'ouverture (par l'explicite) ou de fermeture (par l'implicite) d'un journal intime est ainsi révélateur des attentes du diariste quant à sa réception – ou plus concrètement à sa publication – éventuelle[197]. Dans la toute première entrée de son journal, Catherine Pozzi explique que deux options se présentent à elle :

> a) Tout raconter comme s'il fallait mettre un lecteur au courant de « ce qui s'est passé avant » pour l'intéresser aux personnages.
>
> b) Ne dire algébriquement que ce dont j'ai besoin pour mon état des lieux[198].

Elle choisit la seconde justement parce qu'elle n'a « pas de lecteurs ni en vue ni que [s]on caractère descende à désirer. Ceci est une œuvre utilitaire, mono-utilitaire[199] ».

La mono-utilité et l'auto-destination font partie des particularités du journal intime. Elles se font sentir au sein du texte, puisqu'il accorde peu de place (et parfois même aucune) à un narrataire distinct du narrateur. Le plus souvent, ces deux rôles sont tenus par un seul individu, comme l'explique Daphni Baudouin :

> [L]e diariste écrit d'abord pour soi. La question n'est pas tant de savoir s'il relit ses cahiers ou pas, s'il les réécrit ou pas, mais bien de cerner jusqu'à quel point la structure discursive reflète ce rapport où auteur, narrateur, narrataire et personnage ne font qu'un, de telle sorte que réalité, acte d'énonciation et énoncé s'entremêlent[200].

---

[197] Voir la typologie proposée dans Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 144-153.
[198] Catherine Pozzi, *Journal, 1913-1934*, préface de Lawrence Joseph, édition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Seghers, coll. « Pour mémoire », 1990, p. 22. Cité dans Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 139.
[199] Catherine Pozzi, *op. cit.*, p. 22. Elle déroge toutefois à son propre pacte et ce, dès la deuxième entrée de son journal où on retrouve les traces d'un narrataire. Voir Daphni Baudouin, « Le journal intime en tant que genre littéraire : le *Journal* de Catherine Pozzi (1913-1934) », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1993, p. 377-389.
[200] *Ibid.*, p, 293.

La superposition des rôles détenus par une personne fait en sorte que le lecteur empirique risque de ne pas se sentir très interpellé, surtout si le diariste est un inconnu :

> Dans le cas du journal intime, le contrat de lecture est caduc, par le fait même que la notion de lecteur est implicitement exclue de ce genre. Le terme générique du journal sous-entend un contrat « d'intimité », c'est-à-dire une exclusion de tout autre lecteur que le diariste lui-même[201].

La réussite de l'échange communicationnel ne dépend aucunement d'un regard externe, l'absence du lecteur (autre que l'auteur) ayant été prévue.

C'est un peu ce qui se produit dans le roman de Babineau; le lecteur n'aurait pas tort de penser que la situation de communication a été mise en place sans qu'on tienne compte de lui, c'est-à-dire sans que l'émetteur cherche à adapter son message à ses compétences et à ses habitudes pour en faciliter la compréhension. Pire encore : que la communication se déroulerait de manière identique en son absence. Bloupe tient un discours implicite comme s'il s'adressait à un confident déjà au fait de certaines informations que le lecteur ne détient pas. Par exemple, la première phrase du roman rapporte qu'« [o]n revient de Pokemouche » (B, 13) sans jamais fournir l'antécédent du pronom indéfini; le lecteur ne peut donc se servir de la partie de son encyclopédie qui permet le décodage des expressions anaphoriques. De même, Bloupe n'explique pas le rapport qu'il entretient avec les autres personnages et ne situe pas les lieux de son récit; il se contente généralement de les nommer. Dans sa manière d'assumer son rôle de narrateur, Bloupe donne l'impression qu'il lui importe peu d'être compris par les autres. C'est qu'il se sait compris du seul destinataire qui compte réellement : lui-même.

---

[201] *Ibid.,* p. 318.

*Bloupe* réduit son lectorat jusqu'à devenir, selon l'expression du protagoniste, un « [t]exte déductible pour une seule personne » (B, p. 151). Le seul lecteur dont l'encyclopédie personnelle est suffisamment complète pour remplir correctement tous les trous du texte est le narrateur. Le roman de Babineau fait donc coïncider le destinataire et le destinateur à la manière d'un journal intime. *Bloupe* serait peut-être simultanément roman de Babineau, roman de Bloupe ainsi que le journal-épitexte de Bloupe, type de carnet que certains écrivains tiennent, selon François Simonet-Tenant, afin de « faire l'écho de la progression et des difficultés de la genèse d'une œuvre[202] ». À la manière d'un tel journal, *Bloupe* contient un grand nombre de passages dans lesquels le protagoniste examine sa pratique d'écriture :

> Mes écrits manquent de substance et de longueur. Ce sont des bribes. Ce ne sont que des bribes. J'écrirai un livre qui s'intitulera : *Bribes*. J'en ai même parlé à Ara l'autre soir, tout en appliquant ce terme à un style d'écriture plus que rien d'autre. […] Je me demande si je vais finir par finir mon premier roman. (B, p. 68)

Par ailleurs, c'est le projet d'écriture de Bloupe qui sert de fil conducteur à l'œuvre : « le seul sujet véritable du livre, c'est l'impossibilité d'écrire un roman et sa seule histoire est celle de cette écriture impossible[203] ».

L'hypothèse selon laquelle *Bloupe* tient *aussi* lieu de journal intime vient élucider ses aspects les plus singuliers, qu'on aurait autrement tendance à assimiler à son esthétique postmoderne. Par exemple, les nombreux éléments non littéraires, qui lui donnent l'allure d'un *scrapbook* : le roman reproduit (mais de manière parodique) un entrefilet (B, p. 46), un communiqué de presse (B, p. 98), un

---

[202] Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 126.
[203] Raoul Boudreau, « Jean Babineau, *Bloupe.* Moncton, Éditions Perce-Neige, 1993, 200 p. », *loc. cit.*, p. 135.

autocollant (B, p. 119), un certificat médical (B, p. 121) et une facture de taxi (B, p. 125). Il s'agit d'une pratique courante : « Nombreux sont les journaux qui s'augmentent ainsi de divers objets : photographies, mais aussi lettres épinglées, fleurs ou feuilles séchées, coupures de presse, échantillons de tissu, tickets ou programme de spectacle[204]… » Cette piste explique aussi l'allure brouillonne du roman – un « Bloupe brouillon », dit la narration (B, p. 197) –, qui reproduit des taches d'encre (B, p. 144) et contient certaines agrammaticalités. Pourquoi se donner la peine de mettre au propre un texte qu'on ne destine qu'à soi[205]? Enfin, l'hypothèse du journal intime jette un nouvel éclairage sur l'écriture ludique de Babineau : il n'est pas inhabituel, pour un diariste, « de se constituer un langage artificiel pour mieux marquer, à travers la banalité commune, son univers singulier[206] ».

**La réussite par le ratage**

Pour Lyotard, il importe de distinguer « les règles de formation et d'enchaînement qui déterminent le régime d'une phrase, et les modes d'enchaînement qui relèvent des genres de discours[207] ». Reprenant les propos de Wittgenstein, il explique que les règles d'un jeu donné et les stratégies à adopter pour gagner sont deux choses différentes[208]. De la personne qui ignore les

[204] Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 40.
[205] En revanche, la phrase « Mots illisibles », qui paraît dans le tout premier paragraphe du roman, donne l'impression qu'il s'agit de la transcription d'un manuscrit quelconque, comme d'un journal, dont la calligraphie serait difficile à déchiffrer. Ce manuscrit aurait donc été mis au propre.
[206] Françoise Simonet-Tenant, *op. cit.*, p. 38.
[207] Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 198.
[208] Voir *ibid.*

secondes, on dira certes qu'elle joue « mal », mais on ne pourra le lui reprocher si elle agit de manière délibérée :

> Supposons que, si je savais jouer au tennis, l'un d'entre vous, me voyant jouer, me dise : « Vous jouez bien mal » et que je lui réponde : « Je sais que je joue mal, mais je ne veux pas jouer mieux », tout ce que mon interlocuteur pourrait dire serait : « Ah bon, dans ce cas, tout va bien. »[209]

Or, pour Lyotard, « jouer "mal" peut être une bonne stratégie, inédite, dont on dira ensuite : "Bien joué!"[210] »

Voilà ce qui permet de saisir la démarche de Babineau dans *Bloupe*. Car les connaissances littéraires de l'auteur, qu'il étale sans hésitation – les références au canon, comme à Rimbaud (B, p. 44), James Joyce (B, p. 51), Apollinaire (B, p. 51) ou Proust (B, p. 56), abondent – montrent que Babineau (ainsi que Bloupe, en tant que narrateur) connaît bien les règles du jeu – et, par le fait même, celles de la formation des phrases dont parle Lyotard. S'il choisit de ne pas les suivre, de « mal » jouer à toutes les occasions qui se présentent, ce ne peut qu'être de manière intentionnelle. Aux propos de Lonergan qui affirme que l'« étrange force du récit est dans l'échec du roman[211] », je rajoute, pour parler comme Lyotard, que son intérêt tient à son refus d'adopter des stratégies gagnantes.

L'esthétique du ratage dans *Bloupe* – le roman, après tout, s'obstine à ne pas « fonctionner » correctement, à ne pas se laisser lire – s'apparente à une forme de mécanisme de défense. Tout se passe comme si, craignant que le roman soit mal reçu (par l'éditeur et éventuellement par les lecteurs), Bloupe/Babineau prend les

---

[209] Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, textes établis par Cyril Barrett d'après les notes prises par Yorick Smythies, Rush Rhees et James Taylor, suivies de *Conférence sur l'éthique*, éditée et commentée par Rush Rhees avec des extraits de notes prises par Friedrich Waismann, traduit de l'anglais par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1971, p. 144. Cité dans Doris Sommer, *op. cit.*, p. 149.
[210] Jean-François Lyotard, *Le différend*, *op. cit.*, p. 198. Cité dans Doris Sommer, *op. cit.*, p. 149.
[211] David Lonergan, « À la recherche d'une langue », *op. cit.*, p. 28.

devants et le sabote. Il rejette les lecteurs avant même que ceux-ci n'aient l'occasion de condamner l'œuvre. Cette peur n'est pas sans fondements : dans le roman, Bloupe essuie par deux fois un refus de la part d'une maison d'édition (B, p. 33 et 50). Bien que cette posture soit adoptée par crainte du rejet, elle a néanmoins l'avantage de redonner les rênes du pouvoir à l'auteur, qui peut alors opter pour l'échec plutôt que de le subir. Au lecteur qui affirmerait : « L'œuvre est mauvaise, je n'y comprends rien », l'auteur, s'il était interrogé, pourrait dignement répondre, preuves à l'appui : « C'est voulu », tout comme dans l'exemple de Wittgenstein et de Lyotard.

Pour Lyotard, du moment que le lecteur est porté à s'interroger sur l'œuvre, celle-ci est bonne :

> Quand Cézanne prend son pinceau, l'enjeu de la peinture est questionné, Schönberg se met à son piano, l'enjeu de la musique, Joyce saisit sa plume, celui de la littérature. Non seulement de nouvelles stratégies pour « gagner » sont essayées, mais la nature du « succès » est interrogée. S'agit-il encore de « plaire » par le beau, ou de « plaire-déplaire » par le sublime? [...] La peinture sera bonne (aura réalisé sa fin, s'en sera rapprochée) si elle oblige le destinataire à se demander en quoi elle consiste[212].

Si l'œuvre est bonne, c'est donc qu'elle existe : par un revirement de situation, l'esthétique du ratage chez *Bloupe* se transforme en réussite par sa nouveauté, qui pousse le lecteur à réagir. (De même, la réponse « C'est voulu » et ses appuis auraient pour effet, en validant l'hypothèse du ratage, de faire advenir Bloupe/Babineau comme écrivain, le message ayant été livré et décodé correctement[213]. Mais ce serait accorder un poids énorme à l'intention auctoriale.)

---

[212] Jean-François Lyotard, *Le différend*, *op. cit.*, p. 201.

[213] Nathalie Heinich va plus loin encore en affirmant que les artistes visuels, à l'époque contemporaine, le deviennent tout simplement en réussissant à faire parler d'eux, peu importe que ce soit en bien ou en mal : « Le simple commentaire, même non louangeur, fait entrer un créateur dans le cercle des artistes dignes de commentaires, l'abstention le maintient dans les limbes, dans cette zone incertaine entre l'espoir de la reconnaissance et le dépit de l'anonymat, voire le désespoir

Puisque l'insertion de Babineau dans le champ littéraire a été accomplie, il ne lui sera plus nécessaire d'adopter la posture du ratage comme mode d'être écrivain. En effet, l'auteur semble s'en détacher progressivement depuis la parution de *Bloupe*. Dès *Gîte* (1998), les difficultés de lecture s'amenuisent :

> Alors que dans *Bloupe* l'écriture « errait » du français à l'anglais, allant jusqu'à déstructurer les deux langues, un peu à l'image du personnage de Bloupe, dans *Gîte*, l'écriture est beaucoup plus concise et précise, ce qui ne veut pas dire pour autant que l'on est face à une structure classique[214].

Sans perdre les marques distinctives de son écriture – on ne pourrait dire de ce roman et du suivant, *Vortex* (2003), qu'ils sont parfaitement ordonnés –, Babineau développe un plus grand souci de lisibilité. Devenu écrivain, il peut enfin assumer pleinement son rôle.

## CONCLUSION

*Moé j'viens du Nord, 'stie* de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne et *Bloupe* de Jean Babineau occupent des positions diamétralement opposées au sein de la littérature particulariste s'adressant à un public endogène. Alors que la première œuvre multiplie les stratégies de familiarisation favorisant l'inclusion d'un maximum d'individus au sein de la communauté afin de solidifier les liens qui les unissent, la seconde dresse une série d'obstacles pour empêcher les lecteurs exogènes de s'y intéresser. Ces obstacles sont si efficaces qu'ils rendent

---

de n'être pas même un artiste. » Nathalie Heinich, « La faute, l'erreur, l'échec : les formes du ratage artistique », *Sociologie de l'art*, nº 7, 1994, p. 18. Il reste néanmoins à vérifier la justesse de ce mécanisme lorsque transposé à la littérature – où la publication, avant même les réactions du public, transforme déjà les amateurs en écrivains – et plus particulièrement en contexte minoritaire, le nombre d'œuvres publiées y étant si restreint qu'elles sont parfois presque toutes recensées. C'est sans parler du capital relationnel accru par l'exiguïté du milieu qui fait en sorte que critiques et écrivains se côtoient étroitement, ce qui n'est peut-être pas sans impact sur l'attention médiatique que les premiers accordent aux seconds.

[214] David Lonergan, « Le récit est dans l'écriture », dans *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, p. 29.

l'œuvre impénétrable pour la plupart des lecteurs endogènes. En fin de compte, un seul d'entre eux sera en mesure de lire correctement l'œuvre dans son entièreté; le narrateur – et à travers lui, l'auteur. *Bloupe* représente l'un des cas les plus aboutis de repli sur soi en littérature. Ainsi, la littérature particulariste de type endogène est loin d'être homogène : même lorsqu'elle est tournée vers la communauté de l'auteur, celui-ci peut tenter de rejoindre différents publics.

Une telle démarche possède néanmoins certains désavantages, dont le plus grand est certainement la difficulté, pour l'œuvre, de circuler à l'extérieur de la communauté qui l'a vue naître. Ce problème se pose plus spécialement pour la littérature endogène qui se fonde sur une logique d'exclusion. C'est bien le cas de *Bloupe* :

> Si impressionnante soit-elle, la reconnaissance accordée à *Bloupe* et au projet d'écriture motivant sa parution demeure surtout locale. […] Ailleurs au Canada, des professeurs de littérature acadienne de plusieurs départements m'ont fait part de la difficulté qu'ils éprouvaient à saisir les références du roman, voire à en comprendre la langue[215].

Il va sans dire que les professeurs dont parle Catherine Leclerc ne sont pas des néophytes de la culture acadienne. En revanche, le problème s'amoindrit pour les œuvres qui adoptent une logique inclusive, puisqu'elles ne rejettent pas *de facto* les lecteurs exogènes. Il est fort à parier que *Moé j'viens du Nord, 'stie* aurait pu être reçue ailleurs – notamment grâce aux changements que la pièce permet –, dans des contextes similaires au Nord de l'Ontario[216], mais l'analyse de son lecteur modèle nous indique que là n'était pas son projet.

---

[215] Catherine Leclerc, « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton », *op. cit.*, p. 282.
[216] Si j'emploie le conditionnel, c'est que l'œuvre semble aujourd'hui démodée à un point tel qu'il n'est pas certain qu'elle puisse avoir un effet similaire, même dans le Nord de l'Ontario.

Toutefois, même en essayant de rejoindre le plus grand nombre d'individus possible au sein d'une communauté, une œuvre comme *Moé j'viens du Nord, 'stie* risque d'en écarter certains; ceux qui réfutent les critères d'inclusion au groupe employés par les artistes; ou encore, ceux qui, tout en évoluant au sein de la communauté, s'identifient davantage à une autre (celle de la majorité, par exemple). D'ailleurs, *Moé j'viens du Nord 'stie* n'est pas en mesure de rejoindre toute la communauté franco-ontarienne, qui se divise en trois régions distinctes : l'Est, le Sud, et le Nord fonctionnent chacune selon une logique identitaire qui lui est propre. Les stratégies nécessaires pour interpeller l'une risquent de ne pas fonctionner aussi efficacement auprès des autres. Le vernaculaire franco-ontarien par exemple, n'a pas nécessairement la même capacité de rassemblement dans le Nord que dans le Sud de la province, où la population francophone est plus hétérogène et composée à plus forte proportion d'immigrants. C'est dire qu'il se trouve aussi plusieurs différents publics au sein d'un groupe.

En s'adressant à leur communauté d'origine, les auteurs acceptent d'écrire pour un bassin de lecteurs fortement réduit, le public endogène étant nécessairement de plus petite taille que le public exogène. À travers la francophonie canadienne, le maillon faible de la chaine du livre demeure la réception, plus spécifiquement le lectorat. Une enquête menée en 2005 sur les habitudes de lecture des Canadiens qualifiait de « préoccupante » la « situation de la lecture chez les francophones hors Québec[217] ». En effet, seulement 31 % des francophones hors Québec lisent régulièrement pour le plaisir, contre 55 % en ce

[217] S. a., *Lecture et achat de livres pour la détente : sondage national 2005. Rapport final*, étude menée par Les études de marché Créatec, Ottawa, Patrimoine canadien, 2005, p. 5.

qui concerne le reste de la population[218]. Tandis que les « gros lecteurs », ceux qui lisent plus de 50 livres par année, représentent 14 % des Canadiens, ce chiffre diminue à 3 % pour les francophones en situation minoritaire[219].

De même, ces derniers tendent globalement à lire autant de livres en français qu'en anglais[220], ce qui réduit considérablement le nombre d'œuvres littéraires produites localement qu'ils liront[221], surtout que leurs genres de prédilection ne correspondent pas nécessairement à la production littéraire de la francophonie canadienne[222]. En 2006, le directeur général du Regroupement des éditeurs canadiens-français[223], Marc Haentjens, estimait à 200 (en moyenne) le nombre d'exemplaires écoulés par titre sur le marché franco-canadien[224]. Tous ces facteurs, et plusieurs autres, poussent certains écrivains minoritaires à cibler les lecteurs exogènes, espérant par là élargir la portée de leur voix.

---

[218] Voir *ibid.*, p. 8.
[219] Voir *ibid.*
[220] Voir *ibid.*, p. 10.
[221] Le sondage estime à 12 % la proportion de titres canadiens parmi tous les livres lus. Voir *ibid.*, p. 123.
[222] Dans les mots de Marc Haentjens : « les livres que les éditeurs publient ne répondent pas – ou imparfaitement – aux intérêts du public lecteur ». Marc Haentjens, « La circulation des livres au Canada français : à la recherche du public lecteur », *Liaison*, n° 129, 2006, p. 10.
[223] Depuis, il a pris le nom de Regroupement des éditeurs franco-canadiens (REFC) et Marc Haentjens est devenu le directeur général des Éditions David.
[224] Voir *ibid.*, p. 7.

## CHAPITRE 2
## LECTURES EXOGÈNES

Il existe toute une catégorie de romans sur le pouvoir d'attraction exercé par le centre sur la périphérie, par la capitale sur la province. Ces *Bildungsromans* (ou romans d'apprentissage) de facture urbaine font le récit des stratégies employées par le héros, nouvellement installé dans la métropole, pour tenter de s'y tailler une place. Il en va du *Père Goriot* (1835) de Balzac, qui se clôt sur la célèbre scène où Eugène de Rastignac contemple Paris à partir du cimetière du Père-Lachaise :

> Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnant un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : « — À nous deux maintenant! »
>
> Et pour premier acte du défi qu'il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez madame de Nucingen[225].

Ces quelques phrases rendent bien toute la détermination et la ruse que Rastignac a déjà déployées, et dont il sait qu'il devra user encore, pour parvenir à s'insérer dans la haute société parisienne.

L'existence de ce genre romanesque montre combien la consécration est associée au centre et le retard, à la périphérie. Par contre, sur les procédés littéraires à utiliser pour obtenir cette consécration, les plus connus des *Bildungsromans* se prononcent peu, sinon pour parler des échecs de leurs personnages[226] – qui ont bien plus souvent le profil des écrivants que des écrivains,

---

[225] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, introduction, notes et dossier de Stéphane Vachon, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2004 [1835], p. 354.

[226] Alain Montandon note que le genre repose sur une contradiction : « La plupart des romans du romantisme allemand sont à la fois des romans de formation et des romans de l'artiste, constatation évidente et doublement erronée si l'on songe au fait paradoxal que cette formation reste inachevée, lacunaire et comme en pointillé […]. Fait doublement paradoxal car s'il est vrai que les héros sont pour la plupart des artistes […], il est très peu fait allusion à leur formation technique quasi inexistante ou à leurs œuvres dont la réalisation semble souvent secondaire ou impossible. » Alain Montandon, « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, 1986, nº 54, p. 24.

pour reprendre la célèbre distinction de Barthes[227]. On sait, par exemple, que ni les sonnets que Lucien Chardon compose en imitant Pétrarque, ni le roman historique qu'il modèle sur Walter Scott, deux projets qu'il mène depuis Angoulême, ne lui apporteront la gloire parisienne tant recherchée dans *Illusions perdues* (1837, 1839 et 1843 pour les trois parties), un autre roman de Balzac. C'est par le journalisme que Chardon se fera connaître dans la capitale, et encore, il sera vite mené à sa perte. À Paris, l'insuccès attend aussi Frédéric Moreau dans *L'éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert; les aspirations artistiques du jeune provincial ne dépasseront jamais le stade des velléités[228].

Alors que ces romans nous éclairent peu sur les parcours les plus efficaces à emprunter pour qu'une œuvre périphérique obtienne la reconnaissance tant recherchée du centre, qu'il s'agisse de Montréal, de Bruxelles ou de Paris selon l'horizon de l'écrivain francophone, c'est tout le contraire des sociologues de la littérature qui en ont fait un objet d'étude. Pour Jacques Dubois, le particularisme serait la stratégie gagnante à adopter pour permettre aux littératures régionales – celles qui « se trouvent géographiquement et culturellement coupées des lieux dominants de production-diffusion et éloignées des instances décisives de consécration[229] » – d'intégrer le centre :

---

[227] Selon Barthes, les écrivants « sont des hommes "transitifs"; ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas ». Ce serait tout le contraire pour les écrivains. Roland Barthes, « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 151.

[228] Voir d'ailleurs ce qu'en dit Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], p. 20-22.

[229] Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers média », 1978, p. 131.

> S'il arrive à une littérature régionale de s'imposer et de faire pièce à la littérature dominante, c'est lorsque, fort d'un dynamisme particulier et temporaire, elle convertit l'image régionale (nationale) qu'elle véhicule en valeur esthétique à la faveur de certaines circonstances[230].

Ce serait donc en transformant leur différence identitaire en valeur esthétique, en jouant la carte (postale) de l'exotisme[231], que les écrivains minoritaires parviendraient le plus sûrement à la reconnaissance dans l'espace littéraire dominant. Cette littérature de la conscience orientée, par toutes sortes de manières, non plus vers la communauté de l'auteur comme dans le chapitre précédent, mais vers un public autre, qui correspond le plus souvent aux lecteurs du centre, je la nommerai particularisme *exogène*.

Les propos de Dubois semblent aujourd'hui dépassés à bien des égards : le chercheur se demande catégoriquement s'il existe « une production littéraire délimitable qui soit extérieure à Paris[232] » tout en doutant qu'une telle production repose sur autre chose que l'imitation du centre[233], ce que confirme le parcours fictif de Lucien Chardon. Toutefois, la position de Dubois quant au particularisme comme stratégie gagnante n'est pas sans rappeler celle, plus près de nous, de Pascale Casanova. Selon elle, le respect des « normes décrétées universelles[234] » ne suffit pas à garantir la reconnaissance des écrivains dominés; ils doivent plutôt, comme nous l'avons déjà vu, utiliser leur différence pour trouver la « bonne distance » qui leur permettra de devenir visibles[235].

---

[230] *Ibid.*, p. 135.
[231] Sur l'impérialisme culturel du centre, qui tend à jeter un regard exotique sur la périphérie, à la percevoir comme une curiosité touristique, voir Madeleine Ouellette-Michalska, *L'amour de la carte postale. Impérialisme culturel et différence*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1987, 260 p.
[232] Jacques Dubois, *op. cit.*, p. 135.
[233] *Ibid.*, p. 130.
[234] Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 230.
[235] Voir *ibid*.

Si les écrivains minoritaires gagnent à faire valoir ce qui les distingue de la majorité – stratégie que Casanova nomme, on s'en souvient, la différenciation par opposition à l'assimilation –, ils doivent néanmoins rendre ces distinctions intelligibles, question de ne pas rebuter le lecteur exogène. En d'autres mots, les écrivains minoritaires qui réussiront le mieux au centre sont ceux qui auront assuré leur propre réception en travaillant la recevabilité de leur œuvre particulariste en ce sens. Dans leur cas, s'adresser à un public exogène ne va pas sans l'adoption de certaines formes d'accommodement, au seuil ou au sein de l'œuvre littéraire.

Avant que la notion d'accommodement ne devienne étroitement liée, en particulier au Québec, à la question de l'intégration des immigrants, François Paré proposait déjà, dans *La distance habitée* (2003), de l'appliquer aux communautés minoritaires[236]. Il n'est pas question, dans le contexte qui est le sien, de saisir les compromis concédés par la société dominante pour faciliter l'adaptation des groupes minoritaires mais, au contraire, d'envisager de façon très pragmatique les terrains d'entente aménagés par ces groupes minoritaires, sur une base individuelle et quotidienne, de manière consciente ou automatique, pour « résorber les lieux de conflit avec la société dominante[237] ». En ce sens, l'accommodement constitue l'envers de la résistance à l'assimilation – entendu non plus dans le sens que lui donne Casanova, mais comme acculturation –, sans non plus relever de cette dernière, car il ne s'agit pas de renoncer à sa différence, seulement de la laisser parfois se dissiper. Selon les exemples fournis par Paré, l'accommodement renvoie

[236] Voir François Paré, *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003, p. 65-94.
[237] *Ibid.*, p. 79.

principalement à des pratiques linguistiques : les individus minoritaires « négocient à chaque acte de parole le choix de la langue parlée et finissent par opter pour des formes de créolisation et une hybridité linguistique[238] ».

Dans le cadre de ce chapitre, qui porte sur le particularisme exogène, la notion d'accommodement désignera toute forme d'adaptation employée dans une œuvre minoritaire pour permettre à l'auteur d'exprimer sa différence en la modulant selon les compétences de lecture d'une autre communauté culturelle que la sienne. Ces accommodements ne doivent pas être perçus comme des signes de capitulation, mais comme une main tendue invitant l'accueil, l'échange et l'ouverture. Sans faire disparaître les frontières entre les groupes, ces gestes d'amitié ont pour effet de les rendre (temporairement) franchissables. Ils permettent aux écrivains minoritaires de résister à la tentation « d'aplanir tout ce qui marqu[e] leur différence[239] », comme le dit si bien Paré, et de trouver plutôt le moyen de la faire entendre[240]. Dans certains cas, l'œuvre ne peut se passer d'accommodements; lorsque les lieux de production font défaut au sein de sa communauté, l'auteur n'a de choix que de se tourner vers un autre espace littéraire, où ses écrits particularistes peuvent difficilement être reçus sans subir des ajustements reflétant leur nouveau contexte.

---

[238] *Ibid.*, p. 78-79.
[239] *Ibid.*, p. 77.
[240] Les pratiques d'accommodement rappellent à certains égards la figure du caméléon telle que la décrit Patrick Imbert dans *Comparer le Canada et les Amériques. Des racines aux réseaux transculturels*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Américana », 2014, p. 215-223. Par contre, contrairement au caméléonage, l'accommodement implique l'appartenance à un groupe dont on ne cherche pas à gommer les caractéristiques, seulement à les assouplir. Par ailleurs, la répartition inégale du pouvoir entre le groupe dominant et le groupe dominé fait en sorte que l'accommodement ne relève souvent pas d'un choix mais d'une nécessité; il s'agit d'une stratégie de survie en contexte minoritaire.

Les œuvres minoritaires qui mettent en pratique diverses formes d'accommodement sont mieux équipées pour résister aux écueils de la littérature particulariste. Pour Lucie Hotte, le principal danger du particularisme est qu'il pose de « sérieux problèmes de réception qui peuvent conduire à [l'isolement] et l'incompréhension[241] ». Ces problèmes coupent l'accès de l'œuvre minoritaire aux principales instances de consécration[242]. Ils peuvent aussi, en empêchant la lecture d'advenir, remettre en question l'existence même de l'œuvre. Comme l'affirme Hotte, le pôle de la réception contribue à la création artistique tout autant que celui de la production : « l'œuvre qui n'est pas lue n'existe pas[243] ». Les accommodements préviennent de tels échecs en optimisant les chances que la lecture s'effectue, et surtout qu'elle s'accomplisse. Et cela, sans qu'un écrivain minoritaire ne renonce au particularisme, ni à son public exogène.

Cependant, ces pratiques d'accommodements ne peuvent assurer la réciprocité du geste d'amitié ni garantir l'utilisation qui sera faite de l'œuvre. La lecture exogène est parfois motivée par un désir d'exotisme qui « réduit le texte minoritaire à un témoignage ethnographique[244] ». C'est ce que Abbes Maazaoui nomme la « lecture référentielle », une posture qui « ignore la dimension esthétique (textuelle et fictionnelle) de l'œuvre et réduit celle-ci à la réalité de l'auteur et du groupe auquel il appartient[245] ». Dans certains cas, les œuvres relevant du particularisme exogène encouragent ce type de lecture, espérant par là attirer

---

[241] Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », *op. cit.*, p. 38.
[242] Voir *ibid.*, p. 39-40.
[243] *Ibid.*, p. 40.
[244] *Ibid.*
[245] Abbes Maazaoui, *loc. cit.*, p. 84.

l'attention nécessaire pour rectifier ensuite l'impression que le centre se fait de la périphérie. Par contre, en ouvrant la porte au public exogène, l'œuvre court le risque de la voir se refermer sur son public endogène. Les accommodements créent parfois un effet de redondance auprès du lecteur immédiat qui, à son tour, a l'impression que l'œuvre résiste à établir avec lui un rapport d'intimité.

Les analyses qui suivent examinent deux lieux où peuvent s'inscrire les accommodements facilitant la réception du particularisme exogène. Dans un premier temps, il sera question des stratégies employées au seuil du texte littéraire. L'analyse du péritexte des principales éditions de *La Sagouine*, qu'Antonine Maillet fait d'abord paraître chez Leméac à Montréal en l'absence d'éditeur acadien, montre comment les préfaces et le glossaire préparent le public exogène à la lecture qui suit et le guide dans cette lecture. La seconde partie, qui portera sur les stratégies utilisées au sein du texte littéraire, me mènera d'emblée à remettre en question la notion d'accommodement. C'est que *Les trois exils de Christian E.* de Philippe Soldevila et Christian Essiambre ne se contente pas de s'adapter au public exogène; la pièce a été conçue pour lui, ce qui vient parfois compromettre le geste d'amitié évoqué plutôt.

## ACCOMMODEMENTS AU SEUIL DU TEXTE : LE PÉRITEXTE DE *LA SAGOUINE*

« Quand j'ai écrit mon premier livre, explique Antonine Maillet, j'aurais désiré publier en Acadie, mais c'était en 1958, et [à] ce moment-là, il n'y avait pas

d'éditeur[246]. » Il faudra attendre quatorze ans pour que la première maison d'édition acadienne, nommée judicieusement les Éditions d'Acadie, ouvre ses portes[247]. Entretemps, ce vide institutionnel pousse Maillet à se tourner vers le marché québécois; c'est Fides qui accueille son tout premier livre, *Pointe-aux-coques*. Au début des années 1970 alors que Maillet, installée au Québec pour de bon, s'apprête à se départir du manuscrit qui fera sa renommée, la situation demeure inchangée en Acadie. L'écrivaine soumet donc *La Sagouine* à Leméac, qui deviendra son éditeur de prédilection, relayé en France par Grasset.

Ce choix éditorial permettra à Maillet de consacrer sa carrière à l'écriture : « Si je publiais chez un éditeur qui n'ait pas pignon sur rue à Paris ou à Montréal, je ne pourrais vivre de mes livres[248] », explique-t-elle. L'auteure bénéficie certainement de la réputation et du réseau de diffusion de ses éditeurs, mais si elle parvient à « vivre de ses livres », c'est aussi qu'ils connaissent partout un succès monstre. Maillet est aujourd'hui connue à travers le monde; elle a été reçue non seulement aux États-Unis, en France et en Belgique, mais aussi en Slovaquie, en Roumanie et en Bulgarie[249].

---

[246] Antonine Maillet, citée dans Martine L. Jacquot, « "Je suis la charnière" : entretien avec Antonine Maillet », *Études en littérature canadienne = Studies in Canadian Literature*, vol. XIII, nº 2, 1988, p. 257.

[247] Malheureusement, les Éditions d'Acadie ont fermé leurs portes en 2000. Il reste néanmoins plusieurs maisons d'édition en Acadie, dont la plus importante est sans contredit les Éditions Perce-Neige, situées à Moncton.

[248] *Ibid.*

[249] Voir Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 267-282, dont les différentes sections portent sur la France, la Belgique, les États-Unis, l'Acadie, l'Ontario et le Québec, ainsi que Zuzana Malinvoská-Salamonová, « Antonine Maillet et *Pélagie-la-Charrette* en Slovaquie », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Pascal Poirier », 2010, p. 143-152. *Pélagie-la-Charrette* est paru en slovaque, en bulgare et en roumain.

Bien que plusieurs chercheurs se soient déjà penchés sur le « phénomène Maillet » pour tenter d'en saisir les clés – ce travail ayant été accompli de manière convaincante, je n'y reviendrai que brièvement –, ils ont omis d'examiner l'œuvre dans sa matérialité. Certes, les textes qui composent *La Sagouine* sont susceptibles d'accrocher *et* les lecteurs endogènes *et* les lecteurs exogènes; mais c'est pour rejoindre ces derniers que les différentes éditions ont été conçues. Leur péritexte, que Genette décrit comme tout ce qui se situe « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface[250] », vise à faciliter la réception de *La Sagouine* ailleurs qu'en Acadie. C'est ce que montrent les accommodements qui s'y trouvent : le mot de l'auteur, les préfaces et le glossaire ont en commun de postuler un lecteur modèle exogène. Avant d'examiner ces éléments du péritexte, retraçons le parcours de Maillet et de sa célèbre *Sagouine*.

**Un triple succès**

Il peut sembler paradoxal d'aborder l'œuvre de Maillet dans le cadre d'une réflexion sur le public exogène lorsqu'on sait le succès qu'elle a remporté dans son milieu d'origine, où les Acadiens de la région de Bouctouche sont nombreux à détenir un abonnement saisonnier au Pays de la Sagouine[251], un parc touristique créé à partir de son œuvre. D'un autre côté, Raoul Boudreau est d'avis que Maillet illustre parfaitement le concept de « bonne distance » tel que l'emploie Pascale Casanova pour décrire les écrivains périphériques qui sont parvenus à se

[250] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 10.
[251] Voir David Lonergan, « Le Pays de la Sagouine, quand la littérature devient populaire », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Pascal Poirier », 2010, p. 157.

positionner au centre de la République mondiale des lettres. Selon lui, le succès hexagonal de l'écrivaine s'explique par sa capacité à « mett[re] en récit une variété particulière de la langue française que les Français ont trouvé à la fois singulière et familière[252] ».

En réalité, *La Sagouine* constitue un exemple saisissant de *double* bonne distance, voire de *triple* bonne distance, l'œuvre s'étant adéquatement située à de multiples échelles; non seulement internationale, mais aussi locale et nationale. En ce qui concerne le palier local, James de Finney rappelle que « le "phénomène Maillet" a d'abord existé en Acadie, chez les lecteurs acadiens[253] ». La réception régionale de ses livres, qui a pour vecteur principal le journal *L'Évangéline*, se démarque par son abondance et son caractère populaire :

> [D]e 1958 jusqu'à sa disparition en 1981, le journal regorge d'interviews, de reportages, de photos, de témoignages d'amis, de lettres au rédacteur, d'éditoriaux, d'échos des cérémonies de lancement et des fêtes populaires organisées en l'honneur de l'auteur [*sic*], etc[254].

Tous les lecteurs acadiens n'endossent pas l'œuvre de Maillet – certains lui reprochent sa démarche folklorisante dont je reparlerai –, mais aucun n'y semble indifférent.

Au Québec, qui permet de prendre la mesure de son succès au palier national, la publication de *La Sagouine* ne saurait mieux tomber. Le livre est

---

[252] Raoul Boudreau, « *Pélagie-la-Charrette* et l'essor des études acadiennes : hommage à Antonine Maillet », dans Marie-Linda Lord (dir.), *L'émergence et la reconnaissance des études acadiennes : à la rencontre de Soi et de l'Autre*, avec la coll. de Mélanie LeBlanc, Moncton, Association internationale des études acadiennes, 2005, p. 182. Voir aussi Raoul Boudreau, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », dans Beïda Chikhi (dir.), *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres francophones », 2009, p. 333.

[253] James de Finney, « Antonine Maillet : un exemple de réception littéraire régionale », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. XII, 1986, p. 17.

[254] James de Finney, « Lecteurs acadiens d'Antonine Maillet : réception littéraire et identité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXI, nº 1, 1988, p. 26.

précédé de deux documentaires de l'Office national du film (ONF), *Éloge du chiac* (1968) et *L'Acadie, l'Acadie?!?* (1971), qui suscitent la fascination des Québécois pour leurs « cousins » acadiens jusque-là passablement ignorés. Mais surtout, il paraît alors que se termine la Révolution tranquille, toile de fond sur laquelle les lecteurs québécois projettent tout naturellement *La Sagouine*. Pierre-André Arcand note que les différents thèmes abordés dans la pièce – « anticléricalisme, critique des institutions et des élites traditionnelles, nationalisme, recherche de l'identité[255] » – ont une résonnance particulière au Québec. La protagoniste a le même effet : « Elle peut être perçue comme le modèle du personnage victime, colonisé, marginal, dépossédé, exploité, et en ce sens, elle s'adresserait aux couches les plus sensibles de la mémoire collective québécoise[256]. » La Sagouine séduit d'autant plus facilement le public québécois qu'elle lui rappelle certains de ses personnages favoris de l'époque, comme ceux d'Yvon Deschamps et de Michel Tremblay[257].

C'est par la suite que Maillet devient une célébrité internationale. Son arrivée en France coïncide avec un effort de revalorisation du patrimoine régional, qui rend familière la langue que Maillet emploie[258] pour établir une « bonne

---

[255] Pierre-André Arcand, « La Sagouine, de Moncton à Montréal », *Études françaises*, vol. X, n° 2, 1974, p. 194.

[256] *Ibid.*

[257] La comparaison entre Maillet, Deschamps et Tremblay, de même qu'avec *Les Fridolinades* de Gratien Gélinas, revient à plusieurs reprises dans les commentaires des spectateurs à la suite des premières représentations de *La Sagouine* à Montréal. Voir la série de documents intitulée « *La Sagouine* : enquête auprès du premier public » conservée au Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.69, 388A.70, 388A.71 et 388A.72.

[258] C'est l'argument que fait René Plantier dans « Une lecture de *La Sagouine* : la complicité populaire et poétique », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 111. Voir aussi Isabelle Bagneux-Chadefaux, « L'intérêt linguistique pour la langue acadienne », dans Marguerite

distance ». Le coup de foudre des Français pour Maillet se produit en septembre 1977, à la suite de son passage sur le plateau de l'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot[259]. Deux ans plus tard, Maillet devient, grâce à son roman *Pélagie-la-Charrette*, la première canadienne à décrocher le célèbre prix Goncourt, pour lequel elle avait été en lice avec *Mariaagélas* en 1975 et finaliste avec *Les Cordes-de-bois* en 1977[260]. Depuis, les critiques n'ont cessé d'affirmer le caractère universel de l'œuvre de Maillet : « Des Sagouines, écrit par exemple Albert Brie dans *Le Devoir*, il y en a partout[261]. » Ce genre d'affirmation quant à l'œuvre de Maillet ne tient pas compte de l'efficacité des éléments péritextuels, qui ont facilité son accès à l'universel.

**Corpulent corpus**

Évoqué pour la première fois dans *Les crasseux* (1968), le personnage de la Sagouine est lancé pour de bon en 1970 lorsqu'Antonine Maillet est embauchée pour livrer une quinzaine de monologues sur les ondes de Radio-Canada

---

Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 103-109.

259 Voir Robert Mane, « *Pélagie-la-Charrette* en France », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 34-35.

260 Sur le prix Goncourt et Antonine Maillet, voir Robert Viau, « Querelles, trahisons et gloire. Les chemins du Goncourt », dans *Acadie multipiste : romans acadiens*, t. I, Moncton, Perce-Neige, 2015, p. 47-87.

261 Albert Brie, « "La Sagouine" raconte la femme qui "labeure" », *Le Devoir*, 25 septembre 1973, p. 15. Cité dans Raymond Pagé, « Spectateurs et lecteurs des œuvres d'Antonine Maillet », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 317. Pour une liste d'énoncés émis par des critiques québécois ou français soulignant l'universalité de la Sagouine, voir Jean Levasseur, « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », dans Fernand Harvey et Gérard Beaulieu (dir.), *Les relations entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000. De la tradition à la modernité,* Québec/Moncton, Éditions de l'IQRC/Éditions d'Acadie, 2000, p. 244.

Atlantique, dans le cadre de son émission radiophonique *Sans maquillage*[262]. Ces monologues sont ensuite remaniés et réordonnés[263] en prévision d'une première publication chez Leméac, avec la collaboration du Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD) en 1971[264]. À l'occasion du lancement, qui a lieu à Moncton, Maillet demande à son amie Viola Léger, une comédienne amateure, d'interpréter la Sagouine. Elle s'avère si convaincante que certains invités, mal à l'aise, la prennent pour la concierge et lui demandent de quitter la salle[265]. Dorénavant, la Sagouine sera indissociable de Léger (et vice-versa); la comédienne, qui détient l'exclusivité du rôle, l'incarnera plus de 2000 fois au cours des quarante-cinq prochaines années[266].

Après avoir été montée au café-théâtre Les Feux Chalins de Moncton en novembre 1971, *La Sagouine* part en tournée à travers la province durant l'hiver 1972[267]. La pièce représente ensuite le Nouveau-Brunswick au Dominion Drama Festival de Saskatoon en mai 1972, où elle connaît un échec – les billets ne se

---

[262] Voir Amélie Giroux, « L'édition critique d'un texte fondateur : *La Sagouine* d'Antonine Maillet », *Port Acadie*, n° 20-21, 2011-2012, p. 155.

[263] Selon Amélie Giroux, les textes lus à la radio suivaient le calendrier, dont se serait inspiré Maillet : « Si le premier texte rédigé et lu à la radio était "La mort", les autres textes correspondaient souvent quant à eux à l'actualité saisonnière : "Nouël" a été diffusé le 22 décembre, "La boune ânnée", le 29 décembre, "Le printemps", le 23 mars, et ainsi de suite. Pour la version publiée en 1971, un travail éditorial a permis de remanier l'ordre des monologues de façon à ce que le texte dans son ensemble présente une logique littéraire plus évidente. » *Ibid.*, p. 158.

[264] Voir Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal, Éditions Leméac, avec la coll. du Centre d'essai des auteurs dramatiques, coll. « Répertoire acadien », 1971, 105 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle S1 et placés dans le corps du texte.

[265] Voir Robert Viau, *Antonine Maillet. 50 ans d'écriture*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2008, p. 100. Pour la version de cette anecdote racontée par la comédienne, voir Viola Léger, *La petite histoire de la Sagouine*, préface de Gabriel Robichaud, Moncton, Perce-Neige, coll. « Récit », 2017, p. 25-31.

[266] Voir Sylvie Mousseau, « Le grand retour de la Sagouine à Moncton », *L'Acadie Nouvelle*, 15 janvier 2016, p. 32.

[267] Voir Viola Léger, *op. cit.*, p. 35 et 39.

vendent pas[268]. Mais celui-ci est vite oublié grâce au succès de la tournée transcanadienne, qui se déroule de septembre 1972 à mai 1973. À Montréal, *La Sagouine* est jouée pour la première fois au Théâtre du Rideau Vert les lundis du mois d'octobre 1972. Ces représentations en début de semaine visent à sonder l'intérêt des abonnés. Le questionnaire distribué par le CEAD à la fin des représentations ne laisse aucun doute quant à l'enthousiasme des spectateurs, dont plusieurs connaissent déjà *La Sagouine* car ils ont lu le livre[269]. La pièce est donc intégrée à la saison régulière du Rideau Vert et prend l'affiche du 8 mars au 14 avril 1973[270].

Leméac en profite pour lancer la deuxième édition des monologues cette année-là[271]. Ils sont accompagnés d'une note de l'éditeur et d'une série de préfaces rédigées par Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva. Une troisième édition, revue et augmentée, paraît dès 1974 avec le même appareil paratextuel[272]. Cette fois, ce sont les monologues qui ont été modifiés : approchée par des réalisateurs pour produire une version télévisée de *La Sagouine*, Maillet, minutage oblige, allonge

---

[268] Voir Robert Viau, *Antonine Maillet. 50 ans d'écriture*, *op. cit.*, p. 88.

[269] Voir la série de documents intitulée « *La Sagouine* : enquête auprès du premier public » conservée au Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.69, 388A.70, 388A.71, et 388A.72. Dans leurs commentaires, plusieurs spectateurs mentionnent leur lecture du livre.

[270] Voir Viola Léger, *op. cit.*, p. 100.

[271] Voir Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, avec la coll. du Centre d'essai des auteurs dramatiques, coll. « Répertoire acadien », 1973 [1971], 154 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle S2 et placés dans le corps du texte.

[272] Voir Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Théâtre acadien », 1974 [1971], 218 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle S3 et placés dans le corps du texte.

chacun des textes de plusieurs paragraphes[273]. Elle en profite pour accentuer le caractère oral de son écriture – le texte étant dorénavant destiné à être lu par d'autres, l'auteure précise son écriture « pour conserver l'intégrité de son personnage[274] » – et pour renommer le premier monologue; de « La Sagouine », il devient « Le métier ».

Pendant ce temps, la pièce connaît un tel succès qu'une deuxième tournée transcanadienne, *La Sagouine II*, est lancée en 1974[275]. Y sont présentés plusieurs monologues qui n'avaient pas été retenus pour la première version du spectacle. Deux ans plus tard, une quatrième édition de *La Sagouine* voit le jour en France, chez Grasset[276]; outre le mot de l'auteur et le glossaire, elle ne comprend qu'une seule préface, de Jacques Cellard. Cette édition coïncide avec la tournée européenne de *La Sagouine* qui, « grâce à une subvention du ministère des Affaires extérieures du Canada[277] », est jouée dans une trentaine de villes françaises, belges et suisses. La pièce avait déjà fait l'objet d'une première représentation à Paris au Centre culturel canadien en 1973[278].

*La Sagouine* sera montée avec régularité par la suite, notamment après l'ouverture en 1992 du Pays de la Sagouine à Bouctouche, lieu de naissance de l'auteure. Parallèlement, les monologues paraîtront en anglais à deux reprises, en 1979 dans une traduction de Luis de Cespédès et en 2007 dans une traduction de

---

[273] Voir Amélie Giroux, *loc. cit.*, p. 156.
[274] *Ibid.*, p. 164; sur le travail d'oralisation effectué par Maillet pour cette édition, voir plus spécifiquement p. 161-165.
[275] Voir Robert Viau, *Antonine Maillet. 50 ans d'écriture*, *op. cit.*, p. 88.
[276] Voir Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, préface de Jacques Cellard, Paris, Grasset, 1976 [1971], 188 p. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle S4 et placés dans le corps du texte.
[277] Robert Viau, « Querelles, trahisons et gloire. Les chemins du Goncourt », *op. cit.*, p. 68.
[278] Voir *ibid.*, p. 67.

Wayne Grady. Dans la version française, ils connaîtront plusieurs rééditions et réimpressions québécoises par Leméac[279], Fides et Bibliothèque québécoise[280]. Si mon analyse fera parfois appel à ces éditions tardives, elle se centrera néanmoins sur les première, deuxième et quatrième moutures; les autres donnent à lire un paratexte identique ou moins étoffé, qui recoupe celui du corpus principal.

**Pittoresques péritextes**

Un texte, explique Genette, « se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations[281] ». Cet accompagnement, que le théoricien suggère de nommer paratexte (ou « seuil » du texte) englobe tout « ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public[282] ». Genette distingue deux types de paratextes en fonction de leur emplacement : tandis que le *péritexte* renvoie, comme je l'ai mentionné plus tôt, aux éléments qui se trouvent à l'intérieur du livre, l'*épitexte* désigne « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à

---

[279] Les Éditions Leméac feront faillite à la fin des années 1980 et renaîtront sous le nom Leméac Éditeur. Voir Adeline Corrèze, « Leméac a 50 ans : l'édition n'est pas un long fleuve tranquille », *Les libraires. Bimestriel des librairies indépendantes*, 22 octobre 2007, en ligne : www.revue.leslibraires.ca/articles/portrait/lemeac-a-50-ans-l-edition-n-est-pas-un-long-fleuve-tranquille (page consultée le 30 octobre 2016).

[280] Voir notamment Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau, Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Poche Québec », 1986 [1971], 18 p.; Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, introduction de Alain Pontaut, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1971], 192 p.; Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1990 [1971], 151 p.; Antonine Maillet, *La Sagouine*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1992 [1971], 174 p.; et Antonine Maillet, *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, édition revue et corrigée, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1994 [1971], 163 p. Désormais, les renvois à ces livres seront respectivement indiqués par les sigles S5, S6, S7, S8 ou S9 et placés dans le corps du texte.

[281] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.

[282] *Ibid.*

l'extérieur du livre[283] », tel que les entretiens, la correspondance ou les journaux intimes d'un écrivain.

Comme le montre la définition qu'en donne Genette, la question du lecteur se pose avec acuité dès qu'il est question du paratexte, et plus particulièrement du péritexte, puisqu'il s'agit d'« une zone non seulement de transition, mais de *transaction*[284] » : c'est dans cet espace que se noue le contrat de lecture entre le destinateur et le destinataire. Évidemment, nul lecteur n'est tenu de lire tous les éléments du péritexte. Le « caractère inégalement obligatoire du paratexte[285] » fait en sorte qu'il est possible d'ignorer une préface, mais plus difficile de lire un volume sans prendre connaissance du titre.

Certaines composantes du paratexte visent d'ailleurs un groupe restreint de lecteurs. Pour Genette, si le titre s'adresse au public de manière générale, la préface concerne plutôt les lecteurs du texte, tandis que le prière d'insérer (ou communiqué de presse) est prévu à l'intention des critiques[286]. Des nuances s'imposent néanmoins : la préface s'adresse en réalité au lecteur potentiel puisque celui-ci peut refuser de franchir le seuil d'un livre après avoir pris connaissance de la transaction proposée[287]. Tous ces éléments contribuent à identifier le lecteur implicite d'une œuvre et à construire les compétences du lecteur réel. C'est ce que confirme l'analyse des préfaces, auctoriale et allographes, ainsi que du glossaire de *La Sagouine*.

---

[283] *Ibid.*, p. 10.
[284] *Ibid.*, p. 8, l'auteur souligne.
[285] *Ibid.*, p. 10.
[286] Voir *ibid.*, p. 14.
[287] L'obligation d'accepter le contrat de lecture constituerait une grave entrave à plusieurs droits du lecteur! Voir Daniel Pennac, *op. cit.*, p. 147-175.

Le paratexte est également une notion pertinente en études théâtrales. En 1984, soit trois ans avant la parution de *Seuils*, Jean-Marie Thomasseau employait le terme « para-texte » pour désigner les spécificités de l'écriture dramatique : « Le para-texte est ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours *visuellement* de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre[288] ». La notion regroupe donc les titres (de la pièce mais aussi de ses parties), la liste des personnages, les indications temporelles et spatiales, les descriptions de décor, les didascalies et l'entracte (en tant que suspens imposé, un peu à la manière du blanc en poésie)[289]. Or la majorité de ces éléments sont absents de *La Sagouine*; outre le sous-titre, « pièce pour une femme seule », les monologues n'empruntent pas les codes de l'écriture dramatique traditionnelle, puisqu'ils ont d'abord été rédigés pour la radio.

Plus récemment, Shawn Huffman et Rachel Sauvé consacraient un dossier de *L'Annuaire théâtral* au paratexte théâtral. Tout en reconnaissant, à la manière de Tomasseau, les particularités paratextuelles de l'écriture dramatique, les deux chercheurs soulignent plusieurs difficultés lorsqu'il s'agit de transférer la notion de péritexte du texte théâtral à sa représentation scénique :

> [S]ur la scène, le péritexte dramaturgique disparait. C'est le cas notamment de la préface, de la dédicace, des titres et de la didascalie, entre autres. Par ailleurs, le spectacle a pour effet de transformer certaines formes péritextuelles en épitextes. La « signature » exemplifie cette transformation. Déplacée de la couverture du texte à l'affiche, elle appartient désormais au hors-texte et peut même se doubler de la signature du metteur en scène[290].

---

[288] Jean-Marie Thomasseau, « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53, 1984, p. 79, l'auteur souligne.
[289] Voir *ibid.*, p. 79-82.
[290] Shawn Huffman et Rachel Sauvé, « En marge de la scène : le paratexte. Présentation », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 34, 2003, p. 12.

Ils en concluent que « la paratextualité du spectacle gravite autour de l'épitexte[291] » : « Du programme qui présente la pièce jusqu'aux recensions journalistiques, le théâtre est accompagné de plusieurs types de textes qui le résument, le commentent et s'actualisent[292]. » Comme le programme est susceptible, à la manière des autres composantes du péritexte, d'orienter le regard du public sur *La Sagouine*, il en sera ici question au même titre que des préfaces et du glossaire; nous verrons que tous ces éléments fonctionnent comme des vases communicants.

**La préface auctoriale**

Pour Genette, la préface désigne « toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire) […] consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède[293] ». Il en dénombre trois types, qui se distinguent par leur destinateur : la préface *auctoriale*, rédigée par l'auteur du texte; la préface *allographe*, écrite par un tiers; et la préface *actoriale*, attribuée à un personnage fictif[294]. Seuls les deux premiers types se retrouvent dans les diverses éditions de *La Sagouine.* La première édition comprend une préface dite « originale[295] » selon la terminologie de Genette; signée des initiales de Maillet en date du 7 janvier 1971, elle sera reprise dans toutes les éditions sauf celle que Bibliothèque québécoise fait paraître en 1990. Les éditions suivantes proposent chacune une ou plusieurs

[291] *Ibid.*
[292] *Ibid.*
[293] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 150.
[294] Voir *ibid.*, p. 166.
[295] *Ibid.*, p. 162.

préfaces « ultérieures[296] » de la main d'éditeurs, d'artistes, de critiques ou de chercheurs.

Plus qu'à tout autre endroit du péritexte, c'est dans la préface auctoriale originale que s'établit le contrat de lecture. Sa principale fonction est « d'*assurer au texte une bonne lecture*[297] », formule qui regroupe deux actions : « 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*[298] ». Pour y arriver, les auteurs se sont traditionnellement servis de cet espace pour faire valoir l'importance de leur projet, soit en soulignant son utilité documentaire, intellectuelle, morale, religieuse, sociale ou politique; soit en insistant sur son originalité. Aujourd'hui, la préface fournit plus souvent des indications « sur la manière dont l'auteur souhaite être lu[299] ». Certains y précisent leurs intentions, leur public cible ou l'ordre de lecture à suivre. D'autres y établissent des contrats de fiction au moyen de décharges dissociant les faits et personnages rapportés de la réalité ou encore, des contrats de véridicité invitant le lecteur à le prendre au pied de la lettre[300].

C'est ce que propose Maillet dans la préface de *La Sagouine*, qui mérite d'être reproduite intégralement :

> C'est une histoire vraie que je vous raconte. L'histoire de la Sagouine, femme de la mer, qui est née avec le siècle, quasiment les pieds dans l'eau. L'eau fut toute sa fortune : fille de pêcheur de morue, fille de matelots, puis femme de ménage, aussi, qui achève sa vie à genoux devant son seau, les mains dans l'eau.
>
> C'est là que je l'ai surprise, entre son balai et ses torchons, penchée sur son seau d'eau sale qui a, durant un demi-siècle, ramassé toute la crasse du pays. De l'eau trouble, mais capable encore de refléter le visage de cette femme qui ne s'est jamais mirée ailleurs que dans la crasse des autres.
>
> Je vous la livre comme elle est, sans retouches à ses rides, ses gerçures, ou sa langue. Elle ne parle ni joual, ni chiac, ni français international. Elle parle la langue populaire de ses pères

---

[296] *Ibid.*
[297] *Ibid.*, p. 183, l'auteur souligne.
[298] *Ibid*., l'auteur souligne.
[299] *Ibid*., p. 194.
[300] Sur les fonctions de la préface auctoriale originale, voir *ibid*., p. 184-208.

> descendus à cru du XVI^e^ siècle. Elle ne sait pas, la Sagouine, qu'elle est à elle seule un glossaire, une race, un envers de médaille. Car elle se définit elle-même comme « une citoyenne à part entchére ». Ce qu'elle ignore, c'est que la part des autres est plus entière que la sienne.
>
> Elle a soixante-douze ans. Elle fourbit. Elle est seule. Elle n'a pour tout décor que son seau, son balai et ses torchons. Son public est en face d'elle, autour d'elle, mais surtout, à ses pieds, dans son seau. C'est à son eau trouble qu'elle parle. Et c'est aussi de là que je l'ai entendue. (S1, p. 9)

Cette préface invite simultanément deux types de lectures, l'une littérale et l'autre littéraire. Pour Stéphane Sarkany, la deuxième phrase « désamorce le sens littéral de la précédente »; elle « établit, à postériori, mais de façon rétroactivement déterminante, un contexte fabuleux, mythique[301] » qui fait en sorte que le lecteur se méfiera « des autres points d'impact de la préface[302] ». Or le fonctionnement de cette préface est plus complexe; dans la suite, Maillet revient sur sa parole et insiste à nouveau sur le caractère réel de son texte, la Sagouine constituant « à elle seule un glossaire, une race ». Tout en reconnaissant avoir romancé ses propos, l'écrivaine encourage non moins le lecteur à recevoir son texte comme un document ethnographique duquel il pourra déduire des informations sur l'Acadie[303].

Le français normatif employé dans la préface, qui détonne avec la langue de la pièce, accentue le pacte de véridicité : il donne effectivement l'impression que la Sagouine est présentée « comme elle est, sans retouches », Maillet, elle, écrivant autrement. Le niveau de langue de la préface crée une connivence entre le lecteur

---

[301] Stéphane Sarkany, « Bibliographie poétique et politique de *La Sagouine* d'Antonine Maillet », dans *Québec, Canada, France : le Canada littéraire à la croisée des cultures*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, p. 174.

[302] *Ibid.*, p. 175.

[303] Dans d'autres éditions, ce pacte de véridicité sera réitéré dans les préfaces allographes. Par exemple, l'éditeur de la septième édition affirme : « Les écrivains créent des êtres de papier qui sont du vrai monde. La Sagouine porte en elle les richesses de l'Acadie et ses promesses. Depuis bientôt vingt ans, elle donne aux publics spectateur et lecteur des nouvelles d'elle-même et de son pays unique. Ceux qui la connaissent et l'ont rencontrée savent qu'elle est, à l'échelle de l'Acadie, bien réelle, en chair et en os […]. » (S7, p. [7])

exogène et l'auteure, leur permettant de prendre du recul et d'examiner ensemble cet objet particulier qu'est la Sagouine. En bonne professeure – la thèse de doctorat en littérature de Maillet emprunte largement à l'ethnologie[304] –, elle prépare le lecteur à appréhender la langue de la Sagouine en lui fournissant des explications : « Elle ne parle ni joual, ni chiac, ni français international. » (S1, p. 9)

Lorsque la pièce est présentée à Montréal en 1972, les spectateurs souscrivent avec force au pacte proposé par Maillet, dont la préface est partiellement reproduite dans le programme[305]. Dans le questionnaire du CEAD, la majorité des spectateurs soulignent le caractère « authentique », « réaliste » ou « véridique » de la pièce :

> Très bien rendu; le personnage est « vrai » au sens le plus strict. On sent que le sujet repose sur du réel, du vécu.
>
> Cette pièce me semble exprimer tous les problèmes de l'Acadie par la bouche pleine de verve d'une authentique Acadienne.
>
> Pièce très vivante et très réaliste. Humour noir « véridique ».
>
> L'Acadie telle qu'elle est encore aujourd'hui dans les villages.
>
> De grandes <u>vérités</u> – finement présentées.
>
> Cette pièce fantastique reflète l'Acadie authentique.
>
> Artiste de grande valeur qui s'exprime avec un réalisme rarement atteint. Pièce au parler vraiment authentique et très agréable à écouter.
>
> Spectacle d'une valeur exceptionnelle […] grâce […] à son langage pittoresque, suave et savoureux [et] à son message dangereusement authentique et dramatique.
>
> Bravo à l'auteur, bravo à l'interprète, qui ont su capter l'âme de la Sagouine et de l'Acadie.
>
> Patois acadien authentique.

---

[304] Voir la version publiée de sa thèse : Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 201 p.

[305] Voir « *La Sagouine* : critiques diverses. – 1972-1979. – 53 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.88-14.

> La Sagouine est vraie, elle est belle, aussi et surtout. On sent que l'Acadie existe et Viola Léger nous fait aimer ce pays[306].

Le réalisme de la pièce est tel que certains spectateurs reçoivent très mal les rires de leurs voisins : « [Q]ue le public nous déçoit! Comprend-il quelque chose à ce qu'il entend? On se le demande lorsqu'on le voit rire à gorge déployée devant le récit d'une vie de misère, surtout dans la première partie[307]. » En somme, ce premier public québécois adhère si résolument au contrat de véridicité, adhésion affermie par le jeu naturel de Viola Léger, qu'ils prennent la pièce non seulement pour une réalité parmi d'autres[308], mais pour la seule réalité possible. C'est ce qu'illustre la réaction d'un spectateur, qui écrit en travers de son questionnaire ces seuls mots : « C'est l'Acadie[309] ».

Cette préface n'a de véritable portée qu'à l'extérieur de l'Acadie, auprès d'un lecteur exogène incapable de discerner le vrai du faux dans ses subtilités. En Acadie, plusieurs lecteurs et spectateurs s'insurgent contre ce qu'ils jugent être une fausse représentation d'eux-mêmes, qui pousse les destinataires exogènes à la synecdoque. Cette opposition n'a « rien d'étonnant » pour Simone LeBlanc-Rainville, qui en donne les exemples suivants :

---

[306] Voir la série de documents intitulée « *La Sagouine* : enquête auprès du premier public » conservée au Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.69, 388A.70, 388A.71, et 388A.72, les auteurs soulignent.

[307] Voir « *La Sagouine* : enquête auprès du premier public. – 30 octobre 1972. – 119 pièces », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.72.

[308] Cette méprise se produit d'autant plus facilement que dans le programme conçu pour les représentations de mars 1973 au Rideau Vert, Viola Léger explique que la Sagouine est un personnage réel : « Ceux qui connaissaient Antonine ont reconnu Carolline, cette Sagouine qui mendiait de porte en porte. Elle est aujourd'hui décédée. […] Antonine Maillet l'a bien connue cette Carolline qui, périodiquement allait quêter chez elle. » En revanche, la préface de Maillet n'est pas reproduite dans ce programme; l'auteure signe plutôt un nouveau texte qui établit un peu plus de distance entre son personnage et la réalité. Voir « *La Sagouine* : critiques diverses. – 1972-1979. – 53 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.88-14.

[309] Voir « *La Sagouine* : enquête auprès du premier public. – 23 octobre 1972. – 50 pièces », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.71.

> « G. Honte » signait l'auteur d'une lettre publiée dans *L'Évangéline.* « Antonine Maillet nous fait passer pour une bande de sauvages », disait dernièrement une Acadienne de Montréal qui, après avoir lu la pièce, jurait de ne jamais assister au spectacle. D'autres soutiendront que l'auteur se moque de nous comme se seraient moqués, selon eux, les réalisateurs de *L'éloge du chiac* et de *L'Acadie, l'Acadie*[310].

Pour elle, ces réactions négatives s'expliquent d'abord parce que la Sagouine, « une femme âgée, plus pauvre et plus ignorante que la plupart des gens », n'a « rien en commun avec l'Acadien "d'en haut" qui va au théâtre[311] ». Ensuite, parce que sa langue « qui peut paraître si typiquement acadienne aux gens de l'extérieur, n'est pas celle de la majorité des Acadiens[312] ».

Ces destinataires se comportent de manière similaire aux lecteurs d'autobiographie, genre littéraire qui repose, selon la définition de Philippe Lejeune, sur un pacte de véridicité spécifique, soit l'« *identité de nom* entre auteur, narrateur et personnage[313] ». Certes, *La Sagouine* ne propose pas un contrat aussi englobant, mais les remarques de Lejeune quant à la réaction du lecteur d'autobiographies éclairent celle du lecteur endogène face à un document ethnographique le concernant :

> On voit d'ailleurs l'importance du contrat, à ce qu'il détermine en fait l'attitude du lecteur : si l'identité n'est pas affirmée (cas de la fiction), le lecteur cherchera à établir des ressemblances, malgré l'auteur; si elle est affirmée (cas de l'autobiographie), il aura tendance à vouloir chercher les différences (erreur, déformations, etc.). En face d'un récit d'aspect

---

310 Simone LeBlanc-Rainville, « Note sur la Sagouine et nous », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. VII, nº 2, 1974, p. 35.

311 *Ibid.*

312 *Ibid.*

313 Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique », *Poétique*, nº 14, 1973, p. 147, l'auteur souligne. Lejeune reviendra sur cette définition plusieurs décennies plus tard, précisant que « *très souvent*, le pacte autobiographique entraîne l'identité de nom entre l'auteur dont le nom figure sur la couverture, et le personnage dont l'histoire est racontée dans le texte ». Il décrit plutôt le pacte autobiographique comme « l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. Il s'oppose au pacte de fiction ». Je suis plutôt d'avis que le pacte autobiographique correspond à un type de pacte de véridicité (ou vérité); c'est ce dernier qui s'oppose au pacte de fiction. Philippe Lejeune, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 32 et 31, je souligne.

> autobiographique, le lecteur a souvent tendance à se prendre pour un limier, c'est-à-dire à chercher les ruptures du contrat (quel que soit le contrat)[314].

En présence d'un contrat de vérité, alors que le lecteur d'autobiographie tend à chercher les dissemblances entre ce qu'il sait de la vie de l'auteur et le récit que celui-ci en fait, le lecteur « ethnographié », lui, est amené à relever les différences entre sa culture telle qu'il la vit et sa représentation.

Évidemment, tous les Acadiens n'ont pas rejeté *La Sagouine* pour autant. La linguiste Annette Boudreau, par exemple, se souvient de sa réaction à la pièce en ces termes : « Lorsque j'ai vu *La Sagouine* pour la première fois en 1972, j'ai été étranglée par l'émotion, partagée entre le rire et les larmes pendant toute la séance. Je n'étais pas seule[315]. » Il se peut toutefois, comme le note LeBlanc-Rainville, que « le comique irrésistible de la pièce » instaure une distance qui « empêche quelques fois le spectateur de se sentir impliqué[316] ». Quoi qu'il en soit, l'explication de Lejeune éclaire la forte réaction de la génération suivante d'écrivains acadiens, dont font partie Gérald Leblanc et Herménégilde Chiasson, qui prendra ses distances de Maillet afin de véhiculer une version qu'elle juge plus actuelle, pour ne pas dire rectifiée, de l'Acadie[317].

---

[314] Philippe Lejeune, « Le pacte autobiographique », *loc. cit.*, p. 147.
[315] Annette Boudreau, *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Linguistique variationnelle », 2016, p. 209.
[316] Simone LeBlanc-Rainville, *loc. cit.*, p. 36.
[317] Voir Raoul Boudreau, « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », *op. cit.*, p. 327-337.

**Les préfaces allographes**

Tout comme la préface auctoriale, la préface allographe vise à « favoriser et guider la lecture[318] ». Genette répartit ses fonctions, qui recoupent celles de l'auctoriale, en deux catégories, soit la présentation et la recommandation. Relèvent de la première catégorie les informations d'ordre génétique et biographique, de même que toute mise en situation « du texte présenté dans l'ensemble de l'œuvre de son auteur[319] ». Telle que l'envisage Genette, la fonction de présentation est plus fréquente dans les préfaces posthumes, mais on la retrouve néanmoins dans *La Sagouine*. Dans sa préface « La Sagouine et son auteur », Michel Tétu présente Maillet au public québécois :

> Entre les années 1960 et 1970, la littérature québécoise connut un tel essor qu'elle en vint à se substituer à la littérature canadienne-française dans les appellations officielles. La revue *Livres et Auteurs canadiens* devient *Livres et Auteurs québécois*; on discuta pour savoir si Gabrielle Roy, née au Manitoba, n'était pas plus québécoise que manitobaine, etc. Il semblait de plus en plus évident qu'à part de rares vestiges, la littérature valable écrite en français ne l'était vraiment qu'au Québec.
>
> Or voici qu'en 1971, aux éditions Leméac, naît une collection, intitulée *répertoire acadien*, suivie d'une autre, *roman acadien* : le public québécois fut surpris. Un chef de file et un grand auteur s'étaient manifestés de l'Acadie : Antonine Maillet. […] Née à Bouctouche, elle entra à l'École primaire de son village, puis à l'Académie Notre-Dame du Sacré-Cœur à St-Joseph du Nouveau-Brunswick […]. (S2, p. 11)

S'ensuit une courte biographie de l'auteure. La perspective de Tétu, indicatrice de son lecteur modèle, est toute québécoise : c'est relativement à l'histoire littéraire du Québec qu'il situe Maillet; c'est sa réception québécoise qu'il relate; et c'est le public québécois qui est surpris, lui dont les attentes à l'égard des périphéries francophones sont minimales.

---

[318] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 244.
[319] *Ibid.*, p. 246, et, de manière plus générale, p. 244-246.

La seconde fonction des préfaces allographes, que Genette considère « de très loin la plus importante[320] », consiste à recommander l'œuvre auprès des lecteurs. Habituellement, cette fonction s'exécute de manière implicite puisque « la seule présence de ce genre de préface est en soi-même une recommandation[321] ». André-Patient Bokiba renchérit : le contenu de la préface « s'efface au profit du résidu brillant qu'est le nom du préfacier, à telle enseigne que la valeur performative du rite d'institution tient parfois, non à la qualité du discours, mais à l'éclat du nom du préfacier[322] ». D'où l'importance du prestige associé à la signature :

> [L]a légitimité du préfacier procède de conditions à la fois objectives et subjectives. Les premières tiennent à la notoriété et à l'autorité que l'institution reconnaît au préfacier de par les activités qu'il exerce et les discours qu'il a produits dans le champ littéraire. Le préfacier est-il écrivain? C'est le prestige d'un savoir-faire attesté dans l'acte étrange de création littéraire qui l'impose. Est-il chroniqueur littéraire? Il est devenu, par sa pratique de la lecture, un repère, un initié de l'espace axiologique de l'institution en sa qualité de professionnel de la médiation et de la recommandation. Le critique universitaire jouit de l'autorité du discours scientifique émis dans l'instance sociale légitimatrice par excellence, l'Université[323].

Au fil des éditions, ces trois types de préfaciers – l'écrivain (ou plus largement, l'artiste), le critique littéraire et l'académicien – ont été sollicités pour chapeauter les monologues de *La Sagouine*. Parmi les plus célèbres, relevons Léonard Forest (cinéaste acadien), Marcel Dubé (dramaturge québécois), André Belleau (professeur à l'Université du Québec à Montréal) et Jacques Cellard (journaliste, écrivain et linguiste français). Ils possèdent tous un capital de légitimité reconnu par l'institution littéraire dont ils relèvent, de sorte qu'aucune des éditions

---

[320] *Ibid.*, p. 246.
[321] *Ibid.*, p. 247.
[322] André-Patient Bokiba, « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », *Études littéraires*, vol. XXIV, n° 2, 1991, p. 78.
[323] *Ibid.*

n'adopte la pratique courante qui consiste à établir la compétence d'un préfacier en rappelant ses fonctions[324].

La publication d'œuvres particularistes en milieu exogène fait poindre deux procédés supplémentaires que Genette n'envisage pas. D'une part, la fonction de présentation prend souvent la forme d'une mise en contexte fournissant des informations complémentaires sur la communauté minoritaire représentée. Pensons à la préface que Sartre signe dans l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, dans laquelle il « interpelle les lecteurs blancs pour "leur expliquer ce que les Noirs savent déjà"[325] ». Léonard Forest procède de manière similaire dans « Le pays de la Sagouine », qui accompagne la préface de Tétu. Signe que cette édition a été conçue pour un public québécois, son texte constitue non pas une introduction à l'histoire de l'Acadie, mais un rappel d'informations visant à rafraîchir la mémoire du lecteur exogène pour qui la Déportation a déjà une quelconque résonnance. Que Forest n'emploie jamais le terme « Déportation », lui préférant des synonymes comme « Dispersion » et « grande expulsion » (S2, p. 7), en témoigne.

Le texte qu'André Belleau fait paraître aux côtés de Tétu et de Forest, « La langue de la Sagouine », sert également de mise en situation pour le public québécois. Il commence pourtant par dissuader son lecteur de toute interprétation mimétique :

> Une œuvre littéraire n'est jamais *essentiellement* un document, « la Sagouine » ne peut pas, ne doit pas être une description linguistique, le reflet suffisant d'un état donné du

[324] Voir *ibid.*

[325] *Ibid.*, p. 91. Bokiba cite ici Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 [1948], p. xi-xii.

> franco-acadien. […] Bref, si l'on peut parler de la langue d'un personnage littéraire nommé la Sagouine, on ne saurait sur la foi d'un texte, parler avec une égale assurance de la langue du peuple acadien, tâche qu'il faudrait d'ailleurs laisser aux spécialistes. (S2, p. 33, l'auteur souligne)

Jusqu'alors, Belleau donne l'impression, comme c'est souvent le cas des préfaces ultérieures, de répondre aux « réactions du premier public[326] » : il semble reprocher aux lecteurs et spectateurs d'avoir pris la préface de Maillet à la lettre. Belleau procède en réalité par antithèse, car la suite de sa préface sert à décrire cette langue qui « surprend modérément un Québécois » (S2, p. 33). Une telle formule désigne le français acadien, mais Belleau échappe au piège qu'il dénonce en ne nommant pas la langue qu'il décrit. Il se contente de faire ressortir ses principales caractéristiques, comme la rareté des anglicismes et la palatalisation, trait du parler acadien qu'il fait remonter au Moyen-Âge en faisant justement appel à des spécialistes de linguistique : « Je viens de trouver tout cela dans le vieux traité de Bourciez de mes années de licence. » (S2, 34) En somme, Belleau règle le « conflit des codes » – pour faire un clin d'œil à ses travaux[327] – du lecteur québécois face à *La Sagouine* en lui fournissant les principales clés du français acadien.

D'autre part, en contexte exogène, la fonction de valorisation prend souvent la forme d'une insistance sur le caractère universel du texte préfacé. Dans l'édition française, Jacques Cellard procède de trois façons pour universaliser *La Sagouine*.

---

[326] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 222.

[327] Le conflit des codes est une notion employée par Belleau pour décrire la relation qui relie les écrivains québécois à la littérature française. Voir André Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. XXIII, nº 2, 1981, p. 15-20.

Premièrement, il fait ressortir le caractère universel du contenu, d'abord en décrivant l'exemplarité du personnage[328] :

> C'est ici une vie qui s'ouvre à nous, pli selon pli, dans la vérité de sa totalité. Qui, arrivée à son misérable terme, se reconstruit sous nos yeux : exemplaire, portant en elle toute la figure de l'humaine condition, montrant (comme le « bon » exemple montre derrière lui la règle la plus générale) au travers d'une vie de femme, des millions de ces mêmes vies. Les Sagouines sont à notre porte et chez nous. (S4, p. 9)

Ensuite, en déparcularisant le territoire – l'Acadie serait « touchante et dérisoire », « étrange et belle » tout en figurant paradoxalement « partout sur notre planète » (S4, p. 13) – et la langue, qui « vient à notre rencontre du fond de nos âges communs » (S4, p. 13).

Dans un deuxième temps, Cellard met l'accent sur la portée universelle de *La Sagouine* en listant les vastes ensembles de lecteurs que le personnage éponyme est susceptible d'interpeller. Il commence par les lectrices : « Combien de femmes se reconnaîtront ici dans cette esclave qui, sa vie durant, a fourbi pour les autres, décrassé pour autrui, lavé pour l'étranger, et qui est pour tous la souillon, la sagouine. » (S4, p. 10) Malgré l'adverbe « combien », Cellard ne formule pas sa remarque sous forme de question (même rhétorique), la pauvre ménagère attirant nécessairement la sympathie de toute la gent féminine. Les hommes, eux, sont interpellés s'ils sont des marginaux : « En quoi la Sagouine est bien la sœur de tous les déportés, de tous les exilés dans leur propre patrie, de tous ceux auxquels les "civilisateurs" ont tout pris et jusqu'à l'honneur d'être. » Mais aussi s'ils sont des « parvenus » (S4, p. 11), puisque les monologues, en s'adressant à eux par le pronom « ils », les pousseraient à la culpabilisation :

---

[328] C'est aussi ce qu'accomplit la majorité des différentes pages couvertures de *La Sagouine*; elles soulignent l'exemplarité du personnage – et par là, son universalité – en le représentant par le célèbre tableau *Tête de paysanne* de Bruegel l'Ancien.

> Ces ILS toujours anonymes, qui sont-ils? Pas de mauvaises gens, oh non; de petits riches comme nous le sommes tous. Qui de nous, lecteurs, n'est pas au moins un petit riche pour les Ahmed, les Mercédès, les Fatma et les José qui l'entourent? (S4, p. 10)

À en croire Cellard, impossible de demeurer insensible à la Sagouine; l'humanité tout entière peut s'émouvoir d'elle, le personnage étant une « vérité de partout et de toujours dans un tableau d'ici et de maintenant » (S4, p. 14).

Enfin, Cellard situe *La Sagouine* vis-à-vis le canon littéraire. Il compare les tensions entre les marginaux et les parvenus, entre les gens d'en haut et les gens d'en bas, aux « Oberen » et au « Unteren » de Brecht (S4, p. 11). Il rapproche même *La Sagouine* de *Moby Dick*[329] :

> Un maître livre à coup sûr, malin, pointu, pénétrant, humain et plus qu'humain. Et, comme le disait Melville lui-même de son *Moby Dick* : *a wicked book*, un livre qui perce l'âme. Le rapprochement n'écrase pas Antonine Maillet. Il a pour lui au départ, au moins, ce même décor de grand Atlantique, Nantucket n'est pas si loin de Bouctouche. Et ce même goût de sauvagerie primitive. (S4, p. 13)

Il est permis à qui connaît l'œuvre de Maillet et l'œuvre de Melville de mettre en doute la « compétence intertextuelle[330] » de Cellard – compétence qui, chez le préfacier, « peut être tenue pour un principe d'autorité[331] » –, car si la comparaison « n'écrase pas » Maillet, elle paraît certainement farfelue. Elle témoigne néanmoins de la tentative, par le préfacier, d'élargir le contexte de réception de l'œuvre en l'universalisant, comme l'explique Bokiba : « La référence rapproche deux textes éloignés non seulement dans le temps, mais aussi dans l'espace, participant de la même inspiration, comme pour attester l'universalité du phénomène évoqué et

---

[329] Alain Pontaut procède de façon similaire en comparant la Sagouine aux paysans de La Bruyère (S6, p. 9). Il universalise aussi le personnage en soulignant la grande portée des thèmes qu'elle aborde : « il n'y a qu'elle pour expliquer comme ça, c'est-à-dire en allant au fond des choses, la guerre du Vietnam ou d'ailleurs, les mystères de la nature au printemps ou la conquête de la Lune » (S6, p. 11).
[330] André-Patient Bokiba, *loc. cit.*, p. 84.
[331] *Ibid.*, p. 84-85.

inférer la valeur du discours qui en parle[332]. » Dans ce cas-ci, le rapprochement, tout comme les nombreuses exagérations contenues dans la préface, risque plutôt d'en miner la valeur.

**Le glossaire**

Dès la première édition de *La Sagouine*, le péritexte éditorial – c'est-à-dire « toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) de l'éditeur[333] », comme la couverture, les annexes et la typographie – comprend un lexique d'environ deux-cent-cinquante mots, majoritairement des substantifs ou des verbes. Il sera reproduit dans toutes les versions subséquentes, à quelques changements près : les éditeurs profitent parfois d'une nouvelle édition pour rectifier l'ordre alphabétique, corriger des coquilles, préciser des définitions ou ajouter quelques entrées lorsque Maillet allonge ses monologues en 1974[334].

Aux éditeurs et spécialistes de littérature pour qui le glossaire d'une œuvre littéraire « doit s'adresser à un lecteur moyen[335] » afin de faciliter sa lecture, Jean-Pierre Chambon rétorque qu'« un tel programme se révèle vite trop vague (aider le lecteur, soit, mais quel lecteur?) et surtout trop minimaliste dans son

---

[332] *Ibid.*, p. 85.
[333] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 20.
[334] Par exemple, dans S1, S2, S3, S4 et S5, « beluet » apparaît entre « bailler » et « bardeau »; dans S4, S6, S7 et S8, « musc » est orthographié « mucs »; « erssoudre », lorsqu'il fait partie du glossaire, a pour définition « apparaître, sortir » (S4, p. 179), « apparaître, surgir » (S9, p. 160), ou « voir ressoudre » (S3, p. 211; S5, p. 211; S6, p. 175; S7, p. 147; S8, p. 168) si ce dernier terme a lui-même été retenu; à partir de S3, le glossaire contient les mots « borgo », et « borlicoco ». Concernant les emplois de « ersoudre » et de « ressoudre », voir Amélie Giroux, *loc. cit.*, p. 162-163.
[335] Yvan G. Lepage, *Guide de l'édition de textes en ancien français*, Paris, Champion, 2001, p. 128. L'ouvrage est aussi cité dans Jean-Pierre Chambon, « Lexicographie et philologie : réflexions sur les glossaires d'éditions de textes (français médiéval et préclassique, ancien occitan) », *Revue de linguistique romane*, vol. LXX, nº 277-278, 2006, p. 124.

esprit[336] ». De son avis, le glossaire, plus précisément celui d'une édition savante, ne doit pas être « d'une qualité lexicographique inférieure à celle du *Petit Robert*[337] ». Pour les linguistes comme Chambon, le glossaire relève de la lexicographie, et donc de la linguistique[338]. Outre son utilité immédiate pour le lecteur d'une œuvre, il a aussi pour fonction de « servir à la lexicographie et à la lexicologie[339] » en fournissant « des échelons qui permettent de retracer l'histoire du lexique à la fois sur le niveau du signifiant et du signifié[340] ». Dans cette optique, est idéal le glossaire qui offre une large sélection de mots, incluant les termes grammaticaux; qui liste toutes les occurrences des termes retenus en renvoyant au texte; qui enregistre leurs variantes graphiques ou leurs formes particulières; qui les regroupe sous une entrée lemmatisée; qui donne des interprétations précises; et qui enregistrent les cooccurrences, les contextes et les constructions[341].

André Thibault applique ce point de vue à ce qu'il nomme le glossaire « diatopique », qui accompagne une œuvre particulariste[342]. De son propre aveu, le « programme maximal » qu'il propose n'est pas sans rappeler l'entrée encyclopédique avec ses remarques formelles (« sur la graphie, la phonétique, la

---

[336] *Ibid.*, p. 125.
[337] *Ibid.*, p. 130.
[338] Voir *ibid.*, p. 126-130.
[339] Frankwalt Möhren, « Édition et lexicographie », dans Martin-Dietrich Glessgen et Franz Lebsanft (dir.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 161.
[340] Kurt Baldinger, « Splendeur et misère des glossaires (à propos de nouvelles recherches rabelaisiennes) », dans Kurt Baldinger (dir.), *Études autour de Rabelais*, Genève, Librairie Droz S. A., 1990, p. 38.
[341] Voir la définition idéale proposée dans Claude Buridant, « En passant par le *Glossaire des glossaires du moyen français*. Les glossaires des éditions de textes de Moyen français. Les glossaires des éditions de textes de moyen français et l'élaboration du *Dictionnaire de moyen français* : essai d'analyse critique », *Revue de linguistique romane*, vol. LV, n° 219-220, 1991, p. 434 ainsi que le tableau récapitulatif, p. 478.
[342] Voir André Thibault, « Glossaire et littérature francophone », *Revue de linguistique romane*, vol. LXX, n° 277-278, p. 143.

morphologie grammaticale et lexicale »), différentielles (« sur les rapports avec le français de référence ») et historico-comparatives (sur la première datation du terme et sur sa présence ailleurs dans la francophonie)[343]. Thibault cherche par ce programme à pallier les carences des glossaires diatopiques, incluant celui de *La Sagouine*, qui, avec ses « deux rubriques, un mot-vedette et une glose le plus souvent synonymique[344] », est « loin d'être exhaustif[345] ».

Son analyse du glossaire de *La Sagouine* fait ressortir plusieurs erreurs, dont l'ajout de diastratismes panfrancophones – c'est-à-dire de mots qui « appartiennent tous au français de référence », tels que *caboche*, *dévaler*, *jurer* et *tignasse*[346] – ainsi que des incohérences dans la sélection des termes – certains mots, comme *counnaissance*, « n'ont eu droit à leur place dans la nomenclature que parce qu'ils représentent un léger écart phonétique par rapport au français de référence », tandis que d'autres, comme *estoumac*, ont été mis de côté[347]. Thibault déplore également l'absence d'une catégorie « consacrée à la morphologie verbale », plusieurs particularités du français acadien relevant de la grammaire plutôt que du lexique[348], de même que d'informations étymologiques et phonétiques historiques[349].

---

[343] *Ibid.*, p. 169.
[344] *Ibid.*, p. 156.
[345] *Ibid*.
[346] *Ibid.*, p. 157.
[347] *Ibid.*
[348] *Ibid.*
[349] *Ibid.,* p. 160.

Si ces critiques se valent d'un point de vue linguistique, dans la perspective des théories de la lecture[350], l'intérêt du glossaire de *La Sagouine* se situe justement dans ses failles, qui sont révélatrices du lecteur visé. À cet égard, Thibault relève la présence de québécismes dans les définitions (*beluet* est glosé par « bleuet » au lieu de « myrtille ») et l'absence de certains canadianismes dans les mots retenus (*claque*, dans le sens de *couvre-chaussure*, ne fait pas partie du glossaire)[351]. Il note aussi que le lexique contient des termes appartenant au français de référence mais perçus au Québec comme des acadianismes (*fayot* est défini par « fève, haricot », une glose non nécessaire en France)[352]. Ces éléments lui permettent de conclure que « [c]e glossaire ne semble pas avoir été rédigé pour un public francophone international, mais bien pour un public québécois[353] », une déduction conséquente avec le lieu de publication de toutes les éditions de *La Sagouine*, exception faite de celle de Grasset[354].

La présence d'un glossaire rend palpable la volonté, de la part de l'éditeur ou de l'auteur, d'élargir la portée du livre en le rendant accessible à d'autres lecteurs. C'est ce que fait valoir Raoul Boudreau, qui perçoit négativement ce type de discours métalinguistique :

> [E]xpliquer des mots que tous les Acadiens connaissent, c'est manifester que l'Acadie n'est pas un public réel ou du moins n'est pas le premier public visé. C'est montrer qu'au-delà du public acadien, le public visé est ailleurs, au Québec ou en France et que c'est de ce public-là que viendra la reconnaissance qui compte. On ne saurait mieux se désigner comme minorité

---

350 De ce point de vue, on pourrait aussi reprocher au programme maximal de Thibault de faire tomber les barrières que certains textes érigent avec acharnement dans le but de tenir les lecteurs exogènes à l'écart.
351 Voir *ibid.*, p. 156.
352 Voir *ibid.*, p. 156-157.
353 *Ibid.*, p. 156.
354 On s'étonne que le lexique n'ait pas été retravaillé par Grasset en prévision de sa parution en France. Une telle entreprise aurait peut-être semblé trop coûteuse.

> qu'en manifestant que l'Acadie n'est pas le véritable destinataire de la littérature acadienne […][355].

Dans le cas de Maillet, la question se pose différemment : en l'absence d'éditeur acadien, le moyen le plus simple de devenir écrivain consiste à publier ailleurs, et donc, pour assurer un minimum de ventes, à ménager certains accommodements à l'égard du lecteur exogène. N'empêche que le glossaire, de rappeler Myriam Suchet, constitue une forme d'accommodement qui « favorise moins la posture de lecteur que celle de curieux, ethnographe ou linguiste[356] ». En d'autres mots, le glossaire n'inciterait pas à lire pour le plaisir, mais pour le savoir qu'il est possible d'en retirer.

Outre le recours au paratexte, il existe des dispositifs facilitant la compréhension du vernaculaire à même le texte, comme la synonymie, le rembourrage ou la contextualisation[357], qui n'ont pas pour effet de compromettre autant la posture du lecteur. Maillet marquera éventuellement sa préférence pour ce type d'accommodement qui risque moins, selon elle, d'être perçu par le lecteur comme une insulte à son intelligence[358]. Toutefois, à en croire les répondants au

---

[355] Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue comme marqueur et producteur d'identités en littérature acadienne », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, p. 174.

[356] Myriam Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Paris/Lyon, Éditions des archives contemporaines/Centre d'études poétiques ENS LSH, coll. « Malfini », 2009, p. 144.

[357] Pour Chantal Zabus, qui parle ici de littérature africaine, il existe « *two methods of indigenization which aim at naming and identifying the – metonymic – gap between mother tongue and other tongue without necessarily bridging it : "cushioning"* ["rembourrage" en français] *(the fact of tagging a European-language explanation onto an African word) and "contextualisation" (the fact of providing areas of immediate context so as to make the African word intelligible without resorting to translation)* ». Chantal Zabus, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, 2e édition revue et augmentée, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cross/cultures », 2007 [1991], p. 7-8. Cité dans Myriam Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, *op. cit.*, p. 62.

[358] Dans un entretien qu'elle accorde à Lise Gauvin, Maillet explique : « Je ne veux pas mettre de lexique, parce que de plus en plus, je trouve que c'est considérer le lecteur comme pas très

questionnaire du CEAD, ces dispositifs textuels ne sont pas suffisamment employés dans *La Sagouine* pour permettre au public québécois de se passer tout à fait du glossaire. Lorsque la pièce est montée à Montréal en octobre 1973, ils sont plusieurs à buter sur le vernaculaire :

> Certaines expressions [sont] incompréhensibles pour nous.
>
> Il faut quand même connaître l'acadien pour comprendre la pièce.
>
> Il est malheureux de ne pouvoir savourer le texte intégralement étant donné le manque de familiarité avec les expressions.
>
> Il est dommage que certaines expressions « trop » régionales ne passent pas la rampe ici[359].

Certains regrettent l'absence d'explications quant au vocabulaire et suggèrent l'ajout d'un lexique, comme dans la version publiée de la pièce :

> Il serait peut-être bon de citer les quelques mots du lexique revenant le plus souvent pour faciliter la compréhension.
>
> [I]l serait bon que les expressions acadiennes soient expliquées aux gens de la salle avant la pièce afin de mieux saisir.
>
> Certains mots inconnus auraient pu être donnés avant la pièce comme [l'auteur] les explique à la fin du livre.
>
> Si la pièce est représentée en mars, il serait peut-être intéressant de remettre aux gens un petit lexique traduisant les mots des plus difficiles[360].

Ces remarques seront mises à profit par le Théâtre du Rideau Vert : contrairement au programme d'octobre 1972, celui de mars 1973 contient un lexique d'une

---

intelligent, et puis cela nuit à la lecture : le coulé de la phrase ne peut pas se faire à ce moment-là. Dans un livre savant, d'accord, mais dans un roman, je ne veux pas mettre de lexique. Je préfère me servir du contexte ou faire une petite remarque qui explique. » Antonine Maillet, citée dans Lise Gauvin, « Retrouver l'origine : Antonine Maillet », dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1997, p. 105.

[359] Une minorité de spectateurs tient néanmoins un discours plus nuancé : « Nous comprenons très bien les mots sauf quelques expressions. » Ou encore : « Langage savoureux, facile à comprendre. » Voir la série de documents intitulée « *La Sagouine* : enquête auprès du premier public » conservée au Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.69, 388A.70, 388A.71, et 388A.72.

[360] Voir *ibid*, l'auteur souligne.

cinquantaine de mots[361]. Il s'agit vraisemblablement d'une version réduite, sans doute en fonction des monologues retenus pour les représentations, du glossaire accompagnant la publication de la pièce; bien que l'orthographe de quelques mots ait été légèrement modifiée[362] – peut-être pour correspondre davantage à la prononciation de Viola Léger –, les définitions sont identiques. Par la suite, l'ajout d'un glossaire au programme sera une pratique courante, comme quoi les monologues de la *Sagouine* ne peuvent se passer d'accommodements pour rejoindre le public exogène[363].

### Les écluses de *La Sagouine*

Dans les dernières pages de *Seuils*, Genette réitère le caractère fonctionnel du paratexte :

> Quelque intention esthétique qui s'y vienne investir de surcroît, le paratexte n'a pas pour principal enjeu de « faire joli » autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur. À cette fin, il ménage entre l'identité idéale, et relativement immuable, du texte et la réalité empirique (sociohistorique) de son public, si l'on me passe ces images approximatives, une sorte d'écluse qui leur permette de rester « à niveau », ou si l'on préfère,

---

[361] Voir les deux programmes conservés dans « *La Sagouine* : critiques diverses. – 1972-1979. – 53 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.88-14.

[362] Dans le programme, « aouindre », « fussy » et « pigrouine » sont orthographiés « aoindre », « fossy » et « pigouine ».

[363] Tous les programmes que j'ai pu retracer sauf un (celui du Théâtre du P'tit Bonheur, 2 au 26 mai 1979) comportent un lexique. Le programme prévu pour la tournée transcanadienne (1973) et le programme du Théâtre français de Toronto (8 avril au 12 mai 1988) comprennent un glossaire identique (outre quelques détails) à celui du Rideau Vert (1973), qui reprend son lexique tout en l'abrégeant pour les représentations d'octobre 2012. En revanche, le cahier conçu pour la tournée européenne (1976) comporte un glossaire différent, même si les monologues à l'affiche avaient été présentés par le Rideau Vert trois ans plus tôt. Voir, dans l'ordre, « La Sagouine/by Antonine Maillet; directed by Eugène Gallant, 1979 – house program », Guelph McLaughlin Archives, fonds Théâtre du P'tit Bonheur/Théâtre français, sans cote; « La Sagouine d'Antonine Maillet [programme] », 1973, Archives et collections spéciales de la Bibliothèque Morisset de l'Université d'Ottawa, 01-CRC 1973-06; « La Sagouine/by Antonine Maillet; directed by Yvette Brind'Amour, 1988 – house program », Guelph McLaughlin Archives, fonds Théâtre du P'tit Bonheur/Théâtre français, sans cote; « *La Sagouine* : critiques diverses. – 1972-1979. – 53 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.88-14; « Tournée *La Sagouine*, Europe. – 1976. – 7 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.74-09. Le programme du théâtre du Rideau Vert de 2012 provient de mes archives personnelles.

> un sas qui aide le lecteur à passer sans trop de difficulté respiratoire d'un monde à l'autre, opération parfois délicate, surtout quand le second se trouve être un monde de fiction[364].

L'image de l'écluse permettant au lecteur de demeurer à niveau illustre bien le rôle que remplit le péritexte de *La Sagouine*. À la manière des paliers successifs d'une écluse, le mot de l'auteure, les préfaces allographes et le glossaire donnent au lecteur exogène l'occasion de s'acclimater graduellement à l'œuvre. En tant que sas, ces paliers n'assurent pas seulement le passage de la réalité à la fiction, mais aussi d'une communauté culturelle à une autre.

En contexte minoritaire, où les accommodements péritextuels facilitent la réception des textes à l'extérieur de leur milieu d'origine, la figure de l'écluse est toute trouvée. Elle ne fait pas porter le fardeau de l'insuffisance à l'œuvre, comme les valeurs négatives traditionnellement associées aux petites littératures, mais au lecteur; c'est lui qui doit, s'il éprouve des lacunes, emprunter le sas pour demeurer à la hauteur. Heureusement, l'œuvre lui fournit ce sas en guise d'accueil, comme pour l'inviter à franchir son seuil et à s'y installer confortablement tout en lui rappelant gentiment qu'il n'est pas chez lui[365].

Les accommodements au seuil du texte permettent à l'auteur de poursuivre son travail sans être dérangé outre mesure par la présence de l'Autre. Ils ne peuvent néanmoins garantir l'accès du lecteur exogène, qui pourrait choisir d'ignorer les repères proposés (qui n'a pas déjà sauté une préface?) pour passer

---

[364] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 374-375.

[365] En ce sens, la figure de l'écluse s'oppose à celle de l'aboiteau, un type de digue inventé par les Acadiens pour empêcher l'eau salée de contaminer les terres arables. Là où l'écluse facilite le passage de l'extérieur vers l'intérieur et vice-versa, l'aboiteau permet seulement le passage de l'intérieur vers l'extérieur; tout mouvement en sens inverse est empêché par le clapet. L'aboiteau illustre bien les nombreux obstacles érigés dans les œuvres qui, comme *Bloupe*, relèvent du particularisme exclusif.

plus rapidement au texte. C'est pourquoi certains auteurs vont préférer aménager des accommodements dans l'espace même de l'œuvre, ce qui permet d'entrer directement en dialogue avec le lecteur exogène.

## ACCOMMODEMENTS AU SEIN DU TEXTE : L'ACADIE POUR LES NULS OU *LES TROIS EXILS DE CHRISTIAN E.*

Contrairement à *La Sagouine*, c'est par la représentation plutôt que par la publication que le public découvre *Les trois exils de Christian E.*, fruit d'une collaboration étroite entre Philippe Soldevila, metteur en scène québécois « [n]é de parents espagnols[366] », et Christian Essiambre, comédien acadien. Lorsque la pièce paraît chez Dramaturges Éditeurs au printemps 2013, sa production, qui alliait le Théâtre Sortie de Secours (à Québec) et le théâtre l'Escaouette (à Moncton), avait déjà été présentée à travers le Québec et la francophonie canadienne. C'est d'ailleurs après cette tournée pan-canadienne que la pièce sera écrite. Comme l'expliquent les deux auteurs, Soldevila et Essiambre, dans leur note au lecteur, l'ouvrage constitue « le résultat d'un travail d'écriture scénique, et non son point de départ »; il est « sa mémoire, et non sa source » (TE, p. [7]).

[366] Philippe Soldevila et Christian Essiambre, *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, p. [12]. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle TE et placés dans le corps du texte. Soldevila et Essiambre se servent des points de suspension entre crochets (« […] ») pour « indiqu[er] qu'un autre personnage – inaudible ou invisible pour le spectateur – est en train de s'adresser au personnage sur scène et que ce dernier l'écoute » (TE, p. [6]). Pour éviter de confondre ces parenthèses carrées avec les miennes, qui servent à indiquer une omission dans une citation, ces dernières seront indiquées par l'emploi de caractères gras. Les autres caractères gras dans les citations sont de Soldevila et d'Essiambre. Par ailleurs, comme les deux auteurs ont « volontairement laissé les "fautes de français" » dans leur texte « par souci de réalisme et par respect pour la langue parlée du personnage principal – qui réside dans le Nord du Nouveau-Brunswick » (TE, p. [7]), elles seront, pour ces mêmes raisons, ni signalées ni « corrigées ».

En revanche, comme pour *La Sagouine*, le péritexte des *Trois exils* est indicateur du public visé par la publication : le lecteur exogène[367], plus précisément québécois. Dans la préface allographe, Herménégilde Chiasson se fait le porte-parole des Acadiens au nom desquels il propose un rappel de la Déportation lui permettant de définir l'identité acadienne :

> En raison d'un destin historique assez particulier, durant longtemps la plupart des Acadiens n'ont pas eu un rapport très harmonieux avec la notion de territoire. Au point où l'on dit de plus en plus que la Déportation du milieu du dix-huitième siècle, qui vit disparaître l'Acadie des cartes géographiques, constitue l'an 1 d'une identité dont l'errance et l'exil sont restés les deux pôles et les deux obsessions majeures[368].

Ses propos recoupent certes le thème principal de la pièce – ce qui donne un poids supplémentaire à sa définition de l'identité acadienne – mais c'est pour situer le lecteur québécois que Chiasson les exprime. La suite, où il explique que l'affirmation culturelle de l'Acadie s'est produite « en parallèle avec celle qui verra le jour au Québec, lieu de prédilection à l'exil de milliers d'Acadiens[369] », le montre.

C'est néanmoins au sein du texte, plutôt qu'en son seuil, que la présence du lecteur exogène comme public cible se fait tout spécifiquement ressentir. À cet égard, la notion d'accommodement s'avère trop faible pour décrire le rapport que la pièce entretient avec le public québécois, celui-ci déterminant l'œuvre tout entière. Soustraire le Québec de la situation d'énonciation des *Trois exils de*

---

[367] Parler de lecteur exogène pour désigner la réception québécoise d'une œuvre de Soldevila, qui a grandi et fait carrière au Québec, peut paraître contradictoire. Il a néanmoins pénétré le milieu théâtral acadien à titre d'*insider* en collaborant à plusieurs projets au cours des quinze années précédant *Les trois exils.* Voir Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 221. Par ailleurs, Soldevila affirme s'identifier à la culture acadienne : « Je pensais que j'étais à moitié québécois, à moitié espagnol, mais maintenant je multiplie mon identité : 33 % québécois, 33 % espagnol et 33 % acadien […]. Depuis que j'ai mis les pieds en Acadie, je me sens plus proche des Acadiens que de ma propre culture québécoise. » Philippe Soldevila, cité dans Sylvie Mousseau, « *Les trois exils de Christian E.* : le pouvoir évocateur des mots », *L'Acadie Nouvelle*, 26 octobre 2016, p. 19.

[368] Herménégilde Chiasson, « Préface », dans Philippe Soldevila et Christian Essiambre, *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, p. 9.

[369] *Ibid.*

*Christian E.*, c'est lui retirer sa colonne vertébrale. Or la cible exogène de la pièce ne fait pas l'unanimité chez les spécialistes de littérature acadienne, qui négligent de distinguer les différents niveaux d'énonciation.

La question du destinataire est centrale aux *Trois exils.* Comme l'explique Soldevila, le projet accorde une place prépondérante au dialogue, malgré les contraintes très évidentes du *one-man-show* :

> [C]omment faire en sorte qu'un seul comédien puisse raconter une histoire et incarner une multitude de personnages sur scène, sans que jamais, chez le spectateur, ne surgisse cette pensée qui nous hantait : « Heille, c't'un beau monologue, ça! » Non. Nous tenions absolument à écrire une pièce de théâtre, en bonne et due forme[370].

Pour éviter cet écueil, les créateurs de la pièce multiplient les interlocuteurs intradiégétiques, tous interprétés par le très talentueux Christian Essiambre, qui n'a qu'une chaise en guise d'accessoire. Aucun énoncé n'est dirigé uniquement vers le destinateur, comme c'était le cas dans *Bloupe*. Au contraire, Christian s'adresse tour à tour à des personnages acadiens et québécois, comme sa mère, sa copine Isabelle, son professeur de diction ainsi que ses partenaires ou adversaires de jeux vidéo, changeant parfois de destinataire en pleine phrase, ce qu'il rend par un jeu habile. Même la première scène, dans laquelle Essiambre imite les différentes parties d'une fleur, vise un auditoire éventuel : en préparation pour ses cours, le personnage répète, selon les didascalies, un « *exercice de mime destiné à être présenté devant public* » (TE, p. [13]).

L'autre défi que s'est donné le duo consiste, dans les mots de Soldevila, « à explorer les frontières entre vérité et fiction en faisant un travail d'inspiration

---

[370] Philippe Soldevila, « Les enjeux artistiques de l'aventure de *Les trois exils de Christian E.* », dans Philippe Soldevila et Christian Essiambre, *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, p. 8.

biographique – voire même […] "documentaire et ethnologique" – et, à la fois, un travail de fiction[371] ». Ainsi décrit, le programme de Soldevila et d'Essiambre n'est pas sans rappeler celui de Maillet, qui invitait elle aussi à recevoir son œuvre comme un document ethnographique. La différence, c'est que l'un des auteurs s'engage personnellement. Là où Maillet créait de la distance en présentant son personnage comme une représentation collective mais distincte d'elle-même, Essiambre endosse son rôle très étroitement, s'interprétant lui-même. Cette distinction permet de rattacher *Les trois exils*, plus encore que *La Sagouine*, à l'autoethnographie telle que la définit Marie Louise Pratt :

> *This term* […] *refers to instances in which colonized subjects undertake to represent themselves in ways that* engage with *the colonizer's terms. If ethnographic texts are a means by which Europeans represent to themselves their (usually subjugated) others, autoethnographic texts are texts the others construct in response to or in dialogue with those metropolitan representations*[372].

C'est précisément ce qui se produit dans *Les trois exils* : non seulement Essiambre se représente-t-il lui-même, mais les deux auteurs adaptent le dire et la manière de dire du protagoniste pour tenir compte de l'impression que la métropole, ici Montréal, se fait de l'Acadie.

La posture didactique de la pièce n'est pas sans rappeler les ouvrages de référence de la série « pour les nuls ». En Acadie, le concept a déjà été repris par Dano Leblanc, le créateur du superhéros Acadieman, dans une vidéo parodique présentant l'ouvrage (fictif) *Chiac pour les dummies*. L'animateur de la vidéo, Roland Gauvin, un musicien du groupe acadien 1755, affirme que l'ouvrage s'adresse aux francophones du Nord du Nouveau-Brunswick, du Québec et de la

---

[371] *Ibid.*

[372] Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2e édition, Londres/New York, Routledge, 2008 [1992], p. 9, l'auteure souligne.

France. La vidéo, en revanche, sollicite plutôt les locuteurs du chiac, Gauvin ne modulant aucunement sa façon de parler – qu'il semble même exagérer – pour accommoder le public ciblé par le livre. Il faudrait avoir déjà lu *Chiac pour les dummies*, ou être en mesure de s'en passer, pour bien saisir la vidéo promotionnelle.

C'est tout le contraire qui se produit dans *Les trois exils*. La pièce va au-devant du public exogène en se modulant sans cesse sur lui. Les références acadiennes sont rendues en tenant compte de l'encyclopédie du spectateur québécois, encyclopédie que la pièce cherche ensuite à augmenter en rectifiant la perception que le spectateur québécois entretient de l'Acadie. La question du centre, avec ce qu'elle implique de différenciation, d'assimilation et de bonne distance, sert même de prémisse à la pièce. La cible québécoise des *Trois exils* se traduit également dans ses ressemblances au guide touristique, un genre discursif à destination exogène. Toutefois, la pièce ne parvient pas à exclure tout à fait le lecteur endogène, un peu comme pour *La Sagouine.*

**Montréal métropolitaine**

Si *Les trois exils* met du temps avant de rejoindre le public visé – la pièce est présentée à Montréal pour la première fois en janvier 2013, soit deux ans après la première, à Moncton –, l'histoire qu'elle raconte commence par réitérer l'importance de la métropole comme capitale culturelle de la francophonie canadienne. Elle met en récit le dilemme des artistes périphériques qui doivent choisir entre partir et rester, entre l'assimilation et la différenciation. Au début de la pièce, Christian E. est installé à Montréal depuis deux ans avec l'objectif de percer

dans le monde de la télévision. Son parcours est classique : comme bien des Acadiens, le protagoniste a quitté la région néo-brunswickoise pour faire des études universitaires à Moncton, capitale culturelle de l'Acadie[373]. De là, il accède au Pays de la Sagouine, à Bouctouche, qui lui permet de gagner sa vie comme comédien. Mais huit ans plus tard, le succès obtenu en interprétant le rôle de Tom Pouce ne lui suffit plus.

De Montréal où il habite un demi sous-sol, Christian E. doit toutefois reconnaître qu'il a « pété plus haut que l'trou » (TE, p. 30) : il peine à obtenir des auditions sans les marchander pour une caisse de homards, produit exotique et exotisant de la culture acadienne s'il en est. Pour mieux intégrer la métropole, il mise sur la stratégie d'assimilation : il suit des cours de diction dans le but d'« apprendre à parler québécoâ » (TE, p. 31), c'est-à-dire à gommer son accent acadien, trop régional. Entretemps, des cours de mime, ses préférés, lui évitent d'être étiqueté comme un Acadien puisqu'ils le dispensent de parler : c'est donc « la seule place [qu'il se] sen[t] pas *looser* » (TE, p. 31).

Le gage de succès et de prospérité que représente le passage vers Montréal est affirmé à plusieurs reprises. Chaque mention de la métropole comme lieu de résidence (actuel ou à venir, dans le cas d'analepses[374]) de Christian E. est accueillie

---

[373] Voir Raoul Boudreau, « La création de Moncton comme "capitale culturelle" dans l'œuvre de Gérald Leblanc », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXXVIII, nº 1, 2007, p. 33-56; Ariane Brun del Re, « Portrait de villes littéraires : Moncton et Ottawa », *op. cit.*, 114 p.; et Ariane Brun del Re, « France Daigle, héritière de Gérald Leblanc : de *Moncton mantra* à *Petites difficultés d'existence* », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XLVII, nº 2, 2016, p. 47-71.

[374] Les analepses et les prolepses correspondent aux deux grandes catégories d'anachronies dans un récit. Pour Genette, une anachronie « peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment "présent", c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place ». L'analepse désigne l'anachronie dans le passé, et la prolepse, vers l'avenir. Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 89; voir aussi plus généralement p. 90-115.

favorablement par son interlocuteur et accompagnée d'un commentaire élogieux. Simon, un autre comédien acadien croisé à Caraquet, s'exclame : « Ç'a d'l'air que t'es rendu à Montréal? Vraiment content qu'ça fonctionne tes trucs mon vieux. » (TE, p. 54) Son oncle Gilles renchérit : « Ç'a d'l'air qu'tu t'en vas vivre à Montréal? Toi tu sais oùsse tu t'en vas, mon p'tit gars. » (TE, p. 58, voir aussi p. 59 et 60) Le souvenir de ce dernier commentaire rend Christian mal à l'aise car il s'est rendu compte qu'il n'existe pas d'équivalence entre métropole et réussite personnelle. Dans ses mots, cette équivalence se résume à « d'l'hostie d'*bullshit* » (TE, p. 60).

Dans la deuxième partie de la pièce, *Les trois exils* se transforme en *Bildungsroman* à sens inverse afin de conduire le centre à découvrir la marge, plus particulièrement sa vitalité artistique. Rappelons que le *bildungsroman* est un roman d'apprentissage qui relate, comme dans *Le père Goriot* et *Illusions perdues*, « l'arrivée à la capitale (Londres, Paris, Saint-Pétersbourg, Madrid, etc.) d'un jeune provincial décidé à y faire carrière et fortune[375] ». Une telle description correspond à la situation de Christian E. deux ans avant le début de la pièce. Or, à ce moment-ci de l'histoire, le protagoniste doit retracer ses pas de la capitale (Montréal) vers la province (le Nouveau-Brunswick) pour retrouver Marc, l'un des trois cousins avec lesquels il a grandi et le deuxième à disparaître dans des circonstances mystérieuses.

Le parcours de Christian E. à travers le Nouveau-Brunswick pour retracer son cousin permet de relier entre eux les principaux points d'ancrage de la scène artistique de l'Acadie. Après avoir quitté son village natal, McKendrick, il fait

[375] Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 33.

d'abord escale à Caraquet, ville autoproclamée « [c]apitale culturelle de l'Acadie » (TE, p. 50). Là se situe le Théâtre du Bocage, où Christian a décroché « [s]es premiers contrats professionnels » (TE, p. 50), et la Boîte-Théâtre, qui sert de salle de spectacle au Théâtre populaire d'Acadie, la première troupe professionnelle à voir le jour en Acadie au début des années 1970. Christian s'arrête ensuite à Bouctouche, ville rendue célèbre grâce au Pays de la Sagouine, dont l'Île-aux-Puces est le « royaume vivant des personnages de l'œuvre d'Antonine Maillet » (TE, p. 68). Il atteint enfin Moncton, qui abrite le théâtre l'Escaouette (TE, p. 71) et le Centre culturel Aberdeen (TE, p. 71).

Alors que le *Bildungsroman* favorise l'apprentissage du héros et du lecteur provincial – les deux découvrant simultanément la capitale et ses codes d'ascension sociale spécifiques –, sa forme inversée permet plutôt l'apprentissage du lecteur métropolitain. Dans les cas comme celui-ci, où le héros provient de la périphérie, le lecteur bénéficie de ses connaissances et de sa perspective d'*insider*. En présentant les principales institutions culturelles et artistiques de l'Acadie, même si ce n'est qu'en les nommant, Christian E. les rend visibles aux yeux du public exogène. Il l'oblige à tracer une carte mentale du Nouveau-Brunswick qui ne puisse ignorer l'existence et la valeur symbolique de ces lieux.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que ce soit à Bouctouche, plutôt qu'à Montréal, que Christian assiste au « meilleur *show* [qu'il n'a] jamais vu [de sa] vie » (TE, p. 50), créé par un ancien collègue de Moncton qui a suivi une formation à l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq à Paris. *Les trois exils* souhaite montrer que périphérie et professionnalisation de l'art ne sont pas mutuellement

exclusives. La pièce le confirme d'elle-même : l'accueil qu'elle a reçu au Québec montre que la périphérie peut être de taille vis-à-vis le centre, mais aussi qu'elle peut l'intégrer par la stratégie de différenciation, comme le suggérait Jacques Dubois. Ce faisant, *Les trois exils* vient contredire la situation fictive de Christian E., qui n'obtiendra jamais, dans la pièce, le succès tant désiré à Montréal.

Pour dire les choses autrement, c'est (très ironiquement) en mettant en scène la difficulté de Christian E. à obtenir de la reconnaissance pour ses talents d'acteur que Christian Essiambre parvient à en acquérir dans la réalité; la pièce a été couronnée de succès à maintes reprises au Québec. Pour sa performance, Essiambre a reçu le Prix de la critique de l'Association québécoise des critiques de théâtre dans la catégorie « interprétation masculine – Québec » et le prix Paul-Hébert de la fondation du Théâtre du Trident (TE, p. [12]). Avec Soldevila, il s'est aussi mérité le prix Auteur dramatique BMO Groupe Financier[376]. Ce succès métropolitain est largement tributaire de la capacité des deux auteurs à tenir compte des spectateurs québécois et de leurs connaissances de l'Acadie.

**L'encyclopédie du public québécois**

Pour atteindre leur cible, Essiambre et Soldevila modulent *Les trois exils* sur l'encyclopédie du public québécois, qu'ils sont aptes à saisir par leur propre expérience du Québec – tous deux ayant longuement habité cette province. C'est donc sur des repères québécois, qui sont autant d'indices du lecteur (ou

[376] Voir s. a., « Le public du Théâtre d'Aujourd'hui se prononce : Christian Essiambre est lauréat du prix Auteur dramatique BMO Groupe Financier », *Voir*, 11 octobre 2013, en ligne : https://voir.ca/nouvelles/actualite-en-arts-de-la-scene/2013/10/11/le-public-du-theatre-daujourdhui-se-prononce-christian-essiambre-est-laureat-du-prix-auteur-dramatique-bmo-groupe-financier/ (page consultée le 22 septembre 2016).

spectateur) modèle de la pièce, qu'ils s'appuient pour faire saisir les références acadiennes. Par exemple, Christian, s'adressant directement au public selon les didascalies, situe son lieu d'origine en fonction d'une région connue du Québec, la Gaspésie :

> J'viens d'un p'tit village qui s'appelle McKendrick. […] Jusse pour situer, c'un p'tit village jusse à côté d'Campbellton, la ville la plus au nord du Nouveau-Brunswick. Plus haut qu'ça, c'est 'a Gaspésie. (*Il précise*.) … Ben, après l'pont, là, parce qu'y faut travarser 'a Baie-des-Chaleurs. (…) Quand on passe par la vallée d'la Matapédia, pour aller au Nouveau-Brunswick, on prend quasiment tout l'temps c'pont-là. « Van Horn », qu'y s'appelle. (TE, p. 35)

Ces explications quant à la situation géographique de McKendrick et à la manière de s'y rendre sont nécessaires seulement pour un public exogène, peu familier avec le Nouveau-Brunswick. Elles sont redondantes pour un spectateur acadien à qui il suffirait de situer McKendrick à partir de Campbellton, la ville voisine.

De même, Christian prend le temps d'expliquer à son professeur de diction ce qu'est le Pays de la Sagouine :

> Ben, là, j'ai joué à Caraquet, à Moncton, euh, un p'tit peu partout en Acadie, pis euh… huit ans au Pays de la Sagouine.
> […]
> Ben oui professionnel!
> […]
> Le Pays de la Sagouine?
> […]
> Le Pays de la Sagouine, euh… Ben y en a qui disent que c'est comme un Disney World… acadien.
> […]
> C'est qu'au lieu d'aouère les parsonnages de Walt Disney, t'as les parsonnages d'*Antonine Maillet*.
> […]
> Ben… y a la Sagouine…
> […]
> Ben non elle est pas morte. Ben oui, alle est encore là.
> […]
> Ouais, oui, c'encore la même. Ça fait plusse que quarante ans. (TE, p. 28-29)

La comparaison avec Disney World, bien qu'exagérée, est efficace[377] puisqu'il s'agit du parc d'attractions le plus connu. En revanche, Christian ne juge pas nécessaire d'expliquer qui est la Sagouine, seulement en quoi consiste le site touristique qui porte son nom. Le personnage est bien connu des interlocuteurs intradiégétiques et extradiégétiques de Christian; c'est ce qui en fait un point de référence pertinent. Essiambre et Soldevila anticipent toutefois que leur public ne sait pas si la Sagouine est toujours interprétée par Viola Léger – tant associée à ce personnage qu'on peut parler d'elle sans la nommer, même dans un contexte québécois – malgré son âge avancé; la pièce *Les trois exils* a été créée avant que l'actrice ne réincarne son célèbre rôle sur les planches du Rideau Vert de Montréal à l'automne 2012[378].

Tout comme l'encyclopédie du destinataire oriente le destinateur quant à la manière de livrer son texte, le destinateur peut aussi utiliser son texte pour actualiser l'encyclopédie de ce destinataire. *Les trois exils de Christian E.* sert justement de vitrine pour exposer et déboulonner certains stéréotypes que les Québécois entretiennent à l'égard des Acadiens. À cet égard, les personnages québécois jouent un rôle clé puisqu'ils établissent une conformité entre destinataire intradiégétique et destinataire extradiégétique. C'est le cas du professeur de diction qui permet d'anticiper les interrogations des spectateurs québécois – ou, pour dire les choses autrement, les trous dans leur encyclopédie –

---

[377] Sur les ressemblances entre le Pays de la Sagouine et Disneyland, voir Glen Nichols, « Summer 2008 : *Pays de la Sagouine*. Cultural Translation at an Acadian Theme Park », dans Kathy Mezei, Sherry Simon et Luise von Flotow (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2004, p. 83.

[378] Viola Léger a toutefois annoncé qu'elle prendrait sa retraite de manière définitive à l'hiver 2017. Voir Magdaline Boutros, « Victime d'un ACV, Viola Léger n'interprétera plus *La Sagouine* », *La Presse*, 23 février 2017, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201702/23/01-5072455-victime-dun-acv-viola-leger-ninterpretera-plus-la-sagouine.php (page consultée le 12 juin 2017).

et d'obtenir pour eux une réponse. Comme il s'agit d'un interlocuteur étranger, qui vient tout juste de faire la connaissance de Christian, il peut lui poser des questions sur son lieu d'origine, son accent ou l'Acadie de manière générale sans donner l'impression de digresser.

Pour Christian, les questions du professeur de diction sont d'une telle évidence qu'elles n'ont même pas à apparaître dans la pièce. Les points de suspension, insérés entre les répliques du protagoniste, sont suffisants :

> Acadien, oui.
> […]
> (*Agacé*.) Non. Le chiac, ça, c'est Moncton.
> […]
> Non, j'parle pas chiac.
> […]
> On parle à moitié pas anglais par che' nous. J'veux dire dans mon village, là, y en a un Anglais… Pis on sait pas mal toutes oùsse qu'y resse!
> […]
> Moi? Je viens du Nord.
> […]
> Ben j'parle acadien.
> […]
> (*Plus agacé encore*.) Tout le monde en Acadie y parlent pas l'chiac, là! L'Acadie c'est pas mal plus compliqué qu'ça!
> […]
> J'veux dire jusse dans ' péninsule acadienne, y en a comme quatorze, des accents, pis y en a pas un maudit qu'c'est l'chiac là. (TE, p. 25-26)

En plus de débusquer l'idée reçue selon laquelle tous les Acadiens s'expriment en chiac, idée rendue tenace par le succès montréalais d'une nouvelle génération de musiciens acadiens qui ont en commun d'employer ce vernaculaire[379], Christian E. souligne que les francophones de l'extérieur du Québec ne vivent pas nécessairement en situation minoritaire : certaines communautés, comme la sienne, sont majoritairement francophones. Son exaspération montre que ce n'est

[379] Voir Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 220.

pas la première fois qu'il doit répondre à ces questions dans l'univers de la pièce comme dans la réalité.

Pour bien déconstruire le stéréotype voulant que tous les Acadiens parlent chiac tout en bonifiant l'encyclopédie de son public, Christian lui propose une variété d'accents acadiens :

> À Bas-Caraquet, c'… c'est les « é ». Y a pas d'« è ». C'est « du poulé, a'ec un verre de lé, s'i vous plé ». Pis y a Saint-Simon, qui est pas beaucoup plus loin, c'est les « an ». Y a pas de « on ». Y disent « Saint-Siman ». C'est qu'les « on » sont des « an »… « on » « an « an »… (*Il imite un politicien de Saint-Simon*.) « Voyans, c't'évident! Tu parles d'une questian. Le gouvernement nous donne pus d'argent. Avant quand **an** allait pêcher le poissan… an avait des boîtes de cartan pour mettre le poissan d'dans! Mais là, **an** a pus d'argent! Fait qu'**an** peut pus acheter des boîtes de cartan! Fait qu'**an** l'met où, le poissan? (TE, p. 28, les auteurs soulignent)

Transposée sur la scène théâtrale, cette réplique aux présupposés que les Québécois entretiennent vis-à-vis des Acadiens permet de combler d'un seul coup les lacunes encyclopédiques du destinataire intradiégétique et du destinataire extradiégétique, comme dans l'espoir d'épargner un interrogatoire similaire aux autres Acadiens.

L'autodérision par laquelle Essiambre présente les accents acadiens permet d'établir une complicité avec les spectateurs québécois lui servant ensuite à inverser gentiment les rôles pour les ethnographier à leur tour. Arrivé à la hauteur de Bouctouche dans son périple vers Moncton, Christian se souvient des étés passés au Pays de la Sagouine. Lui reviennent en tête ses interactions avec les touristes québécois dont il s'empresse d'imiter les accents, confirmant l'efficacité de ses cours de diction :

> UN MONTRÉALAIS, *roulant ses « r », entre autres…*
> Quoi? Heille, le gros, tu viendras pas m'faire accrouère qu'c'est d'la poutine ça!
>
> UN BAUCERON, *aspirant les « j », les transformant en « h », entre autres…*
> Heille le heune! Ç's'rait-tu ben de l'ouvraj pour toi, après-midji, de m'parler chiac comme la Sagouine?

> UN OUTREMONTAIS, *un tantinet franchouillard… et nasillard, tiens*
> Dites donc Tom Pouce, on comprend pratiquement tout ce que vous dites, c'est absolument fascinant!
>
> UN JEANOIS, *diphtonguant allègrement, là*
> À cause, là… ' vous êtes encore icitte les Acadziens, si vous avez été déportés, là?
>
> L'ADO DE VILLE-VANIER, *diphtongue avec le son « i » en prime*
> Heille, hem, j'peux-tu te demandéye… dans quelle cabane qu'alle éye Edith Butler? C'est mon pèyre, mon pèyre qui veut saouèyre.
>
> **[…]**
>
> UN OUTREMONTAIS
> Dis-moi, toi, avec la caquette pis les bretelles – oui, Tom pouce, c'est ça – on est allés faire une ballade en vélo jusqu'aux dunes. C'est absolument étonnant. Y a vraiment une grande concentration de francophones ici.
>
> UN MONTRÉALAIS
> Heille le gros? Vot' show, ça commence-tu une heure p'us tard dins Maritimes? (*Il rit abondamment de sa blague.*)
>
> UN BEAUCERON
> Ha connais, moi, Antonine Maillet! Ha checkais à 'TV, avec son siau d'eau aux Beaux Dimanhhhes!
>
> UNE JEANNOISE, *la main sur le cœur*
> Hon! Vous êtes assez colorés, les Acadziens, là. (…) Faites-vous-en pas, là. Quand l'Québec va s'séparer, là, on vous garde une p'tite place, là, là. (TE, p. 68-69)

Que Christian imite uniquement les touristes québécois alors que le Pays de la Sagouine accueille tous les ans « [q]uatre-vingt-dix-mille visiteurs » des quatre coins de la planète, incluant « des Anglais, des Français, des Belges, des Suisses » (TE, p. 69) est encore révélateur de la cible des *Trois exils*. C'est avec le public québécois que Christian E. souhaite, au nom des Acadiens, régler des comptes.

En illustrant ces accents québécois sur scène, Essiambre accomplit d'un coup plusieurs objectifs. Il rappelle que si le paysage linguistique du Québec est hétérogène, celui de l'Acadie peut l'être également; ni l'un ni l'autre ne se résume à une seule variété de français. Essiambre montre aussi que l'espace dominant n'a pas le monopole de la norme : les accents des Québécois sonnent tout aussi

étrangers aux oreilles des Acadiens que l'inverse. Mieux encore, il entraîne les spectateurs québécois à constater l'étrangeté de leurs vernaculaires. Essiambre en profite pour exposer le ridicule de certains discours que les Québécois entretiennent parfois, par ignorance, vis-à-vis des Acadiens. C'est le cas du commentaire concernant la poutine, un plat traditionnel acadien distinct de la version québécoise, mais non inférieur à celle-ci. La scène contribue ainsi, comme le note Nolette, à « égalis[er] les rapports asymétriques entre le Québec et l'Acadie[380] ».

L'aplanissement de ces rapports est rendu possible grâce à la redistribution des rôles habilement orchestrée par Essiambre. De regardant, les Québécois dans l'auditoire deviennent regardés. Ils ne sont plus spectateurs, mais spectacle. Pour se sauver de l'embarras d'être mis sous la loupe et de voir leurs traits grossis – et surtout, d'avoir été pris en flagrant délit de pointer cette loupe ailleurs en riant plus tôt des accents acadiens –, le meilleur choix consiste à prendre la porte de sortie désignée par Christian E. pour l'avoir lui-même empruntée : celle de l'autodérision, praticable qu'à condition de reconnaître la part de vérité qui se profile derrière la farce. Le résultat est gagnant-gagnant. Si Essiambre accepte de s'autoethnographier sur scène, c'est qu'il se sait capable d'entraîner les spectateurs à sa suite; il les conduit à poser un regard critique sur eux-mêmes et sur leurs comportements envers les autres. Et si le public exogène accepte de jouer le jeu d'Essiambre, c'est qu'il sait qu'il sera récompensé par son humour.

---

[380] *Ibid.*, p. 230.

**Acadie touristique**

Ce jeu de loupe, du regardant-regardé, semble échapper à Benoit Doyon-Gosselin, qui adopte un tout autre point de vue sur la pièce. Son étude des paysages dans trois œuvres acadiennes récentes – la pièce *Les trois exils de Christian E.* de Soldevila et Essiambre, le roman *Sorta comme si on était déjà là* (2012) de Pierre-André Doucet et l'exposition photographique *Paysages* (2015) d'Herménégilde Chiasson –, se conclut par cette remarque : « les paysages acadiens contemporains ne se lisent plus d'un point de vue collectif et encore moins à partir du regard de l'Autre, sauf peut-être dans les brochures touristiques où leur fonction diffère[381] ». Une telle affirmation, qui se limite à la perspective du protagoniste sans tenir compte de son effet sur le destinataire de l'œuvre, néglige de s'attarder aux nombreux points de rapprochement entre *Les trois exils* et le discours touristique. La critique Alice Côté Dupuis le souligne pourtant : la pièce « constitue presque une publicité touristique pour l'Acadie, sans pourtant que cela sonne faux[382] ».

Le discours touristique a pour objectif de convaincre un destinataire exogène de partir à la découverte d'un ailleurs, correspondant le plus souvent au lieu d'origine du destinateur[383]. C'est ce qui explique, comme le souligne Jean Levasseur, que les Acadiens sont en bonne partie responsable de l'image que les

---

[381] Benoit Doyon-Gosselin, « D'exils et d'errances. Sur quelques paysages dans des œuvres acadiennes contemporaines », *temps zéro*, nº 10, 2015, §36, en ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1394 (page consultée le 15 février 2017).

[382] Alice Côté Dupuis, « *Les trois exils de Christian E.* au Théâtre d'Aujourd'hui : retour aux sources très mouvementé », *La bible urbaine*, 17 janvier 2013, en ligne : http://www.labibleurbaine.com/theatre/les-trois-exils-de-christian-e-au-theatre-d-aujourd-hui-retour-aux-sources-tres-mouvemente/ (page consultée le 2 février 2017).

[383] Même le tourisme à domicile vise habituellement l'adoption d'une perspective exogène pour redécouvrir, c'est-à-dire découvrir autrement, des lieux familiers. Il s'agit en somme de faire « comme si » on venait d'ailleurs.

Québécois entretiennent à leur égard, puisqu'ils sont à l'origine des « multiples et abondantes campagnes de promotion touristique des Maritimes, qui vantent depuis longtemps aux habitants du Québec et du Canada les douceurs de l'exotisme acadien[384] ». *Les trois exils de Christian E.* procède de façon similaire. Ses nombreux points de rapprochement avec le discours touristique illustrent une fois de plus combien la pièce est orientée vers un public exogène, et plus spécifiquement québécois.

Dans son *Panorama du voyage (1780-1920)*, Sylvain Venayre propose de nommer « littérature de la route » les « innombrables brochures, livrets, fascicules[385] » destinés à « ceux qui s'apprêtaient à monter dans la diligence, la malle-poste ou le coche d'eau[386] ». Ce genre discursif, qui connaît un essor important au XIX^e^ siècle grâce à la popularisation du tourisme, exerce trois fonctions. La première relève du divertissement : la littérature de la route invite le lecteur « à tromper l'ennui de son voyage en lisant [...] des extraits de récits de voyage[387] ». La deuxième, de la planification : elle fournit au voyageur « des renseignements pratiques sur son itinéraire », comme « des cartes, par exemple, ou

---

[384] Jean Levasseur, *op. cit.*, p. 247. Valérie Bouchard note d'ailleurs que les formulations employées dans le matériel promotionnel des deux principaux sites touristiques de l'Acadie du Nouveau-Brunswick, le Village acadien et le Pays de la Sagouine, « suggèrent en effet qu'ils s'adressent d'abord à un public non acadien ». Valérie Bouchard, « Entre "Nous" et l'"Autre". La mise en scène touristique de la culture acadienne dans les villages historiques du Nouveau-Brunswick : les cas du Village historique acadien et du Pays de la Sagouine », dans Martine Roberge (dir.), *Valoriser la culture francophone. Des stratégies communautaires et identitaires*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2016, p. 53. Bouchard note néanmoins un glissement à cet égard; la programmation des deux sites contient de plus en plus d'activités à l'attention de la population locale, sans doute pour des questions de rentabilisation. Voir *ibid.*, p. 62-64.

[385] Sylvain Venayre, *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les belles-lettres, coll. « Histoire », 2012, p. 188.

[386] *Ibid.*

[387] *Ibid.*, p. 190.

plus souvent les distances entre les différentes villes du parcours[388] ». La troisième, de la signalisation, que ce soit des attraits de la route ou de la destination :

> Depuis longtemps, ces brochures contenaient en effet la description, fût-elle sommaire, des principales villes du parcours. Les « curiosités » que l'on pouvait y admirer étaient parfois mentionnées. Le modèle est ici ancien : depuis le XVIII[e] siècle, les guides avaient pris l'habitude d'indiquer au voyageur en diligence « tous les lieux remarquables qui se trouvent, tant sur les grandes routes de poste que sur la droite ou la gauche de chaque route », pour le dire comme un guide de 1842[389].

D'une manière moins littérale que figurée, *Les trois exils* exerce ces deux dernières fonctions pour les spectateurs québécois à l'égard de l'Acadie.

En ce qui concerne la fonction de planification, Soldevila et Essiambre suggèrent le même itinéraire pour découvrir l'Acadie à partir du Québec qu'avaient précédemment proposé Antonine Maillet et Rita Scalabrini dans *L'Acadie pour quasiment rien* (1973). Ce « petit guide historique, touristique et humoristique » est destiné de manière plus explicite encore que *Les trois exils* à des lecteurs québécois; la dédicace se lit : « à tous nos amis du Québec : les Dubé, les Dufour, les Pelletier, les Parenteau[390] ». À ce public, il recommande de partir à la découverte de l'Acadie du Nouveau-Brunswick en voiture plutôt qu'en avion :

> Il faut rouler : et alors vous avez le choix entre le nord et l'ouest. Notre nord et notre ouest qui sont en réalité votre sud et votre est, à vous. […] Quand je dis que vous avez le choix, en fait vous ne l'avez plus. Le choix a été fait pour vous à la naissance : car selon que vous êtes Américain ou Québécois, vous viendrez de l'ouest ou du nord[391].

---

[388] *Ibid.*, p. 189.
[389] *Ibid*.
[390] Antonine Maillet et Rita Scalabrini, *L'Acadie pour quasiment rien. Guide historique, touristique et humoristique d'Acadie*, Ottawa [*sic*], Éditions Leméac, coll. « Les guides historiques et touristiques », 1973, p. 7. Le guide contient un lexique, qui diffère tout à fait de celui de *La Sagouine*. Voir *ibid.*, p. 111-120. Sylvain Venayre note que, dans les guides publiés aux XVIII[e] et XIX[e] siècles à l'intention des jeunes désireux de compléter leur éducation par un voyage à l'étranger, l'apprentissage de la langue des pays à visiter était l'une des recommandations les plus fréquentes pour permettre aux voyageurs de retirer le maximum de leur séjour. Voir Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 162. Dans cette optique, il est possible de concevoir les corrections linguistiques que *Les trois exils* tente d'apporter à l'encyclopédie des spectateurs québécois comme faisant partie des préparatifs au voyage en Acadie qui suivra dans les deux dernières parties de la pièce.
[391] Antonine Maillet et Rita Scalabrini, *op. cit.*, p. 36.

Le choix ne semble pas non plus se poser pour Christian. Partant de Montréal en autobus, il atteint lui aussi le Nouveau-Brunswick par le nord, plus précisément par Campbellton, qui correspond à l'un des points d'entrées indiqués par Maillet et Scalabrini :

> Et supposons que vous ne veniez pas par la mer, mais par la route, comme quatre-vingt-dix-neuf pour cent du tourisme qui ne cherche pas à être original mais efficace; alors vous descendrez du nord ou de l'ouest : vous entrerez par Campbellton, par Edmundston ou St-Stephen[392].

Aussitôt arrivé chez ses parents à McKendrick, Christian reprend la route pour Moncton à la demande de sa mère. Il s'agit d'un endroit logique pour poursuivre ses recherches puisque Marc, son cousin, y habitait au moment de sa disparition.

Toujours conformément à la fonction de planification qui incombe à la littérature de la route, Christian E. fournit des explications sur les distances à parcourir :

> Entre McKendrick pis Moncton, y a trois cent vingt kilomètres. Jusqu'à Bathurst, t'es dans l'bois pas mal tout l'long. Ça monte, ça descend… Tu peux même ouère la Baie-des-Chaleurs une fois d'temps en temps. Rendu à Bathurst, t'as l'choix : soit qu'tu longes la côte, ou qu'tu rentres dins terre a'ec les Anglais. (TE, p. 47)

Des deux options, la plus efficace est de loin la seconde; elle consiste à emprunter l'autoroute 8 de Bathurst avant de rejoindre, à la hauteur de Miramichi, l'autoroute 11, puis de prendre l'autoroute 15 jusqu'à Moncton. C'est le seul des deux trajets qui correspond à la distance de 320 kilomètres indiquée par Christian. Par contre, une fois arrivé à Bathurst, au lieu de suivre l'itinéraire le plus rapide, Christian bifurque sur l'autoroute 11 qui longe la côte de la Péninsule acadienne avant de descendre vers le sud.

---

[392] *Ibid*., p. 48.

Ce détour, qui ajoute une centaine de kilomètres au voyage de Christian, est certes motivé par le fait que l'ancienne copine de Marc habite à Caraquet. Mais cette justification paraît plutôt faible étant donné l'urgence de la situation. Sur le plan de la diégèse, ce détour a plus à voir avec le cheminement personnel de Christian : arrivé à Caraquet, il prend le temps d'assister à une pièce présentée par le Théâtre populaire d'Acadie, ce qui l'amène à faire le bilan (négatif) de ses accomplissements. Sur le plan de l'énonciation, il sert le projet didactique de la pièce à l'égard de sa cible exogène. La bifurcation par Caraquet permet à Christian de proposer un itinéraire bien précis, qui correspond à la Route du littoral acadien, l'un des cinq trajets panoramiques de Tourisme Nouveau-Brunswick, et non le moindre :

> Ce trajet caresse les contours de la côte acadienne, longeant des régions renommées pour leurs plages au sable doux et à l'eau tempérée, leurs fruits de mer, des attraits exceptionnels comme la dune de Bouctouche et la magnifique baie des Chaleurs, et surtout pour la culture acadienne, éclatante de vie[393].

La description de Tourisme Nouveau-Brunswick laisse entendre que cet itinéraire offre un condensé de l'expérience acadienne la plus authentique (et la plus stéréotypée) : les plages, les fruits de mer, la culture, bref, tout ce qu'il faut pour permettre aux touristes de s'initier à l'Acadie et de confirmer l'idée qu'ils s'en font.

La Route du littoral acadien correspond presque parfaitement au trajet de Christian, outre un décalage d'environ une demi-heure aux points de départ et d'arrivée. Elle débute à Charlo, petite communauté située à une trentaine de kilomètres à l'est de McKendrick, et se termine à Aulac, à la frontière entre le

---

[393] S. a., « Routes panoramiques », site Web de Tourisme Nouveau-Brunswick, en ligne : https://www.tourismenouveaubrunswick.ca/Sinformer/RoutesPanoramiques.aspx (page consultée le 3 février 2017).

Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse[394]. Entre les deux, la Route relie une cinquantaine de villes et villages dont plusieurs sont annoncés par Christian au fur et à mesure de manière à exposer très clairement le chemin à emprunter pour découvrir l'Acadie du Nouveau-Brunswick : Belledune (TE, p. 49), Pokeshaw (TE, p. 49), Grande-Anse (TE, p. 49), Caraquet (TE, p. 50), Tracadie (TE, p. 57); Bouctouche (TE, p. 67); Cogagne (TE, p. 71), Shediac (TE, p. 71).

En ce qui concerne la fonction de signalisation, *Les trois exils* pourrait, dans sa forme imprimée, accompagner le voyageur dans sa découverte effective de l'Acadie. Comme l'explique Venayre pour la littérature de la route, la pièce offre un « va-et-vient permanent entre le paysage et le texte imprimé, entre ce que l'œil [peut] apercevoir de chaque côté de la route parcourue et ce que l'esprit [peut] se représenter comme étant la nature du voyage[395] ». Dans les passages les plus descriptifs de la pièce, Christian E. dresse de longs portraits de ce qu'il aperçoit du siège du conducteur au fur et à mesure que les paysages défilent autour de lui :

> À gauche, j'vois 'a riviére Restigouche. J'vois 'a place oùsse qu'la Gaspésie pis l'Nouveau-Brunswick se séparent. Au loin, le moulin d'Belle-Dune qui *fuck* le paysage. Rendu là, dans mon miroir, j'vois 'a p'tite montagne à côté du mont Sugarloaf, qu'a l'air d'un immense Homer Simpson couché sul dos, la bouche ouverte. […] À Charlo, je r'garde mon nid de balbuzards dins pylônes électriques. (*Il regarde et rectifie.*) Tiens, y en a trois, astheure. (…) Rendu à Lorn, je r'garde le chemin d'vant moi, pis j'me dis encore qu'la route qui monte, a'ec les deux bretelles de chaque bord, ont d'l'air d'une immense banane 'pluchée dans ' montagne. […] Bathurst. À ma drouète, le chemin des Ressources pour aller au mont Carleton. Plein d'souvenirs là-bas. […] Pokeshaw. Dans ' mer, une île, avec plein d'p'tits sapins morts sul *top*. Pis une tonne d'oiseaux qui tournent autour. (…) Grande-Anse. À ma gauche, ben cachée darrière la forêt, plein d'p'tites plages creusées dans l'roc, tout l'long d'une grande falaise, comme si qu'la mer avait pris des p'tites bouchées d'dans. (…) Sul bord d'la côte, plein d'p'tits sapins, peignés jusse d'un bord… à cause du vent d'la mer, pis d'l'eau salée qu'empêchent les branches de pousser d'l'aut'. (TE, p. 49-50)

---

[394] Pour voir le tracé de la route panoramique du littoral acadien sur une carte du Nouveau-Brunswick, voir le site Web de Tourisme Nouveau-Brunswick : https://www.tourismenouveaubrunswick.ca/~/media/Images/TNB/Website/TravelInfo/ScenicDrives/AcadianScenicDriveMap_FR.jpg (page consultée le 3 février 2017).

[395] Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 190.

D'une manière analogue aux guides étudiés par Venayre, Christian indique les moments où il importe de lever la tête et la direction vers laquelle il faut diriger le regard afin de profiter du voyage à la manière d'un initié.

Le rapprochement entre la pièce et le discours touristique est accentué par la « *voix d'annonceur* » (TE, p. 67) que Christian E. prend, d'après les didascalies, pour énumérer les attractions qui jalonnent son parcours :

> Bouctouche! Lieu d'naissance de deux piliers du Nouveau-Brunswick : K. C. Irving, *King* d'la *cash*, et Antonine Maillet, reine d'la culture Acadjienne. Décorée du (*à l'anglaise*) P.C., O.C., O.Q., O.N.B., F.R.S.C., c'est-à-dire : Queen's Privy Council for Canada, Order of Canada, Ordre National du Québec, Order of New-Brunswick, Fellow of the Royal Society of Canada, officière de l'Ordre français des arts et des lettres, et… Prix Goncourt. À ma drouète, le boulevard Irving! Décoré du D.L., PD, P.L., T.S., T.H., c'est-à-dire : Dixie Lee, Pizza Delight, Poutine à Léa, Pizza Shack, Chuck Wagon, Pirate d'la mer – *combo crab roll – lobster roll with Miracle Whip.* (TE, p. 67-68)

> Moncton! (*D'un seul souffle, héroïque*.) Siège dl'a première et seule université francophone au Nouveau-Brunswick, seule ville officiellement bilingue malgré le maire Jones, ville du Mascaret, Centre culturel Aberdeen, Théâtre l'Escaouette, F.I.C.F.A, S.A.A.N.B., Rivière *Chocolate River* qui orprend son cours, Brasserie *Pump House Brewery*, *salt and peper ribs*, *Wildcats*, feu Le Cachot, *home* de Gisèle pis de vingt-sept Tim Hortons. (TE, p. 71)

À l'égard des spectateurs québécois, de telles énumérations sont certainement d'une efficacité réduite comparativement aux explications ciblées et détaillées que Christian E. fournissait au début de la pièce. Elles contribuent mal à construire l'encyclopédie du public exogène, le protagoniste ne fournissant pas même la définition des acronymes qu'il emploie. En revanche, ces énumérations créent un effet d'abondance; elles donnent l'impression que l'Acadie regorge de lieux à visiter, peu importe leur valeur touristique réelle, que le spectateur pourra constater de lui-même si on le persuade de se rendre sur place.

Quoique le jeu d'Essiambre soit souvent parodique, son discours ne perd en rien sa capacité de signalisation. Pour chacun des lieux mentionnés, *Les trois exils* agit comme un marqueur selon la définition qu'en donne Dean MacCannell :

> *The conventional meaning of « marker » in touristic contexts tends to be restricted to information that is attached to, or posted alongside of, the sight.* […] *My use of the term extends it to cover any information about a sight, including that found in travel books, museum guides, stories told by persons who have visited it, art history texts and lectures, « dissertations » and so forth. This extension is force, in part, by the easy portability of information. Tourists carry descriptive brochures to and from the sights they visit*[396].

De par sa représentation monologique, *Les trois exils* passe pour l'une de ces histoires rapportées par un connaisseur s'étant déjà rendu sur les lieux. De par sa publication, la pièce devient portative, plus encore que bien des guides touristiques grâce à son petit format et son dos étroit, ce qui lui permet de remplir sur place la fonction de divertissement qui incombe à la littérature de la route selon Venayre[397].

Pour MacCannell, qui s'est librement inspiré de Peirce et de Saussure dans le but d'élaborer une sémiotique des attraits touristiques (*semiotics of attraction*), les marqueurs, comme les guides touristiques, servent de signifiants permettant aux touristes de reconnaître des signifiés, c'est-à-dire les sites désignés[398]. Ceux-ci servent aussi de marqueurs pour désigner des sites plus vastes, comme des quartiers ou des villes entières. MacCannell explique cet emboîtement des marqueurs et des sites à partir de San Francisco :

> *Sightseers do not, in any empirical sense, see San Francisco. They see Fisherman's Wharf, a cable car, the Golden Gate Bridge, Union Square, Coit Tower, the Presidio, City Lights Bookstore, Chinatown, and perhaps, the Haight Ashbury or a nude go-go dancer in a North Beach-Barbary Coast club. As elements in a set called « San Francisco », each of these items is a symbolic marker. Individually, each item is a sight requiring a marker of its own. There are, then, two frameworks which give meaning to these attractions. The sightseer may visit the Golden Gate Bridge, seeing it as a piece of information about San Francisco which he must possess if he is to*

---

[396] Dean MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkley, University of California Press, 2013 [1976], p. 110.
[397] Voir Sylvain Venayre, *op. cit.*, p. 190.
[398] Voir Dean MacCannell, *op. cit.*, p. 117 et 121-123. Lorsque MacCannell présente sa sémiotique des attraits touristiques à partir du processus triadique de Peirce, il fait correspondre le marqueur au representatem, le site à l'objet et le touriste à l'interprétant. Voir *ibid.*, p. 110. Cependant, il renonce rapidement à la perspective de Peirce pour celle, dyadique, de Saussure qui lui permet de se recentrer sur le rapport entre les marqueurs et les sites qu'ils désignent.

> *make his being in San Francisco real, substantial or complete; or the sightseer visits a large suspension bridge, an object which might be considered worthy of attention in its own right*[399].

*Les trois exils* joue sur le premier plan : la pièce sert de marqueur à des sites qui, servant eux-mêmes de marqueurs pour l'Acadie, intensifie la représentation mentale que s'en font les spectateurs. C'est dire qu'en mettant en scène l'Acadie de manière à nourrir l'imaginaire québécois, Soldevila et Essiambre deviennent, pour reprendre l'expression de Chedly Belkhodja, des « fabricants d'images » au même titre que l'industrie touristique[400].

**Plaisirs acadiens**

On aurait tort de croire que les images fabriquées par Soldevila et Essiambre n'ont eu d'effet que sur le public québécois; sa réception montre le contraire. À l'automne 2016, la pièce avait été « présentée 121 fois dans 57 villes devant près de 17 000 spectateurs[401] », issus des quatre coins du pays, incluant l'Acadie. Quelques semaines après sa création à Moncton, elle figurait dans les palmarès culturels de trois chroniqueurs de *L'Acadie Nouvelle*, publiés en guise de bilan pour l'année 2010[402]. Cette capacité à rejoindre un double public, central et périphérique, endogène et exogène, serait caractéristique, selon Pratt, d'une démarche autoethnographique comme celle de Soldevila et Essiambre :

---

[399] *Ibid*., p. 111-112.

[400] Voir Chedly Belkhodja, « Les fabricants d'images : le tourisme dans la région du Canada atlantique », *Francophonies d'Amérique*, nº 15, 2003, p. 29-42. Il donne d'ailleurs l'exemple du cinéma comme fabricant d'images sur un lieu donné. Voir *ibid.*, p. 30.

[401] Sylvie Mousseau, « *Les trois exils de Christian E.* : le pouvoir évocateur du théâtre », *L'Acadie Nouvelle*, 26 octobre 2016, p. 19.

[402] Voir David Lonergan, « Les 10 coups de cœur de… David Lonergan », *L'Acadie Nouvelle*, 30 décembre 2011, p. 5; Sylvie Mousseau, « Les 10 coups de cœur de… Sylvie Mousseau », *L'Acadie Nouvelle*, 30 décembre 2011, p. 3; Martin Roy, « Les 10 coups de cœur de… Martin Roy », *L'Acadie Nouvelle*, 30 décembre 2011, p. 2.

> *Autoethnographic text are typically heterogeneous on the reception end as well. That is, they are usually addressed both to metropolitan readers and to literate sectors of the speaker's own social group. They are bound to be received very differently by these different readerships*[403].

En ce sens, Nolette a raison d'affirmer que *Les trois exils* atteint les publics québécois et acadien, « interpellés par un rire simultané », tout en « fai[sant] également la différence[404] » entre eux. Par contre, ce n'est pas tout à fait parce que la pièce vise simultanément ces deux publics, comme le laisse entendre la chercheure[405], qui n'établit pas de distinction entre le spectateur modèle et le spectateur empirique. Or ces deux types de spectateurs relèvent de différents niveaux d'énonciation. De manière contre-intuitive, c'est en postulant un spectateur modèle québécois que *Les trois exils* rejoint aussi efficacement des spectateurs empiriques québécois, mais aussi acadiens et plus largement franco-canadiens.

L'analyse des situations de communication présentes dans *Les trois exils* fait ressortir l'existence de cinq niveaux d'énonciation, emboîtés les uns dans les autres. Chacun correspond au schéma de communication de Jakobson selon lequel, dans sa forme la plus réduite, « un destinateur envoie un message au destinataire[406] ». Les trois premiers niveaux de cet emboîtement concernent des

---

[403] Mary Louise Pratt, *op. cit.*, p. 7.
[404] Nicole Nolette, *op. cit.*, 230.
[405] Voir *ibid.*, p. 221.
[406] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968 [1963], p. 213. Le schéma comprend trois autres facteurs, soit le contexte, le contact et le code : « Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie […], contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé; ensuite, le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinateur et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message); enfin, le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinateur et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de maintenir la communication. » *Ibid*., p. 213-214. Comme ces facteurs ne sont pas nécessaires pour saisir l'emboitement des niveaux d'énonciation, ils ne seront pas abordés ici.

échanges intradiégétiques, c'est-à-dire qu'un personnage s'adresse à un autre personnage, alors que les deux derniers niveaux concernent des échanges extradiégétiques. Examinons d'abord les niveaux intradiégétiques, et plus particulièrement le deuxième d'entre eux. S'y situe la majorité des conversations que Christian E. engage avec les membres de son entourage, comme sa copine Isabelle, à qui il confie sa solitude. Dans l'extrait qui suit, elle vient de lui suggérer une solution, à laquelle il répond :

> Comment « Va t'faire des nouveaux amis »?! ... Eh oui ben crisse… Une hostie d'bonne idée ça. « Va t'faire des nouveaux amis » (*Il devient sarcastique, corrosif.*) Ben oui! Y a deux millions de parsonnes qui s'promènent au centre-ville de Montréal, pis y s'disent : « Heille y est où Christien, le petit Acadzien? On aurâ l'goût d'se faire un nouvel ami, nous. » (TE, p. 32)

Si les échanges comme celui-ci correspondent au deuxième niveau plutôt qu'au premier, c'est qu'ils servent parfois de récit enchâssant à un récit enchâssé[407]. Ils comprennent du discours rapporté qui, renvoyant à une situation de communication antérieure[408], révèle l'existence d'un premier niveau d'énonciation. La suite de la scène précédente rend palpable l'emboîtement des premier et deuxième niveaux :

> Ben tu vas être fière de moi, Isabelle. Hier, là, j'me suis levé d'boute pis j'me suis dit : « Aujourd'hui Christian, tu vas aller t'faire des nouveaux amis. »
>
> (*Il mime toute l'action qui est racontée ici.*) J'me dis, j'vas aller prendre le métro, ça d'l'aire qu'y en a plein des amis, là. Première parsonne que j'rencontre, j'me dis : « Tiens, v'là ma chance de m'faire un nouvel ami, toi. » J'y donne mon argent, pour payer mes tickets de métro. Y m'orgade même pas dins yeux! Y m'sourit même pas! Pourtant… j'viens d'y donner cinq piasses, c'un beau geste d'amitié, ça. C'pas grave, j'vas descendre en bas, ça d'lair qui sont toutes là les amis. **[…]** J'attends l'prochain métro d'amis, pis j'choisis l'wagon a'ec le plusse d'amis. J'rentre, j'dis « Bonjour les amis! » Là, j'me rend compte que toutes mes amis y ont

---

[407] Tandis que Todorov définit l'enchâssement comme « l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre », Genette précise que « le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit son existence et repose sur lui ». Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, n° 8, 1966, p. 140 et Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 60.

[408] Plutôt que répétant ce qui vient tout juste d'être énoncé, comme lorsque Christian E. s'exclame, dans la citation précédente : « Comment "Va t'faire des nouveaux amis"?! »

> déjà des meilleurs amis qu'moi. Meilleur ami Ipad. Meilleur ami journal. Meilleur ami téléphone. **[...]** J'sors déhors, j'dis « Salut les chumés, c'est moé, Christien, le p'tit Acadzien. Vu m'avez cherchoué? j'tarrivoué! » **[...]** Ouèyons! que c'est qu'y ont mes amis? Y orgardent toutes mes souliers. Y doit y aouère un problème a'ec mes souliers. J'vas aller m'acheter des nouveaux souliers. **[...]** J'vas m'acheter des souliers, j'dis (*diphtonguant*) : « Checkez mes souliers ». Deux millions d'amis… Quat' millions d'yeux… Y en pas un qui m'orgarde! (…) Jusse quand j'me rends compte que j'viens d'gaspiller cent cinquante piasses pour rien, j'sens mon cœur se remplir d'une émotion pleine d'amour. J'me baisse la tête… Y a un ami qui m'orgarde drette dins yeux! Y m'dit :
>
> L'ITINÉRANT
> Heille *man*, si tu m'donnes une piasse, tu peux m'envoyer chier. (TE, p. 32-33)

Christian termine le récit de sa rencontre avec Harold, l'itinérant, en réintégrant tout à fait le deuxième niveau pour faire le point sur sa situation actuelle :

> (*À Isabelle*.) Fait qu'c'est ça. J'ai fini par donner mes souliers à Harold… […] L'itinérant. (…) Ma Visa est « topée ». Mais fais-toi z'en pas, là, y a jusse mes souliers pis mon expansion d'jeu d'ordi qui est parsonnel, euh, le resse c'est toute de l'épicerie. (TE, p. 34)

Les récits enchâssés se confondant parfois avec des analepses – c'est le cas de la réplique de l'itinérant dont le texte ne reprend pas le formatage du discours rapporté –, les premier et deuxième niveaux d'énonciation sont parfois difficiles à distinguer, d'autant plus que Christian ne se contente pas de rapporter les paroles; il en mime aussi l'action comme si elle se produisait dans le temps présent du récit.

Le deuxième niveau, qui sert en amont de récit enchâssant, tient aussi lieu en aval de récit enchâssé pour un troisième niveau, rendu visible au moment du dénouement des *Trois exils*. La dernière scène révèle que la pièce tout entière sert de discours funèbre que Christian adresse « [*à*] *sa famille et aux amis de Marc* » (TE, p. 80). L'existence de ce troisième niveau d'énonciation est rendue explicite par la scène finale dans laquelle Christian E. reprend la routine de mime initiale, associant cette fois chaque partie de la fleur à l'un de ses cousins ou à lui-même :

> *Christian E. s'avance et reprend les positions du début du spectacle. Il refait la routine de mime qu'il n'avait pas réussie. Cette fois, par contre, après chacun des mouvements, il dit :*
>
> « Marc… Christian… Daniel… (…) Jeff! » (TE, p. 81)

Cette allusion au début de la pièce révèle que l'éloge funèbre n'est pas tout simplement juxtaposé aux autres scènes; il leur sert de cadre.

Les quatrième et cinquième niveaux d'énonciation concernent des échanges extradiégétiques. Au quatrième se situe, à titre de destinataire, le spectateur modèle, dont le profil est québécois; il reçoit la pièce comme un guide lui permettant de bonifier son encyclopédie sur l'Acadie. Ce niveau d'énonciation, comme les autres, suppose nécessairement un destinateur, qu'Eco nomme l'auteur modèle. Ce dernier est inscrit dans le texte par l'auteur empirique qui « se dessine lui-même[409] », mais il se dévoile surtout lorsque le lecteur empirique « se représente le sujet d'une stratégie textuelle telle qu'elle apparaît à partir du texte examiné[410] ». Eco fait porter à l'auteur modèle, et non à l'auteur empirique, l'intention (ici didactique) du texte telle que la perçoit le lecteur empirique[411]. Si l'auteur modèle est généralement discret, il laisse, dans les textes dramatiques, des traces de ses intentions sous la forme de didascalies. C'est le destinataire de ce niveau d'énonciation, plutôt que le suivant, qui correspond à la cible du texte, c'est-à-dire au public qu'il vise.

Le cinquième niveau, enfin, renvoie à la situation de communication empirique, lors de laquelle les deux auteurs, par l'interposition de Christian Essiambre en tant qu'interprète, agissent comme destinateurs pour livrer la pièce à un auditoire effectif, c'est-à-dire les 17 000 spectateurs provenant de 57 villes qui ont assisté à l'une des 121 représentations de la pièce. C'est sans compter tous les

---

[409] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 77.
[410] *Ibid.*, p. 80.
[411] Voir *ibid.*, p. 78.

lecteurs empiriques rejoints par la publication des *Trois exils*. Ce niveau d'énonciation fonctionne en chassé-croisé avec le précédent, puisque l'auteur empirique prévoit le lecteur modèle tandis que le lecteur empirique déduit l'auteur modèle. L'analyse du lecteur empirique, que les chercheurs effectuent souvent à partir de la réception critique, permet de vérifier auprès de quels publics le lecteur modèle, en tant que stratégie textuelle, s'est avéré efficace. C'est ici que le public se scinde entre spectateurs acadiens, québécois et franco-canadiens, endogènes et exogènes, métropolitains et périphériques, pour rejoindre différentes communautés interprétatives.

Catherine Kerbrat-Orecchioni prévoit une telle scission du récepteur dans sa reformulation du schéma de Jakobson[412]. Elle propose d'en distinguer deux types : le récepteur allocutaire (ou destinataire direct), défini « par le fait qu'il est explicitement considéré par l'émetteur […] comme son partenaire dans la relation d'allocution[413] », et le récepteur non allocutaire. Ce dernier regroupe deux autres figures. D'un côté, le récepteur non allocutaire prévu par le locuteur (ou destinataire indirect); il englobe ceux « qui, sans être intégrés à la relation d'allocution proprement dite, fonctionnent comme des "témoins" de l'échange verbal[414] ». De l'autre côté, le récepteur non allocutaire non prévu par le locuteur (ou récepteur additionnel et aléatoire); il inclut ceux pour qui l'émetteur n'est pas

[412] Pour une représentation graphique de cette scission, voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980, p. 23.
[413] *Ibid.*
[414] *Ibid.*

en mesure de « prévoir la nature, et par voie de conséquence, la façon dont ils interpréteront le message produit[415] ».

Ces catégories de récepteurs permettent de saisir comment une œuvre parvient à rejoindre des lecteurs (ou spectateurs) empiriques provenant de groupes aussi variés que les publics des *Trois exils* tout en postulant un lecteur (ou spectateur) modèle aussi spécifique. Elles permettent plus précisément de comprendre l'engagement du public endogène malgré la visée exogène du message. Selon le schéma revu par Kerbrat-Orecchioni, le public québécois de la pièce occupe le rôle de récepteur allocutaire (ou destinataire direct) puisqu'il est prévu par le locuteur à travers le lecteur modèle de la pièce. Ou, pour parler comme Kerbrat-Orecchioni : « les opérations d'encodage » du texte « sont partiellement déterminées par l'image que L [le locuteur] s'en construit [du récepteur allocutaire][416] ». Au public acadien revient le rôle de récepteur non allocutaire prévu par le locuteur (ou destinataire indirect); la pièce ayant été créée à Moncton et maintes fois jouée en Acadie, Soldevila et Essiambre souhaitaient rejoindre ce public sans forcément le viser. Le fait de ne pas être directement dans la mire des *Trois exils* n'empêche pas nécessairement le public endogène d'éprouver de l'intérêt pour la pièce – bien qu'il puisse l'en dissuader fortement, comme c'était le cas du lecteur exogène de *Bloupe*.

En ce qui concerne *Les trois exils*, l'intérêt du public endogène est double. D'une part, il relève de son rôle de témoin, c'est-à-dire de l'occasion qui se présente à lui d'assister à l'échange se déroulant entre l'émetteur et le récepteur allocutaire.

---

[415] *Ibid.*
[416] *Ibid.*

Pour dire les choses autrement, ce n'est pas tant les propos d'Essiambre et de Soldevila que le public acadien prend plaisir à recevoir, mais le fait que ces propos soient énoncés, et qu'ils le soient en direction d'un public québécois. Doyon-Gosselin reconnaît ce plaisir du procès : « [s]e moquer sans malice des accents québécois[417] » fait partie des dix raisons qu'il fournissait, à l'automne 2016, pour convaincre les lecteurs de *L'Acadie Nouvelle* d'aller voir la pièce. C'est donc principalement dans le règlement de compte, et non dans les comptes rendus, que le spectateur acadien trouve son compte à lui.

D'autre part, l'intérêt du public endogène découle du plaisir de la reconnaissance, comme l'exprime Doyon-Gosselin, listant toujours ses arguments de vente : « Les lieux que l'on connaît. La pièce parle de Montréal, du Nord du Nouveau-Brunswick, de Bouctouche et de Moncton. On se retrouve dans le parcours géographique du personnage[418]. » Cette reconnaissance n'est pas sans rappeler l'effet des guides touristiques, mais c'est à rebours qu'elle fonctionne pour les spectateurs acadiens : le site vient confirmer le marqueur. Alors que *Les trois exils de Christian E.* permet au public exogène de reconnaître l'Acadie *après* la représentation, elle permet au public endogène de reconnaître l'Acadie *durant* la représentation.

Cette reconnaissance opère sur le plan de l'espace représenté, comme le souligne Doyon-Gosselin, mais aussi des personnages. À la manière du professeur de diction pour les spectateurs québécois, la présence de destinateurs et de

---

[417] Benoit Doyon-Gosselin, « Un classique du théâtre en devenir », *L'Acadie Nouvelle*, 13 octobre 2016, p. 12.
[418] *Ibid.*

destinataires acadiens dans les niveaux d'énonciation intradiégétique facilite l'identification des spectateurs acadiens, d'autant plus que ces personnages reproduisent des échanges familiers. Lequel d'entre eux n'a jamais eu à répondre aux mêmes questions, à faire face aux mêmes stéréotypes que Christian, et ce, sans être tenté de rendre à son interlocuteur la monnaie de sa pièce? Non seulement Christian la lui rend en son nom, mais il lui permet d'assister à sa riposte. Ainsi, pour le public endogène, les plaisirs du procès et de la reconnaissance sont étroitement liés.

Comment expliquer, enfin, le succès des *Trois exils* auprès du public franco-canadien, composé de francophones provenant des autres régions du pays? Il est tentant, par symétrie avec le modèle tripartite de Kerbat-Orecchioni, de lui faire tenir le rôle de récepteur non allocutaire non prévu par le locuteur (ou récepteur additionnel et aléatoire). Mais si les spectateurs franco-canadiens représentent en quelque sorte un public additionnel, ils ne sont pas tout à fait aléatoires; sans qu'ils ne figurent dans la pièce, Soldevila et Essiambre les anticipent néanmoins par leur tournée pancanadienne. Ces spectateurs sont plutôt mobiles, se ralliant tantôt aux destinataires directs – lorsqu'ils bénéficient des informations exogènes qui sont fournies sur l'Acadie –, tantôt aux destinataires indirects – avec qui ils ressentent de la « complicité par une solidarité dans l'exiguïté[419] » leur permettant de se reconnaître dans la posture minoritaire de Christian E. et de jouir du procès que la pièce intente à sa cible québécoise.

[419] Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 230.

Avec *Les trois exils de Christian E.*, Soldevila et Essiambre ont gagné un pari difficile : celui de rejoindre autant de communautés interprétatives en n'en ciblant qu'une. Mais surtout, de les faire se rejoindre entre elles. Tout en les atteignant différemment, la pièce fournit aux publics acadien, québécois et franco-canadien l'occasion d'une expérience commune; ils reçoivent en partage les nombreuses qualités universelles de la pièce. De celles-là, je relève comme Doyon-Gosselin avant moi la magistrale performance d'Essiambre, le décor minimaliste mais ingénieux, ainsi que les thèmes, à la portée de tous[420]. En rassemblant les membres de ces différents publics, parfois dans une même salle de spectacle, la pièce contribue par le plaisir de la représentation théâtrale à aplanir leurs différences. Et ce, bien qu'elles lui servent, d'une façon toute paradoxale, de matière première.

## CONCLUSION

C'est à Antonine Maillet, à travers le Pays de la Sagouine, que Christian Essiambre et son alter ego fictif doivent une part importante de leur carrière. Mais c'est peut-être aussi à elle qu'Essiambre et Soldevila sont redevables pour le parcours réussi de leur pièce de théâtre. À la manière de Christian E. qui reprend le trajet proposé par Maillet et Scalabrini dans leur guide touristique pour atteindre l'Acadie, *Les trois exils de Christian E.* chemine dans les traces de *La Sagouine* pour faire le parcours en sens inverse, vers le Québec. En effet, les rapprochements entre les deux œuvres littéraires, deux pièces de théâtre, sont nombreux. Toutes deux partagent une double appartenance, à la littérature acadienne et à la littérature

[420] Voir Benoit Doyon-Gosselin, « Un classique du théâtre en devenir », *loc. cit.*, p. 12.

québécoise[421]. Non seulement elles sont étroitement associées à un seul interprète – Viola Léger pour *La Sagouine* et Christian Essiambre pour *Les trois exils* – mais elles ont fait leur renommée, de même que celle de leurs auteurs[422]. Enfin, *La Sagouine* et *Les trois exils* ont circulé à travers l'Acadie, mais aussi le Québec et la francophonie canadienne, où les deux pièces ont reçu un accueil élogieux, signe qu'elles ont atteint leur cible exogène.

Car c'est bien ce qui rapproche le plus étroitement les deux œuvres : elles mettent en scène l'Acadie mais de manière à rejoindre un public (spectateur ou lecteur, c'est selon) exogène, voire plus spécifiquement québécois. Elles s'intègrent au centre en faisant valoir leur différence – ou encore, pour reprendre le vocabulaire de Casanova, en usant de la stratégie de différenciation. Les deux œuvres relèvent ainsi du particularisme exogène, un particularisme orienté vers l'extérieur (plutôt que l'intérieur) de la communauté des auteurs. Ni l'une ni l'autre n'a d'ailleurs échappé à la lecture référentielle dont parle Maazaoui, l'ayant plutôt encouragée pour obtenir l'attention de leur public cible.

Tandis que *La Sagouine* accommode le public exogène en son seuil, c'est-à-dire dans son péritexte, *Les trois exils* se module sur lui en son sein. Cette distinction explique peut-être que la pièce de Soldevila et Essiambre n'ait pas

---

[421] Lise Gauvin rapporte avoir déjà questionné Maillet sur son appartenance à la littérature québécoise : « Sans aucune hésitation, Antonine Maillet me répond qu'elle habitait et publiait au Québec depuis de nombreuses années et qu'à ce titre, elle considérait qu'elle faisait partie de la littérature québécoise, sans pour autant renier ni sacrifier son appartenance acadienne. » Lise Gauvin, « Préface. Antonine Maillet, Montréalaise d'adoption », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Pascal Poirier », 2010, p. 13.

[422] Dans les mots du poète Gabriel Robichaud : « [C]'est pas Antonine Maillet qui a fait la Sagouine / C'est plutôt la Sagouine qui a fait Antonine Maillet ». Gabriel Robichaud, *Acadie Road*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie », 2018, p. 158.

rejoint un public aussi vaste que celle de Maillet, bien connue au Québec, en France et ailleurs dans la francophonie. En laissant l'œuvre intacte, la modulation péritextuelle lui permet de maintenir un plus grand degré de malléabilité. Le seuil de nouvelles éditions (ou de nouveaux programmes, dans le cas de représentations) pourrait faire accéder *La Sagouine* à d'autres publics, francophones ou en traduction, sans altérer les monologues de Maillet. Il suffirait pour ce péritexte de combler adéquatement les lacunes encyclopédiques de ces nouveaux publics. Un trop grand nombre d'écluses à traverser risque néanmoins de rendre le texte moins attrayant.

En revanche, il est plus difficile d'envisager une réception similaire des *Trois exils* à l'extérieur de la francophonie canadienne[423]. La modulation textuelle, en particulier lorsqu'elle oriente l'ensemble du texte comme c'est le cas ici, présente le désavantage d'en fixer la cible. Par contre, sur le plan de l'efficacité, ce type de modulation l'emporte sur la péritextuelle : le public correspondant à la cible s'en soustrait plus difficilement puisqu'elle ne se limite pas à son vestibule. Le récepteur de l'œuvre n'a pas l'option d'éviter ces accommodements en sautant par-dessus les préfaces ou le glossaire du texte, par exemple.

---

[423] La traduction des *Trois exils* pour un public anglo-canadien a eu pour effet d'en dénaturer certains aspects, en particulier ses jeux d'inclusion et d'exclusion. Commentant les surtitres qui ont été projetés lors des représentations à Sudbury, à Toronto et à Saskatoon, Nolette explique que : « La traduction vers l'anglais dérange […] l'équilibre établi par Christian E. entre l'autoethnographie et la magnification inversée des accents et des préjugés québécois par l'Acadien. […] Il [le spectateur anglophone] évite ainsi de se sentir visé par la critique de l'ethnographie qui se trame dans l'imitation de Christian E. ou de voir le miroitement de son propre regard ethnographique, qu'il soit posé sur l'Acadie ou sur le Québec. En somme, […] le spectateur anglophone fait l'objet d'une trop grande inclusion […]. » Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 240-241. Pour Nolette, un autre type de traduction, qu'elle nomme la traduction ludique, aurait permis de mieux rendre l'effet original des *Trois exils* sur son destinataire anglophone. Voir *ibid.*, p. 239 et, pour sa définition de la traduction ludique, p. 13-51.

*La Sagouine* et *Les trois exils* ont aussi en commun de ne pas maintenir le public endogène à l'écart, et ce bien que les deux pièces ciblent d'abord le public exogène. L'effet de redondance n'est pas suffisant pour décourager le public acadien, ces deux œuvres ayant trouvé un équilibre entre la prolixité et la concision. Par contre, cet équilibre ne suffit pas à expliquer l'attrait du particularisme exogène auprès du public endogène. Si le particularisme exogène parvient difficilement à exclure tout à fait le public endogène, c'est qu'il le concerne par définition : sa culture, sa communauté, ses espaces, sa langue, ses angoisses lui servent de sujet[424]. Face à une telle œuvre particulariste dont la cible est exogène, le public endogène sera nécessairement interpellé dans une certaine mesure, lors même que c'est seulement pour vérifier la représentation qu'on y fait de lui. Il est ensuite libre d'y adhérer ou de la réfuter.

Cette incapacité à l'exclusion totale de l'un des deux principaux publics à la portée de l'œuvre minoritaire établit une importante distinction entre le particularisme exogène et le particularisme endogène; ce dernier parvient à tenir les *outsiders* à l'écart, quitte, pour s'en assurer, à réduire l'accès de certains *insiders.* S'il est plus facile d'exclure le lecteur exogène du particularisme endogène que le lecteur endogène du particularisme exogène, c'est que ce dernier maîtrise souvent à la fois les codes de la majorité et les siens, ceux de la minorité. La circulation des produits culturels, dont le trafic est toujours plus dense du centre vers la périphérie qu'en sens inverse, notamment à cause de l'offre plus limitée en situation

[424] C'est un peu le phénomène que décrit Sartre : « Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez : il se voit. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 27-28. Or pour Sartre cette nomination entraîne un changement d'attitude de la part de cet individu, une opinion que je ne partage pas.

minoritaire, fait en sorte que le lecteur endogène prend l'habitude d'agir en lecteur exogène.

Les travaux de Rita Felski montrent bien que les œuvres littéraires qui visent la reconnaissance des femmes ou des groupes minoritaires jouent souvent sur les deux significations du terme, *selfknowledge* et *acknowledgment*. Dans sa première acception, la reconnaissance est endogène : elle désigne « *a cognitive insight, a moment of knowing or knowing again*[425] ». Il s'agit de se reconnaître soi-même, un processus qui implique une forme d'identification[426] entre le lecteur et le livre. Voisine de la familiarisation engendrée par le particularisme endogène, cette reconnaissance peut mener le lecteur à poser un regard neuf sur lui-même : « *Knowing again can be a means of knowing afresh, and recognition is far from synonymous with repetition, complacency, and the dead weight of the familiar*[427]. »

Dans sa seconde acception, la reconnaissance est exogène : elle renvoie à « *a claim for acceptance, dignity and inclusion in public life*[428] ». C'est ainsi que l'entendent les politicologues comme Charles Taylor pour qui :

> [*O*]*ur identity is partly shaped by recognition or its absence, often by the misrecognition of others, and so a person or group of people can suffer real damage, real distortion, if the people or society around them mirror back to them a confining or demeaning or contemptible picture of themselves*[429].

---

[425] Rita Felski, *Uses of Literature*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Manifestos », 2008, p. 29.
[426] Voir *ibid.*, p. 34.
[427] *Ibid.*, p. 48.
[428] *Ibid.* p. 29.
[429] Charles Taylor, « The Politics of Recognition », dans Charles Taylor, *et al.* (dir.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, édité et présenté par Amy Gutmann, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 25.

Il en résulte que : « *Due recognition is not just a courtesy we owe people. It's a vital human need*[430]. » Pour Felski, c'est précisément lorsque cette seconde forme de reconnaissance (*acknowledgment*) pour un groupe quelconque fait défaut dans la société que la littérature en arrive le plus souvent à inciter la première forme de reconnaissance (*selfknowledge*)[431]. La littérature permet alors au lecteur d'échapper à l'invisibilité et à l'isolement qui accompagne souvent la marginalisation[432].

Les deux types de reconnaissance se rejoignent dans leur rapport nécessaire à l'altérité et à la différence. Comme le remarque Felski : « *The capacity for self-consciousness, for taking oneself as the object of one's own thought, is only made possible by an encounter with otherness*[433]. » Il n'est donc pas surprenant que le public endogène se reconnaisse à la lecture d'œuvres particularistes exogènes, celles-ci mettant en valeur ses différences en tenant compte de l'Autre puisqu'elles cherchent précisément à les rendre visibles à ses yeux[434]. Il reste que ces œuvres interpellent le public endogène indirectement, lui faisant prendre part à la situation de communication à titre de récepteur non allocutaire prévu par le locuteur, pour reprendre la terminologie de Kerbrat-Orecchioni.

Le particularisme exogène, avec ses récepteurs allocutaires et non allocutaires, remet en question les propos de Sartre quant au destinataire des

---

[430] *Ibid.*, p. 26.
[431] Voir Rita Felski, *op. cit.*, p. 33.
[432] Voir *ibid*.
[433] *Ibid.*, p. 30.
[434] Même auprès du public exogène, il est possible que le particularisme soit favorablement accueilli par un effet de *selfknowledge* plutôt que d'*acknowledgment*. C'est ce qui se serait produit pour *La Sagouine* : « Le Québec aurait reconnu dans cette pièce une image de ce qu'il était dans le passé plutôt qu'une "reconnaissance de l'autre". » Robert Viau, *Antonine Maillet. 50 ans d'écriture*, *op. cit.*, p. 102. Il cite ici Pierre-André Arcand, *loc. cit.*, p. 194.

écrivains minoritaires. Dans le chapitre intitulé « Pour qui écrit-on? » de son célèbre essai *Qu'est-ce que la littérature?*, Sartre affirme d'abord que l'écrivain « s'adresse en principe à *tous* les hommes[435] ». Il revient néanmoins sur sa position au moment de l'appliquer à Richard Wright, un écrivain afro-américain. Pour Sartre, l'écrivain minoritaire s'adresse d'abord et avant tout à ses lecteurs immédiats (« aux Noirs cultivés du Nord et aux Américains blancs de bonne volonté[436] », dans le cas de Wright) : « Ce n'est pas qu'il ne vise à travers eux tous les hommes, mais il les vise *à travers eux* […][437]. »

Une telle description correspond à une forme de particularisme endogène suffisamment inclusive pour rejoindre aussi le public exogène. Ce particularisme fonctionnerait un peu à la manière des encyclies, ces ondes concentriques qui s'étendent à la surface de l'eau à partir d'un centre, ici l'écrivain et son œuvre. Bien que Sartre admette que plusieurs publics se situent, de manière plus ou moins accessible, à la portée de l'écrivain minoritaire[438], la possibilité qu'il puisse s'adresser directement à un public exogène, sans passer d'abord par un public endogène, lui échappe.

Il existe pourtant d'autres scénarios encore que Sartre effleure lorsqu'il mentionne que « chaque ouvrage de Wright contient ce que Baudelaire eût appelé une "double postulation simultanée"[439] », en ce sens que, selon l'interprétation qu'il offre de l'expression, les propos de l'écrivain renvoient sans cesse à deux contextes

---

[435] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 75, l'auteur souligne.
[436] *Ibid.*, p. 86.
[437] *Ibid*.
[438] Dans le cas de Wright, les moins accessibles correspondraient selon Sartre aux « paysans noirs des bayous, qui ne savent pas lire » et aux « racistes blancs de Virginie ou de Caroline »; les plus accessibles aux « Noirs cultivés du Nord » et aux « Américains blancs de bonne volonté ». *Ibid*.
[439] *Ibid.*, p. 88.

différents. En effet, certains écrivains minoritaires trouvent le moyen de s'adresser simultanément à un public endogène et à un public exogène en les mettant sur un pied d'égalité. C'est dire qu'ils leur font porter à tous les deux le rôle du récepteur allocutaire. Et la double postulation simultanée n'est qu'une des nombreuses stratégies qu'ils adoptent pour atteindre cet objectif, la lecture paritaire.

# CHAPITRE 3
# LECTURES PARITAIRES

Les deux types de littérature particulariste dont il a été question jusqu'à présent avaient en commun de prévoir chacun un seul destinataire allocutaire (ou destinataire direct), pour reprendre la terminologie de Catherine Kerbrat-Orecchioni[440] : soit le lecteur endogène (pour le particularisme endogène), soit le lecteur exogène (pour le particularisme exogène). Ni l'une ni l'autre de ces littératures particularistes n'excluait tout à fait l'autre lecteur de sa situation de communication. Il se trouvait alors à occuper le rôle du destinataire non allocutaire, qu'il soit prévu par le locuteur (c'est le destinataire indirect) ou non prévu par le locuteur (c'est le destinataire additionnel).

Nous avons vu que c'était toujours le cas du particularisme exogène : les œuvres comme *La Sagouine* et *Les trois exils de Christian E.* ne parviennent pas à maintenir le public endogène à distance puisqu'en visant sa reconnaissance, elles lui fournissent aussi l'occasion de se reconnaître. Nous avons également vu que c'était le cas de la variante inclusive du particularisme endogène : contrairement à *Bloupe*, qui relève de la variante exclusive, *Moé, j'viens du Nord 'stie* pourrait rejoindre certains spectateurs exogènes (au Québec ou en Acadie, par exemple) en effectuant pour eux les modifications qu'elle s'autorise déjà pour les spectateurs endogènes.

La littérature particulariste qui fera l'objet de ce chapitre se démarque des précédentes puisqu'elle fait jouer aux deux publics à sa disposition le rôle du récepteur allocutaire (ou destinataire direct). Les œuvres qu'elle regroupe ont en

[440] Voir Catherine Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 23.

commun de situer le lectorat endogène et le lectorat exogène dans un rapport de synchronie et de symétrie. Synchronie, parce qu'elles leur reconnaissent des profils (sans doute) différents, mais (surtout) équivalents. C'est dire que ces œuvres ne conçoivent pas l'encyclopédie de l'un comme l'achèvement de l'encyclopédie de l'autre, mais comme des ensembles de compétences distincts et complets – ce qui n'empêche pas une intersection entre les deux, notamment en ce qui concerne le code linguistique. Symétrie, parce qu'elles cherchent à rejoindre leur double lectorat de manière (peut-être) différente, mais (surtout) équivalente. C'est dire que ces œuvres évitent autant que possible d'établir une plus grande connivence avec l'un des deux groupes, préférant les faire gagner tous les deux.

Il en résulte un particularisme qu'on pourrait qualifier de *paritaire*[441] en ce sens qu'il place les lecteurs endogènes et exogènes sur un pied d'égalité et à égale distance. Alors que Pascale Casanova nomme « bonne distance[442] » la position que les écrivains minoritaires doivent occuper pour être reçus au centre, il serait plus à propos, dans le cas du particularisme paritaire, de parler de « double bonne distance ». Une telle notion permet de rendre compte des écrivains minoritaires qui cherchent à se positionner adéquatement sur deux plans à la fois : vis-à-vis les lecteurs endogènes et vis-à-vis les lecteurs exogènes. Dans les mots de Rainier

[441] S'il est vrai que le terme « paritaire » désigne ce qui est constitué d'un nombre égal de représentants de plusieurs parties, et qu'il est de plus en plus souvent employé pour désigner une représentation égale entre hommes et femmes, le terme me semblait mieux convenir que d'autres adjectifs, comme « égalitaire », car il met l'accent sur le pari que tentent les écrivains qui veulent s'adresser également à des lecteurs endogènes et à des lecteurs exogènes, l'équilibre entre ces deux lectorats étant difficile à trouver et à maintenir.

[442] Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 230.

Grutman, ces écrivains « veill[ent] à n'être ni trop prolixe pour les uns (les *insiders*) ni trop elliptique pour les autres (les *outsiders*)[443] ».

Grutman parle ici des textes diglossiques qu'il distingue des textes bilingues par leur capacité à utiliser l'hérérolinguisme pour rejoindre un double lectorat. Tandis que les textes bilingues s'adressent à un seul public (également bilingue) puisque « l'apparition de la langue étrangère [y] est pertinente, non redondante[444] » – dans le sens qu'elle n'est pas encadrée par les accommodements exogènes que sont la traduction, la paraphrase ou la note –, les textes diglossiques « exploitent la redondance créée par la coprésence des langues[445] » pour rejoindre deux publics :

> [C]es œuvres proposent donc un compromis. Elles peuvent faire l'objet d'une double lecture : 1) une lecture bilingue qui jouera sur la connivence et l'*identité* que partage l'auteur avec les lecteurs de sa communauté d'origine (ceux-ci le comprendront à demi-mot); 2) une lecture unilingue qui, en exagérant les effets d'*altérité*, deviendra une source d'exotisme[446].

Pour Grutman, les textes diglossiques possèderaient un « double lecteur modèle », notion qu'il emprunte à Eco. Or, bien que les œuvres paritaires produisent un effet similaire aux textes diglossiques, elles ne coïncident pas tout à fait avec les propos d'Eco, qui aborde le double lectorat des œuvres littéraires dans une perspective tantôt diachronique, tantôt asymétrique.

Dans *De la littérature*, Eco explique que le double lecteur modèle renvoie à deux niveaux de lecture. Le premier concerne le lecteur sémantique, qui lit pour

---

[443] Rainier Grutman, « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », *op. cit.*, p. 210.
[444] *Ibid.*, p. 217.
[445] *Ibid.*, p. 218.
[446] *Ibid.*, p. 209, l'auteur souligne.

« savoir ce qui se passe[447] », tandis que le deuxième concerne le lecteur sémiotique, qui lit pour « savoir comment ce qui se passe a été raconté[448] ». Eco semble ici se contredire car cette explication ne concerne pas la structure textuelle de l'œuvre, que désigne pourtant la notion de lecteur modèle dans *Lector in fabula*. Le théoricien rappelle plutôt les propos de Barthes sur les deux régimes de lecture[449]. Par ailleurs, un tel double lecteur modèle permet difficilement de théoriser les publics des littératures minoritaires. D'abord, parce que rien n'empêche le public endogène et le public exogène de réunir chacun des lecteurs sémantiques et des lecteurs sémiotiques qui pratiqueraient ces différents niveaux de lecture. Ensuite, parce que le double lecteur modèle tel que le décrit Eco implique un rapport diachronique entre les deux lectorats :

> Il n'existe pas de lecteurs exclusivement de second niveau. Je dirais même plus, pour le devenir, il faut avoir été un bon lecteur de premier niveau. […] Mais bien sûr, il peut y avoir des lecteurs de premier niveau qui n'accéderont jamais au second […][450].

C'est justement par la relecture que le lecteur sémiotique se distingue du lecteur sémantique, le deuxième niveau ne pouvant s'accomplir sans le premier : « Pour connaître la fin de l'histoire, il suffit, en général, de lire une seule fois. Pour devenir un lecteur de second niveau, il faut lire plusieurs fois […][451]. »

Ailleurs, Eco propose de désigner les textes littéraires qui visent un double lectorat par les notions de « double jeu[452] » ou de « double codage[453] ». La première

---

[447] Umberto Eco, *De la littérature*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 2003 [2002], p. 295.
[448] *Ibid*.
[449] Voir Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973, p. 11-12.
[450] Umberto Eco, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 295.
[451] *Ibid.*
[452] Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 19.
[453] Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op. cit.*, p. 38. Voir aussi Umberto Eco, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 283-291.

lui sert à décrire les clins d'œil que l'auteur de *Pinocchio*, Carlo Collodi, adresse tantôt à ses lecteurs enfants, tantôt à ses lecteurs adultes. La seconde lui vient de Charles Jencks, pour qui l'architecture post-moderne[454] se caractérise par son usage du *double coding*, c'est-à-dire « *a combination of Modern techniques with something else (usually traditional building) in order for architecture to communicate with the public and a concerned minority, usually other architects*[455] ». Eco la lui emprunte pour examiner les deux lectures engendrées par son roman le plus célèbre, *Le nom de la rose* (1982) : d'une part, celle des « lecteurs naïfs ou de peu de culture[456] », à qui l'ironie intertextuelle aurait échappé, et d'autre part, celle des « lecteurs un peu plus cultivés[457] », qui l'auraient repérée et correctement interprétée[458].

Si Eco a raison de croire que les deux groupes de lecteurs sont probablement en mesure « d'apprécier le reste de l'histoire et d'en goûter la saveur[459] » peu importe qu'ils aient repéré la référence intertextuelle ou non, sa perspective sur le double lectorat des œuvres littéraires ne cadre pas davantage avec le particularisme paritaire. D'un côté, les deux lectorats – les enfants et les adultes

---

[454] Contrairement à la tendance en littérature, Jencks insiste sur l'emploi du trait d'union dans « post-modernisme » pour montrer « *its pluralism not streamlined like a rocket* ». Charles Jencks, « What then is Post-Modernism? », dans Charles Jencks, Eva Branscome et Léa-Catherine Szacka (dir.), *The Post-Modern Reader*, 2e édition, Chichester (Sussex de l'Ouest), Wiley, coll. « AD Reader », 2011, p. 21.

[455] Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, Londres/New York, Academy Editions/St. Martin's Press, 1986, p. 14.

[456] Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op. cit.*, p. 39.

[457] *Ibid.*

[458] Les propos d'Eco ne sont pas sans rappeler ceux de Linda Hutcheon, qui explore plusieurs des mêmes notions, comme le postmodernisme, l'ironie et l'intertextualité. Voir par exemple Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988, 268 p. Les travaux des deux chercheurs contiennent tout un jeu de renvois puisqu'ils se lisent et se citent mutuellement.

[459] Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op. cit.*, p. 39-40.

pour le double jeu; les lecteurs naïfs et les lecteurs cultivés pour le double codage – demeurent envisagés de façon plus diachronique que synchronique, le second groupe apparaissant comme une version améliorée, plus performante, du premier. Au fil de son parcours, un lecteur pourra progresser d'un groupe à l'autre : en vieillissant, l'enfant deviendra adulte; en s'instruisant, le naïf deviendra cultivé. Ce n'est pas le cas des lecteurs endogènes et des lecteurs exogènes qui constituent des ensembles distincts; le déplacement de l'un à l'autre, s'il se produit, est plus latéral qu'ascendant.

D'un autre côté, le double codage engendrerait une relation asymétrique[460] entre les lecteurs, puisqu'il aurait pour effet de favoriser le groupe le plus performant au détriment de l'autre :

> Je reconnais qu'en employant cette technique [...], l'auteur établit une sorte de complicité silencieuse avec le lecteur cultivé, et que celui qui ne l'est pas, faute de capter une allusion culturelle, peut avoir le sentiment que quelque chose lui échappe[461].

Ces propos sur le double codage valent aussi pour le double jeu, à la différence que le lecteur enfant n'aura probablement pas conscience qu'une allusion lui échappe. Or les œuvres paritaires s'efforcent de maintenir l'équilibre entre les lectorats endogène et exogène afin que les deux se sentent concernés et puissent gagner.

---

[460] L'asymétrie entre les deux lecteurs se perd dans *De la littérature* où Eco distingue plus clairement le double codage de l'ironie intertextuelle : « À la différence de cas plus généraux de *double coding*, l'ironie intertextuelle, en mettant en jeu la possibilité d'une double lecture, n'invite pas tous les lecteurs à un même festin. Il les sélectionne, et privilégie les lecteurs intertextuellement avisés, sans pour autant exclure les moins armés. » Umberto Eco, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 291. L'ironie intertextuelle serait une forme de double codage qui établit un rapport asymétrique entre ses lecteurs. Cette nuance n'apparaît toutefois pas dans *Confessions d'un jeune romancier*, où Eco définit le double codage à partir d'un exemple d'ironie intertextuelle. Voir Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op. cit.*, p. 38.

[461] *Ibid.*, p. 40. Un tel effet n'est pas sans rappeler le particularisme exclusif dont j'ai parlé au premier chapitre.

En francophonie canadienne, si les études sur le double lectorat des œuvres littéraires demeurent peu nombreuses, c'est surtout l'asymétrie engendrée qui a retenu l'attention des spécialistes. Les recherches de Nicole Nolette portent sur des pièces de théâtre hétérolingues qui ciblent inégalement des publics différents en pratiquant ce qu'elle nomme la traduction ludique. Cette stratégie d'accommodement se manifeste souvent dans les surtitres projetés au-dessus de la scène ou dans les propos d'un personnage de traducteur. Elle génère « une réception différentielle selon le profil linguistique des spectateurs[462] », puisque le public bilingue, plus compétent que le public unilingue, est en mesure de saisir à la fois le texte dans sa langue source et dans sa langue cible ainsi que l'écart entre les deux versions. Il bénéficie ainsi d'un supplément (au sens derridien du terme[463]) qui se traduit parfois par un « rire de supériorité[464] ». Dans sa façon de privilégier la compétence d'un des deux publics, la traduction ludique rappelle le double codage.

Pour illustrer ses propos, Nolette donne l'exemple, devenu canonique en études littéraires franco-canadiennes, de *L'homme invisible/The Invisible Man*, un récit bilingue du poète franco-ontarien Patrice Desbiens qui a été adapté pour la scène. Quoique la version publiée prenne la forme d'une édition bilingue – la page de gauche est réservée au texte en langue française et celle de droite, au texte en langue anglaise – elle n'en respecte pas le principe : « les aventures de l'homme invisible (ou de *the invisible man* […]) changent selon la page qu'on lira, ou selon la

[462] Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 25.
[463] Voir *ibid.*, p. 19-23.
[464] *Ibid.*, p. 25.

lecture combinée de toutes ces pages[465] ». Seul le lecteur bilingue aura accès au texte dans son intégralité.

La beauté du modèle de Nolette réside dans son renversement tout carnavalesque. En milieu minoritaire, le bilinguisme est souvent conçu comme une perte plutôt qu'un gain, comme si la seconde langue ne pouvait être acquise sans menacer la première, la maternelle. C'est ainsi que François Paré, évoquant la notion de « bilinguisme soustractif » en linguistique, fera une lecture plus pessimiste du récit de Desbiens : « Soustrayez la version anglaise de la version française : calculez le reste[466]. » Ce reste, qu'il qualifie de « lieu de la survie[467] », c'est ce qui reviendrait à la culture franco-ontarienne. Au contraire, la traduction ludique propose de concevoir le bilinguisme de manière additive, ce qui a pour effet de faire gagner le public minoritaire, habituellement bilingue. Elle rappelle en ce sens davantage le particularisme endogène que le particularisme paritaire.

La traduction ludique de Nolette et les textes diglossiques de Grutman se distinguent également des œuvres paritaires par leur façon de mettre en place des accommodements ou de miser sur la redondance pour rejoindre l'un des deux publics. Les œuvres paritaires rappellent davantage les textes bilingues – qui ne sont ni accommodants ni redondants –, à la différence qu'elles parviennent à rejoindre deux publics plutôt qu'un. Pour ce faire, elles tirent souvent profit des éléments communs à l'encyclopédie du lecteur endogène et du lecteur exogène, sans toutefois délaisser le particularisme.

---

[465] *Ibid.*, p. 5.
[466] François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 175. Cité dans Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 5.
[467] François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 175. Cité dans Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 5.

Par ailleurs, les œuvres paritaires cherchent à établir un équilibre entre leurs lecteurs non seulement quant à la langue – dont parlent exclusivement Nolette et Grutman, qui ont en commun d'être traductologues –, mais aussi quant à d'autres éléments endogènes, comme l'espace, l'identité des personnages ou les références culturelles. C'est sans oublier la forme littéraire; elle aussi peut être déployée pour établir l'équilibre entre les lecteurs endogènes et exogènes.

Seront explorés, dans ce chapitre, différents paramètres pouvant contribuer à la parité lectorale des œuvres particularistes. La première partie portera sur la langue et la forme littéraire de *Pour sûr* de l'écrivaine acadienne France Daigle, alors que la seconde s'attardera aux référents spatiaux et culturels ainsi qu'à la construction du personnage principal dans *La belle ordure* de l'écrivaine franco-manitobaine Simone Chaput. Pour maintenir l'équilibre entre leurs lecteurs, ces deux écrivaines recourent à des paramètres différents, mais aussi à des stratégies différentes. Là où Daigle travaille à augmenter la différence minoritaire, Chaput tâche de la diminuer.

La distinction entre ces deux postures s'explique par les notions d'assimilation et de différenciation de Casanova[468]. Ces deux stratégies sont ici déployées pour établir la parité lectorale et rejoindre simultanément deux publics.

---

[468] Voir Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 230. Similairement à Grutman et Nolette, Casanova applique surtout ces notions au paramètre linguistique : « La question de la "différence" linguistique se pose à tous les dominés littéraires quelle que soit leur situation objective, c'est-à-dire leur distance linguistique et littéraire à l'égard du centre. Les "assimilés", toujours dans un rapport d'étrangeté et d'insécurité à l'égard de la langue dominante, cherchent, par une sorte d'hypercorrection, à faire disparaître et à corriger, comme on fait pour un "accent", les traces linguistiques de leur origine. Les "dissimilés", au contraire, qu'ils aient ou non à leur disposition une autre langue, vont chercher, par tous les moyens, à creuser un écart, soit en créant une distance distinctive avec l'usage dominant (et légitime) de la langue dominante, soit en créant ou en recréant une nouvelle langue nationale (potentiellement littéraire). » *Ibid.*, p. 361.

Procédant par différenciation, *Pour sûr* propose une lecture si exotisante qu'elle le devient non plus seulement pour les *outsiders*, mais aussi pour les *insiders*[469]. Procédant par assimilation, *La belle ordure* met en place une esthétique de l'ambiguïté qui ne permet pas de trancher entre la perspective endogène et la perspective exogène, sans néanmoins renoncer au particularisme.

## LA PARITÉ PAR DIFFÉRENCIATION : L'AUTORÉFLEXIVITÉ CHIAC DE *POUR SÛR*

« Si [les œuvres récentes de France Daigle] s'appuient de plus en plus sur une matière et sur une langue locales, […] pourront-elles être lues avec intérêt et comprises à l'extérieur de l'Acadie[470]? » C'est ainsi que Raoul Boudreau concluait un article sur le rapport que Daigle entretient à la langue dans ses romans, depuis *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* (1983), son tout premier ouvrage, jusqu'à *Petites difficultés d'existence* (2002), le troisième opus d'une trilogie sur Moncton que *Pour sûr* (2011) allait transformer en tétralogie. La parution de ce dernier roman donne une nouvelle pertinence à la question de Boudreau : de tous les livres de Daigle, celui-ci est de loin le plus contextualisé, pour ne pas dire le plus surcontextualisé.

Pourtant, la réception immédiate de *Pour sûr* laisse entendre que son contenu particulariste n'a pas empêché Daigle de maintenir un double lectorat, endogène et exogène. Réédité dans la collection « Boréal compact » moins d'un an et demi après sa parution initiale, l'œuvre lui a permis de remporter des

[469] Le roman se distingue en ce sens des textes diglossiques de Grutman, qui paraissent exotiques uniquement aux yeux des *outsiders.*

[470] Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, 2004, p. 44.

récompenses à tous les paliers de l'institution littéraire : le prix Antonine-Maillet-Acadie Vie et le prix Éloize de l'artiste de l'année en littérature au niveau acadien; le prix Champlain au niveau franco-canadien; et le prix du Gouverneur général au niveau canadien. C'est sans parler du prix du Lieutenant-gouverneur du Nouveau-Brunswick pour l'excellence dans les arts littéraires qui lui a été remis pour l'ensemble de son œuvre l'année de la publication de *Pour sûr*[471]. Comme nous le verrons, la critique immédiate du roman, qu'elle soit endogène ou exogène, est également dithyrambique.

Boudreau exprimera toutefois des réserves à propos de *Pour sûr* : il reproche à Daigle de se situer « au cœur de l'identitaire[472] » en utilisant « une langue qui souffre de ses particularismes[473] ». Or, c'est justement – et de manière tout à fait contre-intuitive – par sa façon d'employer « une version très poussée du chiac qu'elle alourdit volontairement[474] » que Daigle parvient à la parité entre lecteurs endogènes et exogènes. Le système orthographique du chiac qu'elle propose a pour effet de le transformer en code étranger, ce qui oblige le lecteur endogène à adopter la position exogène. En d'autres mots, l'écrivaine procède par défamiliarisation[475], faisant perdre aux *insiders* leur longueur d'avance sur les *outsiders*. Avant d'élaborer sur le traitement réservé au chiac dans *Pour sûr*,

---

[471] Voir s. a., « Pour sûr », site Web des Éditions du Boréal, en ligne : https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/pour-sur-2046.html (page consultée le 4 décembre 2018). Le roman a aussi été finaliste pour le prix du Gouverneur général 2013 dans sa traduction par Robert Majzels sous le titre *For sure*.

[472] Raoul Boudreau, « L'institution littéraire acadienne : une étoile qui s'étiole? Bilan et perspectives », *op. cit.*, p. 14.

[473] *Ibid.*

[474] *Ibid.*

[475] Au contraire de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne qui mise sur la familiarisation avec *Moé j'viens du Nord, 'stie.*

commençons par retracer le parcours de Daigle de façon à bien situer l'originalité de ce roman. Je reviendrai ensuite sur la forme de cette œuvre encyclopédique, car nous verrons qu'elle n'est pas sans incidence sur la capacité du vernaculaire à produire une lecture paritaire.

**En se rapprochant sans cesse de l'Acadie**[476]

Maintes fois les chercheurs ont commenté ce que Boudreau nomme l'« itinéraire inversé[477] » de Daigle, qui « commence par produire des œuvres purement formalistes et désincarnées » avant d'arriver « en fin de parcours, sans préjuger de la suite, à une représentation de l'Acadie et de sa propre situation dans ce milieu[478] ». Pour parler comme Casanova (citée par Boudreau), alors que la majorité des écrivains minoritaires visent d'abord l'autonomie politique puis l'autonomie littéraire, l'écrivaine effectue ce parcours en sens inverse[479]. À l'époque où ses confrères, comme Antonine Maillet, Guy Arsenault ou Gérald Leblanc[480], produisent une littérature nationaliste, Daigle emprunte au Nouveau Roman et à l'œuvre de Marguerite Duras[481].

Les livres qu'elle publie au début de sa carrière se prêtent néanmoins à une lecture acadienne. Outre les quelques toponymes qui renvoient explicitement au

---

[476] Ce titre fait allusion à un article dans lequel Daigle revient sur la genèse de *Sans jamais parler du vent*, son premier livre. Elle se souvient avoir eu « la ferme intention d'écrire un livre le plus détaché possible de tout lieu reconnaissable, un livre aussi individualiste qu'il s'en puisse, un livre pas acadien ». France Daigle, « En me rapprochant sans cesse du texte », *La Nouvelle Barre du jour*, nº 182, 1986, p. 242.
[477] Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle », *op. cit.*, p. 33.
[478] *Ibid.*
[479] Voir Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 277.
[480] Ce sont les exemples de Boudreau. Voir Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle », *loc. cit.*, p. 33-34.
[481] À ce propos, voir Raoul Boudreau, « Une réécriture ambiguë en littérature acadienne. Marguerite Duras et France Daigle », dans Lise Gauvin, *et al.* (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 91-104.

territoire néo-brunswickois[482], les spécialistes font le raccord entre ses premiers romans et l'Acadie par les références maritimes et religieuses[483]; la thématique du silence et l'emploi de la litote, trope acadien[484]; la figure de la maison incendiée, rappel de la Déportation[485]; ainsi que la couverture et la mise en page du texte, qui évoquent l'horizon marin[486]. Mais dans l'ensemble, c'est « au compte-gouttes[487] » que la référence acadienne apparaît chez Daigle. Il faudra attendre son septième roman, *La vraie vie* (1993)[488], pour qu'elle mentionne une première fois la ville de Moncton, son lieu de résidence.

Un détour par l'écriture dramaturgique pour le collectif Moncton Sable[489] incitera Daigle à l'écriture du chiac dans *Pas pire* (1998), son neuvième ouvrage et le premier de la tétralogie monctonienne. Ses romans précédents, écrits dans un

---

[482] Il est question de Saint-Édouard-de-Kent et de Kouchibouguac dans ses deuxième et troisième romans, *Film d'amour et de dépendance. Chef d'œuvre obscur* (1984) et *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont* (1985). De même, une facture d'un commerce de Moncton est reproduite à la toute fin de *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage* (1991).

[483] Voir Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle », *loc. cit.*, p. 37.

[484] Voir *ibid.* ainsi que Raoul Boudreau, « Le silence et la parole chez France Daigle », dans Raoul Boudreau, *et al.* (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, p. 71-81 et Raoul Boudreau, « L'hyberbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », *op. cit.*, p. 82.

[485] Voir Alain Masson, « Écrire, habiter », *Tangence*, n° 58, 1998, p. 41 et Jean Morency, « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française au Canada », *@nalyses*, vol. VI, n° 1, 2011, p. 2014-205.

[486] Voir Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle », *loc. cit.*, p. 36, note 23. Avec recul, Daigle verra elle-même dans la mise en page de *Sans jamais parler du vent* « ce paysage typiquement acadien, c'est-à-dire une ligne d'horizon, créée par la "mer du texte" en bas de page et, en haut, de page, par l'infini ». France Daigle, « En me rapprochant sans cesse du texte », *loc. cit.*, p. 242.

[487] Raoul Boudreau, « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle », *loc. cit.*, p. 36.

[488] Selon Benoit Doyon-Gosselin, ce roman et le suivant, *1953. Chronique d'une naissance annoncée* (1995), marquent un tournant dans l'œuvre de Daigle, puisqu'ils font le pont entre les deux périodes distinctes de son œuvre. La première rassemble ses six premiers romans, qui ont en commun de limiter les références à l'Acadie et de mettre en scène des personnages sans identité. La seconde rassemble ses quatre derniers romans, centrés sur Moncton et le chiac. Voir Benoit Doyon-Gosselin, « Le tournant spatio-référentiel dans l'œuvre romanesque de France Daigle », dans Johanne Melançon (dir.), *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2013, p. 65-83.

[489] Sur le théâtre de Daigle, voir Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 192-196.

français standard, recouraient peu ou pas au dialogue, l'écrivaine souhaitant demeurer authentique[490] mais ne pouvant non plus se résoudre à mettre le vernaculaire monctonien dans la bouche de ses personnages. Le chiac prendra ensuite des proportions de plus en plus grandes, jusqu'à devenir l'un des principaux sujets (et objets) de *Pour sûr*. Une telle évolution est d'autant plus remarquable que le documentaire *Éloge du chiac* (1969), filmé dans une école secondaire de Moncton, présente une Daigle adolescente s'inquiétant déjà de l'effet du vernaculaire sur la pérennité de la langue française en Acadie[491]. D'un autre côté, comme le souligne Catherine Leclerc, sa présence dans l'œuvre de Daigle s'accroit au même rythme que sa contestation : « Au fur et à mesure que son écriture s'ouvre au chiac de ses personnages, elle leur fournit aussi, dans un jeu misant sur l'équilibre et la réciprocité, des outils pour qu'ils puissent se réapproprier le français standard[492]. »

L'itinéraire inversé de Daigle qui passe, sur les plans thématique et langagier, de l'universalisme au particularisme, se double d'un renversement éditorial. Alors que les trois premiers romans de Daigle, *Sans jamais parler du vent*, *Film d'amour et de dépendance* et *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle* (1985), qui peuvent être lus comme une trilogie[493], paraissent aux Éditions d'Acadie à Moncton, les trois derniers, *Un fin*

---

[490] Voir Monika Boehringer, « Le hasard fait bien les choses. Entretien avec France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, nº 3, 2004, p. 14.
[491] Daigle reviendra sur sa participation au film et sur son rapport au chiac dans la suite, *Éloge du chiac, part 2* (2009) de Marie Cadieux.
[492] Catherine Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *Francophonies d'Amérique*, nº 22, 2006, p. 155.
[493] Voir Raoul Boudreau et Anne-Marie Robichaud, « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, nº 15, 1998, p. 143-153.

*passage* (2001), *Petites difficultés d'existence* et *Pour sûr*, sont publiés aux Éditions Boréal à Montréal, une décision sans doute liée à la faillite de l'éditeur acadien en 2000[494]. Entre ces deux périodes, Daigle fait alterner ses lieux de publication entre le Québec (Éditons nbj pour *Variations en B et K*; Éditions du remue-ménage pour *L'été avant la mort* [1986], écrit conjointement avec Hélène Harbec) et l'Acadie (Éditions d'Acadie pour *1953. Chronique d'une naissance annoncée* et la première édition de *Pas pire*, que reprendra ensuite Boréal) lorsqu'elle ne les choisit pas conjointement (*La beauté de l'affaire* est publié par les Éditions d'Acadie et les Éditions nbj; *La vraie vie*, par les Éditions d'Acadie et les Éditions de l'Hexagone). La progression éditoriale de Daigle est donc inversée par rapport à sa progression thématique et langagière; c'est à Moncton que paraissent ses œuvres les plus universalistes et à Montréal, les plus particularistes.

La non-coïncidence entre ces deux parcours nous empêche de tirer des conclusions hâtives qui feraient correspondre à un lectorat exogène sa période universaliste ou sa période québécoise, et à un lectorat endogène, sa période particulariste ou sa période acadienne. Au contraire, Daigle reçoit une attention endogène et exogène dès le début de sa carrière : elle « reste encore aujourd'hui, après Antonine Maillet, la romancière acadienne la plus commentée à l'intérieur et à l'extérieur de l'Acadie[495] ». La bibliographie de son œuvre et de sa réception compilée par Benoit Doyon-Gosselin dans le cadre du numéro spécial que lui réserve la prestigieuse revue québécoise *Voix et Images* en 2004, autre signe de

[494] Depuis la parution de *Pour sûr* chez Boréal, à Montréal, Daigle a fait paraître une compilation de poèmes chez Perce-Neige, à Moncton. Voir France Daigle, *Poèmes pour vieux couples*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie », 2016, 146 p. La septième et dernière partie du recueil reproduit les poèmes (haïkus, tankas et cinquains) d'abord parus dans *Pour sûr*. Voir *ibid.*, p. 127-140.
[495] Raoul Boudreau, « Une réécriture ambiguë en littérature acadienne », *op. cit.*, p. 92.

l'intérêt exogène que suscite Daigle, montre que presque tous ses livres ont fait l'objet de comptes rendus dans leur milieu immédiat et ailleurs, dont certains à l'international[496]. Il reste que cette attention lui vient principalement des chercheurs; ses romans les plus décontextualisés, moins accessibles, lui ont surtout valu un « succès d'estime »; leurs ventes « sont restées minimes[497] ». En revanche, le particularisme de ses derniers romans lui aura permis d'arriver à un meilleur équilibre entre le public savant, déjà amateur de Daigle, et le grand public, qui s'intéresse à la référentialité de son œuvre[498].

Ce qui change avec les derniers romans de Daigle, ceux qui composent sa tétralogie monctonienne, c'est que l'écrivaine doit trouver le moyen de maintenir ses lectorats endogène et exogène non plus à partir d'une matière universaliste, qui ne fait pas intervenir de distinction entre les deux groupes, mais à partir d'une matière particulariste, qui menace d'avantager l'un ou l'autre selon le degré de

---

[496] Voir Benoit Doyon-Gosselin, « Bibliographie de France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, 2004, p. 105-107. Pour la mise à jour de ce document, voir Benoit Doyon-Gosselin, « Bibliographie France Daigle (2003-2017) », avec la coll. de Anahita Shafie, *Voix plurielles*, vol. XV, nº 1, 2018, p. 266-276.

[497] Raoul Boudreau, « Une réécriture ambiguë en littérature acadienne », *op. cit.*, p. 102. Pour le grand public, les romans de Daigle sur Moncton ont peut-être servi de porte d'entrée au reste de son œuvre. Ainsi, il aura fallu attendre que l'écrivaine connaisse un succès populaire avec *Pas pire*, *Un fin passage* et *Petites difficultés d'existence* pour que ses premiers livres soit réédités dans la collection « Bibliothèque canadienne-française » par Prise de parole. Voir France Daigle, *Sans jamais parler du vent*, suivi de *Film d'amour et de dépendance*, suivi de *Histoire de la maison qui brûle : romans*, préface de Benoit Doyon-Gosselin, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2013 [1983, 1984, 1984], 381 p.; France Daigle, *Variations en B & K*, suivi de *Tending Towards the Horizontal*, suivi de *La beauté de l'affaire*, suivi de *La vraie vie : trois romans et un récit*, préface de Monika Boehringer, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2016 [1985, inédit, 1991, 1993], 212 p.; France Daigle, *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, préface de François Paré, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2014 [1995], 197 p. Son premier livre avait déjà fait l'objet d'une réédition dans le cadre d'une édition critique. Voir France Daigle, *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, édition critique établie par Monika Boehringer, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Bibliothèque acadienne », 2012, 259 p.

[498] Dans *Pour sûr*, Josse attribue le succès récent de Daigle à ses personnages, et plus particulièrement à Terry et Carmen. Voir France Daigle, *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, p. 652. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle PS et placés dans le corps du texte.

concision ou de prolixité privilégié par l'auteure. Une telle entreprise est pour le moins périlleuse; c'est pourquoi Boudreau anticipe que le particularisme de plus en plus poussé de Daigle lui fera perdre une partie de ses lecteurs exogènes. C'était néanmoins sans compter l'intérêt que la structure de *Pour sûr* susciterait chez ces lecteurs, dont l'enthousiasme n'a pas été freiné par l'emploi audacieux du vernaculaire.

**Un roman encyclopédique**

Si *Pour sûr* a obtenu un accueil aussi favorable, c'est beaucoup à cause de sa forme, que plusieurs ont comparée à une encyclopédie, voire à une « encyclopédie folle[499] ». Comme le fait valoir Pénélope Cormier, le roman reprend les deux principales fonctions des ouvrages encyclopédiques que sont l'accumulation et l'organisation de savoirs[500]. D'une part, en ce qui concerne l'accumulation de savoirs, il poursuit sur la même lancée que *Pas pire* en faisant alterner des segments diégétiques portant sur les personnages et des segments informatifs portant sur des sujets divers, qui semblent *a priori* sans lien avec la fiction. La description des segments informatifs par Boudreau, qui parle ici du premier tome de la série, vaut autant pour le dernier :

> Ces textes empruntent le style d'un récit de fait, de l'exposé docte ou professoral entièrement voué à la transmission d'un savoir, style qui se rapproche donc d'un certain degré zéro de l'écriture, mais qui s'en éloigne aussi parfois par petites touches poétiques qui émergent à la

[499] Julien Lefort-Favreau, « Chiac, langue première, langue littéraire », *Liberté*, vol. LIV, nº 2, 2013, p. 30.
[500] Voir Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 70.

> surface neutre de la phrase. À la fois leçons de choses, comme disent les Français, et exercices de style, ces textes manifestent la volonté très claire d'ajouter du savoir à la fiction[501].

Alors que *Pas pire* abordait des sujets comme l'astrologie et l'agoraphobie, Bruegel l'Ancien et les deltas, *Pour sûr* traite de la broderie et de la typographie, du Scrabble et du golf, de statistiques et de calcul, sans mentionner les nombreuses listes, définitions de dictionnaire et renvois aux œuvres précédentes de l'auteure qui parsèment le roman. Un coup d'œil à l'index permet de constater l'ampleur des sujets traités, dont certains le sont de manière moins scientifique que pseudo-scientifique, cette encyclopédie fictive se préoccupant peu de l'exactitude des informations accumulées, comme le montre son « Fictionnaire » de mots inventés.

D'autre part, le roman organise ces savoirs en petites rubriques comme dans un ouvrage de référence. *Pour sûr* est ni plus ni moins composé de 1 728 fragments[502] regroupés par tranches de douze et répartis entre 144 trames thématiques. Parallèlement à cette répartition thématique, le roman comprend aussi douze chapitres rassemblant chacun 144 des 1 728 fragments. Tous les espaces du texte sont pris en charge par cette structure, incluant les douze exergues en début de chapitre et les vingt-quatre notes de bas de page, distribuées également entre les trames « Notes » et « Varia ». Les 746 pages du roman, un volume qui dépasse largement celui de toutes les œuvres précédentes de l'auteure

---

[501] Raoul Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport (Québec), Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », 2000, p. 52.

[502] Daigle aurait envisagé une entreprise plus complexe encore : « Possibilité envisagée, au début, d'écrire un fragment pour chacune des 6 faces de 1 728 cubes. À la fin, le livre aurait compté 10 368 fragments, 6 fois le nombre de la présente version. Projet monstre. Aucun désir de chevaucher un monstre. » (PS, p. 173)

mises bout à bout, en font un « véritable *monument à la contrainte*[503] », pour reprendre l'expression de Cormier, dont les recherches ont montré l'importance de cette pratique chez Daigle.

Bien que la répartition du texte en fragments puisse désarçonner les amateurs de romans plus conventionnels, ceux qui persévèrent ne resteront pas longtemps dans l'ombre; à la manière d'une véritable encyclopédie, *Pour sûr* contient son propre mode d'emploi, qui est ici disséminé à travers l'œuvre[504]. Dès le premier chapitre, l'un des nombreux passages autoréflexifs du roman rappelle que : « C'est dans son roman *Pas pire* que la romancière acadienne France Daigle se penche pour la première fois sur la symbolique du chiffre 12, qui, multiplié par lui-même, mènerait à la plénitude. » (PS, p. 55)[505] Entre *Pas pire* et *Pour sûr*, le projet prend de nouvelles proportions. De bidimensionnel, il devient tridimensionnel[506] : « Le 12 à la troisième puissance (soit $12^3$, ou 12 x 12 x 12) paraît correspondre davantage aux exigences d'une plénitude ample et durable que le 12 multiplié seulement une fois par lui-même (soit $12^2$, ou 12 x 12). » (PS,

---

503 Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 51, l'auteure souligne. Pour une description détaillée des différentes contraintes employées par Daigle dans son œuvre, voir *ibid.*, p. 55-69.

504 Par ce mode d'emploi, Daigle travaille à réduire l'écart entre *Pour sûr* et l'horizon d'attente de ses lecteurs. Elle parvient conséquemment à produire un roman plus accessible que celui de Babineau sans renoncer à certains traits de l'esthétique postmoderne, qui contribuaient à rendre *Bloupe* réfractaire à la lecture.

505 Ainsi, il n'est pas nécessaire d'avoir préalablement lu les autres romans de la série pour entamer la lecture de *Pour sûr* : Daigle se charge de faire les rappels pertinents.

506 À ce propos, il n'est pas anodin de constater l'importance d'un tableau, une œuvre en deux dimensions, dans *Pas pire* : le *Dénombrement de Bethléem* (1566) de Bruegel l'Ancien, dont il est plusieurs fois question dans le roman, lui sert de métaphore. Voir Benoit Doyon-Gosselin et Jean Morency, « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde : l'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, 2004, p. 72. Cet article porte d'ailleurs sur un autre passage de la bidimension à la tridimension dans l'œuvre de France Daigle : les deux chercheurs montrent qu'entre *Pas pire* et *Petites difficultés d'existence*, Moncton passe de ville-tableau à ville-sculpture.

p. 59)[507] Dans les mots de la narratrice, qui se nomme France Daigle comme dans *Pas pire*, un tel défi est à la mesure du résultat escompté, « [l]a sérénité étant, après tout, quelque chose qui se mérite » (PS, p. 73).

L'effort d'organisation du savoir est visible à toutes les pages du roman, puisque chacun des fragments est identifié par une série de trois nombres et d'un titre, placés à la fin du passage dans la marge extérieure. Le premier numéro correspond à l'emplacement du fragment dans le roman, dont les passages sont numérotés de 1 à 1 728 selon leur ordre d'apparition[508]. Le deuxième renvoie à l'une des 144 trames auquel il est associé, également identifiée par le titre qui l'accompagne. Le troisième indique la place du fragment au sein de la trame.

Prenons l'exemple du fragment « 1152.94.1 Terry et Carmen » : il occupe le 1 152e rang (sur 1 728) dans le roman, mais le 1er (sur 12) de la trame 94 (sur 144), consacrée à Terry et Carmen, les personnages principaux. Dans l'organisation du roman, il est néanmoins précédé des fragments « 150.94.10 » et « 576.94.2 », qui proviennent eux aussi de la série « Terry et Carmen ». C'est dire que les fragments d'une même trame ne sont pas forcément présentés dans l'ordre. Similairement, la numérotation des trames ne correspond pas à leur ordre d'apparition dans le

[507] Selon la narration, Daigle remettra ce choix en question au cours du processus d'écriture : « L'erreur […] consiste à avoir surestimé la valeur symbolique du chiffre 12 comparativement à celle du chiffre 7, dont on n'a retenu que l'aspect statique. Or, rien n'est plus faux. À bien y regarder, la valeur symbolique du chiffre 7 est bien plus assurée que celle du 12. Cette erreur plutôt magistrale ébranle les fondements mêmes de ce roman, qui se veut débordant de justesse. » (PS, p. 269-270; voir aussi p. 278)

[508] À quelques endroits, l'ordre est bouleversé par les notes infrapaginales qui ont entraîné des erreurs dans la mise en page. Par exemple, le fragment « 116.142.3 Notes », dont l'appel est situé dans le fragment « 114.2.10 Couleurs », apparaît au bas de la page 51, avant le fragment « 115.108.8 Rumeurs », qui est entièrement situé à la page 52.

roman : le premier fragment de *Pour sûr*, « 1.144.1 Exergues », appartient à la toute dernière série.

Par ailleurs, le formatage du texte varie en fonction de son contenu : la majorité des segments informatifs sont placés en retrait et imprimés en plus petits caractères. Cette variation permet de repérer facilement les segments diégétiques qui relatent, en général, le quotidien de la petite communauté qui occupe les lofts rénovés par Zed dans *Petites difficultés d'existence*, et plus particulièrement les faits et gestes de Carmen et Terry, parents d'Étienne (quatre ans) et de Marianne (deux ans). Il arrive néanmoins que certains passages en retrait portent sur les personnages, ce qui ajoute à la complexité de la structure. D'ailleurs, les deux types de segments sont liés; on découvrira par exemple que les informations données en retrait sur le Scrabble – où il est question tantôt de l'historique du jeu, tantôt de son lexique, tantôt de parties fictives – renvoient aux joutes que se disputent dans l'intrigue Antoinette et l'Infirme, un couple qui habite les lofts.

Tout comme les liens qui unissent les segments informatifs et les segments diégétiques, les trames ne fonctionnent pas comme des compartiments étanches, mais se répondent l'une et l'autre[509]. Ce tissage, comme les autres éléments de la structure, est expliqué à même l'œuvre :

> En principe, chaque fragment est censé faire référence assez clairement à d'autres fragments de séries distinctes, histoire de féconder l'aspect multidimensionnel de la structure. Donc, tous les fragments sont frappés et frappent à leur tour au moins deux fois (quatre contacts au total), ce qui crée un nombre incalculable (pour moi) de permutations. (PS, p. 457)

[509] C'est parce qu'elle implique un enchevêtrement dans le contexte du textile que la notion de « trame » m'a semblé préférable à celle de « série », employée par Daigle. Les deux termes me serviront néanmoins de synonymes afin d'éviter les répétitions.

Ces permutations s'illustrent bien à partir du fragment « 968.38.9 Oignons », dans lequel Terry raconte à Marianne l'histoire d'une princesse qui n'avait « jamais versé une larme » (PS, p. 416) jusqu'au jour où un paysan obtient de l'épouser après lui avoir fait peler des bulbes. Non seulement cette histoire avait été commencée quelques pages plus tôt dans le fragment « 933.62.8 Marianne », mais elle rappelle aussi la série « 37. Histoire d'animaux », qui sert généralement (mais pas uniquement) à rapporter les contes que Terry invente pour ses enfants à l'heure du coucher. De façon similaire, plusieurs autres fragments de la série « 38. Oignons » présentent Marianne et Étienne Zablonski[510] rabattant les tiges des bulbes qui poussent dans le potager des lofts, dont l'aménagement fait l'objet de sa propre trame (« 9. Le potager »).

Pour rendre l'aspect multidimensionnel de *Pour sûr*, Danielle Dumontet propose de recourir à la métaphore du billard[511], qu'elle avait déjà employée pour décrire la structure de *Pas pire* : « ces boules qui vont, qui viennent, qui se percutent les unes les autres, une fois, deux fois, trois fois, me semblent parfaitement représenter les mises en relation des fragments[512] ». La métaphore est d'autant mieux trouvée que le billard joue un rôle important dans la série de Daigle[513]. La structure du roman évoque également le casse-tête, jeu que Hans

[510] La narration le nomme souvent « Zablonski » tout court ou le « Grand Étienne » pour éviter de le confondre avec le « Petit Étienne », le frère aîné de Marianne, nommé en son honneur.
[511] Danielle Dumontet, « La fragmentation dans *Pour sûr* de France Daigle. Une écriture entre contraintes et ouvertures », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Littérature acadienne du 21e siècle*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 123.
[512] Danielle Dumontet, « Pour une poétique de la fragmentation à l'exemple de France Daigle », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment. Analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota bene, 2008, p. 367.
[513] Le lecteur de *Pas pire* apprendra que le père de Carmen a fait fortune dans la fabrication d'équipement de billard. C'est aussi au Dooly's, un salon de billard où elle travaillait comme serveuse, que Carmen a fait la connaissance de Terry.

affectionne dans *Pas pire* et *Un fin passage*. Comme les pièces d'un casse-tête, les fragments sont chacun en contact avec plusieurs autres et tous essentiels à la complétion de *Pour sûr*[514] : « on ne peut retirer un seul élément du roman sans que s'écroule le monument[515] ».

Ces deux figures, le billard et le casse-tête, ont l'avantage de mettre l'accent sur le ludisme de *Pour sûr*, dont la forme est une invitation à jouer. Comme le titre des trames est placé à la fin des fragments plutôt qu'au début, le lecteur sera naturellement porté à la devinette au fur et à mesure qu'il se familiarise avec la structure du roman. Il reste que le jeu est surtout mis au service de l'apprentissage : du livre encyclopédique à l'encyclopédie du lecteur (telle que l'envisage Eco), il n'y a qu'un pas que Daigle franchit par le personnage de Terry, un libraire sans formation officielle. Puisqu'il cherche toujours à augmenter sa compétence encyclopédique par la lecture, ce personnage est pour Cormier « le meilleur représentant de [l']autodidaxie[516] » à l'origine du projet daiglien. En effet, comme le fait remarquer Julien Lefort-Favreau, « on pourrait […] finir par croire

---

514 On se souviendra que c'était tout le contraire de *Bloupe*, qui donne l'impression d'être un casse-tête dont il manque des pièces.

515 Pénélope Cormier, « Le roman *Pour sûr* de France Daigle à l'assaut de la forme encyclopédique, de l'*Encyclopédie* à Wikipédia », communication inédite donnée dans le cadre de l'atelier « Worlding French-Canadian Literature » lors du Congrès de l'American Comparative Literature Association, Utrecht (Pays-Bas), 7 juillet 2017. C'est pour cette raison que les travaux de Ginette Michaud sur la lecture du fragment ne sont pas propices à l'étude de *Pour sûr*. La chercheuse part de la prémisse suivante : « [p]arler du fragment, vouloir le lire ou le décrire, équivaut à aborder un certain infini, un certain inachèvement aussi, de la question qui cherche encore, à travers ses déplacements transférentiels, sa formulation ». Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, p. 10. Or la structure de *Pour sûr*, bien que constituée de fragments, est loin d'être inachevée. Par ailleurs, pour Michaud, le fragment « n'est pas une forme » : « Il n'est pas évident, en effet, que le fragment offre encore une structure qui puisse être décrite stylistiquement. » *Ibid.*, p. 35. De telles affirmations vont à l'encontre des travaux de Cormier sur la contrainte dans les œuvres littéraires acadiennes. Voir Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, 268 p.

516 *Ibid.*, p. 72.

que France Daigle a écrit *Pour sûr* simplement pour apprendre des choses » tant le roman « foisonne de renseignements issus de domaines divers[517] ». Le plaisir d'augmenter sa propre encyclopédie constitue aussi une raison suffisante de lire *Pour sûr*; le lecteur pourra s'inspirer de Terry (et de Daigle) en utilisant le livre pour acquérir une foule d'informations sur divers sujets, et en particulier sur le chiac.

**« Frĩggér » avec la langue**

L'un des éléments qui unit le mieux les différentes trames du roman entre elles, ainsi que les segments informatifs et diégétiques, c'est bien sûr le chiac. Dès les premières pages, le roman en donne la définition suivante :

> Salmigondis de français du XVII^e^ siècle et de français moderne, de mots anglais prononcés à l'anglaise, de mots anglais francisés et d'un mélange syntaxique empruntant aux deux langues, le chiac est surtout l'apanage des Acadiens du sud-est du Nouveau-Brunswick. En dépit de sa résonance autochtone (Shédiac, Kouchibougouac, Tabusintac) rien n'est certain quant à l'origine du mot chiac. Et parler le chiac appelle encore aujourd'hui un certain déshonneur. (PS, p. 24)

Le lecteur découvrira vite que le chiac est à la fois l'un des principaux *sujets* et l'un des principaux *objets* du roman. Sujet, car il sert régulièrement de matière au discours des personnages et au métadiscours de la narratrice, comme dans la citation précédente[518]. Objet, car il sert tout autant de matériel à l'écrivaine, qui s'est donné « le droit de frĩggér avec le français » (PS, p. 59) en faisant passer le vernaculaire de l'oral à l'écrit – un projet déjà entrepris par d'autres écrivains

---

[517] Julien Lefort-Favreau, *loc. cit.*, p. 30.

[518] En proposant « une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature », Daigle témoigne de ce que Lise Gauvin nomme la surconscience linguistique. Celle-ci concerne tout particulièrement les écrivains francophones de littératures émergentes. Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.

acadiens avant elle, dont Jean Babineau et Dano LeBlanc[519] –, et en le dotant de son propre système orthographique.

Dans les nombreux passages en chiac de *Pour sûr*, il n'est plus question de signaler les emprunts à l'anglais par des italiques, comme dans les romans précédents de l'auteure[520]. Une telle démarche avait l'avantage d'indiquer la prononciation correcte de ces mots, mais le désavantage de les marquer comme étant étrangers alors même qu'ils font partie du vernaculaire. Cette fois-ci, les italiques sont réservés aux (quelques) échanges se déroulant entièrement en anglais. Ou encore, au *code switching*, comme dans le passage suivant, où le changement de langue est souligné par un avertissement du locuteur : « Je pouvais le ouère yinque dans la wé que — comme y disont en anglais — *they looked up to me*. » (PS, p. 38) En revanche, les italiques ne sont pas employés pour indiquer l'anglais du *code mixing*.

À la place de recourir aux italiques, le nouveau système orthographique proposé par Daigle s'appuie sur « [l]a tentation, voire la nécessité d'élargir le rôle des accents » (PS, p. 63). Comme toutes les règles établies dans *Pour sûr*, celles qui régissent l'emploi des accents mis à contribution sont données à même le roman :

> Le tilde sert à distinguer les mots prononcés en anglais des mots prononcés en français. Il latinise l'anglais. Quant à l'accent aigu sur la terminaison d'un verbe censé être prononcé en anglais, il indique que la fin du mot doit être francisée. Il s'agit d'une forme fréquente de chiaquisation. (PS, p. 438)

---

[519] Sur le chiac chez Dano LeBlanc, voir Marie-Ève Perrot, « Acadieman et l'"Académie chiac" : le chiac, de l'oral à l'écrit », *op. cit.*, p. 59-70.

[520] À ce propos, voir Raoul Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », *op. cit.*, p. 53 et Catherine Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *loc. cit.*, p. 155.

Dans les dialogues en chiac, les mots comme *boss*, *nice*, *everytime*, *hotdog* ou *parking lot* s'écrivent donc « bõss » (PS, p. 10), « nĩce » (PS, p. 74), « ẽverytime » (PS, p. 198), « hõtdogs » (PS, p. 302) et « pãrking lõt » (PS, p. 621), tandis que les verbes à l'infinitif *to drive*, *to flunk*, *to leak* ou *to manage* deviennent « drĩvér », « flũnkér », « lẽakér » et « mãnagér » (PS, p. 63). Au tilde et à l'accent aigu s'ajoute le tréma[521], dont l'emploi dans les mots anglais est néanmoins quelque peu superflu : « Certains maintiennent que dans le cas de *shoötér*, la présence du *sh* pour le son *ch* est par elle-même indicatrice de l'origine anglaise du mot, ce qui rend le tréma redondant. » (PS, p. 523)[522] Tout comme l'italique, ces marques typographiques ont le bénéfice d'indiquer la prononciation des syllabes (anglaise pour le tilde et le tréma, française pour l'accent aigu) mais en permettant au chiac d'acquérir une identité graphique distincte du français et de l'anglais, qui lui permet d'être reconnu à l'œil.

Autre façon d'élargir le rôle des accents, mais dans le sens phonétique plutôt que typographique cette fois, la graphie de plusieurs mots français est adaptée afin de mieux correspondre à leur prononciation dans la bouche de locuteurs acadiens. Pour rendre compte de la palatalisation, des mots comme *job* (anglicisme communément intégré au registre familier dans la francophonie canadienne) et *cœur* sont parfois orthographiés « djob » (PS, p. 10) et « tchoeur » (PS, p. 198). La réalisation de la consonne finale de *tout*, *quand* ou *plus* est rendue par « toutte »

[521] D'autres accents auraient aussi été envisagés par Daigle (PS, p. 531 et 535-536).

[522] D'un autre côté, Daigle tend à remplacer les lettres (ou combinaisons de lettres) qui sont fortement associées à la langue anglaise, comme la consonne « w », la voyelle « oo », le (fameux!) « th » ou la finale en « ss ». Des mots anglais comme *bloodtest*, *then* ou *well* prennent alors une apparence plus française – « blodtess » (PS, p. 14), « denne » (PS, p. 31) et « ouelle » (PS, p. 67). Mais l'inverse se produit également : pour rendre l'interjection *Ah!*, l'écrivaine privilégie la forme « Awh! » (PS, p. 75) qui rend l'articulation plus relâchée et grave de la voyelle.

(PS, p. 44), « quante » (PS, p. 14) et « plusse » (PS, p. 45). De même, l'ouverture de la voyelle « e » devant la consonne « r » est indiquée graphiquement : « marci » (PS, p. 198) tient lieu de *merci*; « farmer » (PS, p. 657) de *fermer*; et « dargnière » (PS, p. 536) de *dernière.* La diphtongaison de certaines voyelles est marquée par le tréma, qui retrouve ici une utilité bien à lui, comme dans « aïdé » (PS, p. 598) ou « diïne » (PS, p. 592). Quoique plusieurs de ces traits phonétiques ne sont pas exclusifs à l'Acadie, les noter de cette façon permet de faire *voir* et de faire *valoir* la différence acadienne, puisque « [s]ouvent, il n'y a que la prononciation des mots qui confère au français acadien sa spécificité » (PS, p. 644).

Pour justifier son entreprise et s'autoriser à codifier ainsi le chiac, Daigle s'appuie sur les récentes modifications proposées par l'Académie française, qui a revu l'emploi des accents circonflexes et des accents graves (PS, p. 396 et 406), rectifié l'orthographe de mots d'une même famille (PS, p. 416), simplifié le pluriel des noms composés (PS, p. 504-505), et pratiqué la soudure en laissant tomber certains traits d'union (PS, p. 505). *Pour sûr* prend au rebond ce rôle de standardisation de la langue et le fait porter à la GIRAFE – ou « Grande instance rastafarienne-acadienne pour un français éventuel » (PS, p. 93) – dont l'objectif est de « créer une langue acadienne moderne à partir de ses composantes actuelles » (PS, p. 442). Les membres de la GIRAFE se rencontreront à quelques reprises pour discuter de la meilleure façon de procéder : « On va-t-y juste parler, pis là quante qu'on va fesser un mot acadien on va arrêter pour ouère quoisse qu'on va faire avec, ou ben don on va-t-y commencer par *a* pis faire tous les mots du dictionnaire jusqu'à *z*? » (PS, p. 445)

Ce projet de standardisation de la langue – par lequel Daigle se montre ironique comme l'indiquent le nom et l'acronyme de la GIRAFE – n'ira pas beaucoup plus loin. Le travail est certes commencé : des notes de bas de page indiquent que l'orthographe de certains mots « est en flottement, en attente de révision par la GIRAFE » (PS, p. 93; voir aussi p. 523). Mais subsiste dans *Pour sûr* un grand nombre de variations linguistiques qui peuvent donner l'impression que le système de Daigle n'en est pas vraiment un puisqu'il « manque […] de cohérence[523] » et « contient […] son lot d'imperfections, d'illogismes[524] ». En effet, plusieurs formes d'un même mot ou d'une même expression cohabitent dans la bouche des personnages acadiens, comme « wé » (PS, p. 46) et « wãy » (PS, p. 118); « dequoi » (PS, p. 675) et « de quoi » (PS, p. 537); « Oké » (PS, p. 62) et « Õkay » (PS, p. 75); « lofts » (PS, p. 41) et « lõfts » (PS, p. 275). Plutôt que de s'en cacher, la narration s'amuse à répertorier les variations possibles : « Par exemple, simplement pour le verbe *voir* : *ouère*, *ouaire*, *wère*, *wouère*, *vouère*, *ouare*, *ware* et *voir*. Et pour *voit* : *oua*, *wa*, *woua*, *oueille*, *woueille*, *weille*, *ouèye*, *wouèye*, *wèye*, *voueille*, *vouèye*, *vouaille* et *voit*. » (PS, p. 435)

Or la répartition des variations orthographiques n'est pas aléatoire; elle relève bien d'un système – quoiqu'imparfait par moments. Quand il remplace le mot « manière », *way* adopte toujours la graphie « wé », comme dans la phrase suivante : « Faudrait-y pas qu'on parle toutte la même wé? » (PS, p. 208) C'est lorsqu'il est accompagné d'autres mots anglais qu'il est orthographié « wãy »,

---

[523] Camille Robidoux-Daigneault, « De *Pas pire* à *Pour sûr*. Faits et effets des langues chez France Daigle », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, p. 53.
[524] Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 137, note 337.

comme dans les locutions « by the wãy » (PS, p. 114), « no wãy » (PS, p. 664) ou « wãy bãck » (PS, p. 711). Ou encore, lorsqu'il tient lieu d'adverbe signifiant « beaucoup » : « Ben, des excuses qui arrivont comme 250 ans après, c'est wãy trop tard pour que ça change dequoi! » (PS, p. 640) De façon similaire, l'orthographe « dequoi » est généralement privilégiée pour désigner « quelque chose », comme dans le passage précédent. La forme correcte, en deux mots, tend à être maintenue pour les interrogations. Lorsque Terry lui pose la question « Pis, quesse t'en penses? », Carmen lui demande de clarifier l'antécédent du pronom : « De quoi? » (PS, p. 181)

D'autres variations orthographiques permettent de rendre le « grouillement linguistique[525] » acadien selon l'expression d'Alain Masson, pour qui il est réducteur de parler de bilinguisme au Nouveau-Brunswick tant il existe de variétés de langue. Même dans la région de Moncton, les francophones ne parlent pas tous de la même façon, comme le rappelle le personnage cité pour illustrer l'emploi de « wé ». Dans *Pour sûr*, la langue varie d'un individu à l'autre, mais aussi chez un même individu en fonction de la situation de communication. La narration signale très clairement cette polyphonie[526] pour éviter qu'elle n'échappe au lecteur : « [c]ela s'entendait toujours lorsqu'Étienne revenait de passer une journée ou deux avec Chico chez sa grand-mère Hébert à Dieppe » (PS, p. 668), ville agglomérée dans le Grand Moncton. Le lecteur se rendra compte des variations en examinant

[525] Alain Masson, « Étranglement étalement », dans *Lectures acadiennes : articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton/Boisbriand, Perce-Neige/L'Orange bleue, 1994, p. 59.
[526] Cette polyphonie remonte à *Pas pire* : « Ce roman prend [...] l'aspect d'une mosaïque de langages, de discours, de variétés de langue et comme la mosaïque, il joue des contrastes. » Raoul Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », *op. cit.*, p. 56.

les différentes occurrences du mot « ok », qui s'écrit tantôt « oké » (PS, p. 62), tantôt « [õ]kay » (PS, p. 75). Comme pour « lofts » (PS, p. 41) et « lõfts » (PS, p. 275), ces deux graphies sont nécessaires car elles rendent deux prononciations différentes, l'une française (/ɔ.ke/), l'autre anglaise (/ow'kheɪ/).

Dans la bouche de Carmen, qui se soucie de la qualité de sa langue depuis *Petites difficultés d'existence*, « ok » apparaît toujours sous la forme « oké » (PS, p. 126, 171, 193, 507, 519). Étienne suit l'exemple de sa mère à la maison (PS, p. 62, 153, 155, 199, 230), mais adopte la prononciation anglaise dès qu'il se trouve en compagnie de son ami Chico (PS, p. 483 et 684). Ayant grandi dans un environnement familial moins francophone qu'Étienne avant d'être adopté par Zed, Chico emploie toujours la forme « õkay » (PS, p. 299, 364, 505 et 596). De tous les personnages, c'est Terry qui éprouve le plus de difficulté à fixer son usage du mot : devant les adultes, la version anglaise lui vient plus spontanément (PS, p. 14, 357, 480), mais devant les enfants, il alterne entre les deux formes, souvent dans la même conversation (PS, p. 557), sans doute parce qu'il tente de montrer l'exemple mais peine à maintenir naturellement un français standard. Son insécurité linguistique[527] le pousse même à l'autocensure : « Des réflexes langagiers pas toujours compatibles clignotaient dans son esprit lorsqu'il ouvrait la bouche, créant

[527] Dans les mots de Michel Francard : « L'insécurité linguistique est [...] présentée, dès l'apparition du concept, comme la manifestation d'une quête de légitimité linguistique, vécue par un groupe social dominé, qui a une perception aiguisée tout à la fois des formes linguistiques qui attestent sa minorisation et des formes linguistiques à acquérir pour progresser dans la hiérarchie sociale. En d'autres termes, les locuteurs dans une situation d'insécurité linguistique mesurent la distance entre la norme dont ils ont hérité et la norme dominant le marché linguistique. » Michel Francard, « Insécurité linguistique », dans Marie-Louise Moreau (dir.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, 2e édition, Liège, Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », 1997, p. 171-172.

parfois de nouvelles erreurs. De sorte qu'en certaines occasions, pour être tranquille, il valait mieux se taire. » (PS, p. 63-64)

En somme, les variations linguistiques de *Pour sûr* ne sont pas redondantes : elles permettent de rendre la compétence, mais aussi la position des personnages quant à la langue. Ce qui laisse croire à des erreurs de la part de Daigle, c'est que les modifications graphiques cumulent deux rôles antinomiques : ils servent à rendre le chiac (et sa standardisation) à l'écrit, ainsi qu'à rendre le chiac (et sa fluctuation) à l'oral. On le comprend dans la phrase suivante : « La pétite oussi est trãy mignon. » (PS, p. 160) Le tilde se justifie non pas parce que l'énonciateur, un hispanophone, s'exprime en chiac, mais parce qu'il a un accent lorsqu'il parle français[528]. C'est aussi le cas du tréma dans la question suivante : « [H]õw dõ yõu sãy *fãir* en françaïye? » (PS, p. 116) L'erreur de Daigle consiste à avoir employé le tilde plutôt que les italiques pour indiquer l'incursion de l'anglais; la graphie qu'elle adopte pour le premier segment de la phrase ne s'explique ni par le chiac – il s'agit de *code-switching* et non de *code-mixing* – ni par l'accent, le personnage, décrit comme « [u]n anglophone de Moncton » (PS, p. 116), parlant ici sa langue maternelle[529].

[528] En transcrivant sans la modifier la langue des personnages exogènes, comme celle de Ludmilla et d'Étienne Zablonski, qui sont d'origine française, le roman contribue à l'idée fortement répandue que certains locuteurs du français n'ont pas d'accent. C'est aussi l'avis de Terry, comme on peut le constater dans ce passage : « Terry se demanda d'où venait Ulysse, car il parlait bien français mais n'avait pas d'accent » (PS, p. 651).

[529] On pourrait lui reprocher la même erreur dans la phrase suivante, prononcée par Terry : « [C]ommensqu'on dit *distractĩng* en français? » (PS, p. 264) Il est toutefois possible que dans ce passage, le verbe « *distractĩng* » appartienne non pas à l'anglais, mais au chiac, ce qui justifierait l'emploi du tilde. Après tout, Terry cherche son équivalent en français plutôt qu'en chiac.

**Paritaire vernaculaire**

Bien que l'adoption d'un système graphique pour le chiac ait pour objectif de réduire l'écart entre la langue acadienne *écrite* et la langue acadienne *orale* – « [u]n grand nombre de prononciations acadiennes ne reproduisent ni l'orthographe ni les sons dictés par le français dit standard » (PS, p. 110) – c'est ce même système qui, de façon toute paradoxale, mène à la parité lectorale puisqu'il fait perdre au lecteur endogène sa longueur d'avance sur le lecteur exogène. Premièrement, parce qu'en codifiant ainsi le vernaculaire, Daigle en augmente la différence à un point tel qu'il semble étranger pour tous les lecteurs, y compris les locuteurs du chiac, comme c'est le cas des personnages de *Pour sûr* :

> En acadien, la prononciation *ouère* est nettement plus répandue que *oué* en ce qui concerne les mots se terminant en *oir*. Le mot *miroir*, par exemple, donne parfois *miroué*, mais surtout *mirouère*. Dans ce contexte, le *w* (double *v*) pourrait facilement remplacer le son *ou*. […]
>
> — Ãt first, quansse que je lisais *mirwère*, j'avais pas une clue de quoisse qu'a parlait. (PS, p. 110)

Face à un tel travail sur la graphie du chiac, le lecteur endogène (pour qui ce vernaculaire est un code familier, sinon son « apanage » [PS, p. 24]) ne détient pas, *a priori*, plus de « *clue* » pour s'y retrouver que le lecteur exogène (pour qui ce vernaculaire est un code étranger).

Il n'est pas anodin que ce soit à la lecture du chiac que le personnage de l'extrait précédent se sente pris au dépourvu. Ailleurs dans l'univers de *Pour sûr*, lorsque les personnages emploient le vernaculaire à l'oral plutôt qu'à l'écrit, il ne pose pas de problème de compréhension particulier, même si leur interlocuteur parle un français standard. Ludmilla, le grand Étienne et Élizabeth, que Zed identifie comme ne « pouv[ant] pas encore se dire Acadiens » (PS, p. 378),

comprennent parfaitement leurs amis lorsqu'ils parlent chiac. Certes, ils sont tous installés à Moncton depuis plusieurs années, mais il en va ainsi des autres personnages exogènes, comme le « géographe de passage » (PS, p. 119); bien qu'il soit arrivé de Suisse le jour précédent, il ne semble avoir aucune difficulté à comprendre l'accent des habitués du Babar, le bar des lofts.

C'est ce qui m'amène à la deuxième raison qui explique la parité linguistique de *Pour sûr* : le support du roman ne met pas en valeur la compétence du public acadien, pour qui le chiac est d'abord et avant tout une langue orale. À l'écrit, c'est évidemment le français standard que le lecteur endogène, tout comme le lecteur exogène, aura appris à l'école. S'il a pu être en contact avec d'autres systèmes de transcription du chiac – chez Jean Babineau ou chez Dano LeBlanc, ou même dans les romans précédents de Daigle – celui de *Pour sûr* diffère tant des modèles qui l'ont précédé que la compétence acquise à leur lecture ne sert pas forcément.

En fait – c'est la troisième et dernière raison –, une telle parité est possible parce que la connaissance du vernaculaire tel qu'il existe dans la réalité ne fait pas partie des compétences encyclopédiques requises par *Pour sûr*. Ce n'est pas pour dire que le vernaculaire n'y est pas employé de façon réaliste. Toutefois, pour avancer dans la lecture, il n'importe pas de connaître le chiac, mais le chiac *du roman*, qui n'existe au final que dans l'univers de *Pour sûr*, comme l'explique Cormier :

> [L]a grammaire « poursûrienne » est tellement particularisante qu'elle institue même une rupture par rapport au chiac lui-même, comme vernaculaire ayant une réalité sociale, comme

> « emblème identitaire » de Moncton. Dans cet aspect du roman, le chiac perd sa référentialité, devenant code interne du roman[530].

Vis-à-vis le code interne au roman, les deux groupes de lecteurs se retrouvent à occuper la position exogène, peu importe leur appartenance culturelle réelle. Heureusement, comme il l'avait fait pour sa structure, le roman permet à ses lecteurs, pourvu qu'ils parlent français et qu'ils connaissent un peu l'anglais, de se familiariser avec « son » chiac en procédant de deux façons : la description (le discours *sur* le chiac) et l'illustration (le discours *en* chiac).

L'approche descriptive est principalement (mais non exclusivement) le domaine des segments informatifs, et plus particulièrement des notes de bas de page ainsi que des trames « 30. Chiac » et « 33. Chiac détails », qui passent en revue les différentes particularités du vernaculaire : la prononciation des mots (PS, p. 48, 51, 226); la conjugaison des verbes (PS, p. 184, 217, 435); le lexique (PS, p. 145, 217, 370) ainsi que l'emploi des adverbes interrogatifs (PS, p. 58 et 120) et des pronoms (PS, p. 13 et 171). Au bout du compte, le roman comprend, en pièces détachées, toute une série d'ouvrages de référence sur le chiac – « un dictionnaire, une grammaire, une encyclopédie et une exégèse[531] », d'après l'énumération de Leclerc. Sans être nécessairement suffisants pour apprendre le chiac – puisque « [c]'est dequoi qu'y faut que tu grandisses avec, pas dequoi que tu peux apprendre

---

[530] Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 137. C'est tout le contraire dans *Petites difficultés d'existence* qui préconise un « effet de réel ». Voir Chantal Richard, « Déconstruction de la langue ou construction d'une norme chiaque? La langue inachevée dans les romans de Jean Babineau et France Daigle », dans Janine Gallant, Hélène Destrempes et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Montréal, Groupéditions, 2007, p. 247-246.

[531] Catherine Leclerc, « *Draw on me* : bilinguisme minoritaire et relais littéraires franco-canadiens », *Tangence*, nº 117, 2018, p. 50. L'énumération évoque la façon dont Eco envisage l'encyclopédie du lecteur. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 88 et 95-106.

dans les livres ou pickér up juste de même » (PS, p. 209) – ces ouvrages pourraient être employés dans la réalité. Car si la transcription du vernaculaire lui fait perdre sa référentialité, le métadiscours qui l'accompagne, au contraire, renvoie à des usages bien réels.

L'approche descriptive a justement l'avantage de donner une légitimité au chiac tel qu'il est dans la réalité. En exposant les particularités du vernaculaire, Daigle prend soin de les situer historiquement tout en s'appuyant sur des sources crédibles. Pour ne donner qu'un exemple, prenons le passage suivant :

> Citant Maupassant en exemple, *Le Nouveau Petit Robert* ne laisse planer aucun doute sur l'existence du pronom populaire *y*, qualifiant de "populaire" un mot ou une expression que les classes sociales élevées n'utiliseraient pas. Il spécifie que le *y* a commencé par remplacer le pronom personnel *lui* avant de supplanter aussi le pronom *il*, au singulier comme au pluriel. On le retrouve ainsi chez Balzac et Anouilh, par exemple. Pour la forme interrogative, Balzac écrivait *c'est-y*. En Acadie, l'usage du pronom y est encore fortement répandu. Son féminin, *alle*, vieille forme française du *elle*, devient *a* devant un mot débutant par une consonne. (PS, p. 13)

L'écrivaine aurait pu simplement fournir la règle selon laquelle « y » et « alle » ou « a » tiennent lieu de « il » et « elle ». Elle préfère prendre le temps d'expliquer que l'usage de ces pronoms est reconnu par des dictionnaires de réputation comme *Le Nouveau Petit Robert*; qu'ils ont été employés par les écrivains canoniques que sont Maupassant, Balzac et Anouilh; et qu'il s'agit d'anciennes formes de la langue française, ce qui contribue à l'authenticité du français acadien. Ce travail de légitimation est important tant pour les *outsiders*, qui pourraient trouver que certaines caractéristiques du chiac « ont vraiment l'air de produire un effet ringard » (PS, p. 48), que pour les *insiders*, qui pourraient souffrir d'insécurité linguistique comme Terry. Le désavantage de cette approche, et j'y reviendrai, c'est

qu'elle court le risque de rompre la parité en fournissant des informations sur les usages réels du chiac que le lecteur endogène possède déjà.

L'approche illustrative évite mieux cet effet de redondance. Elle incombe généralement (mais, comme toujours dans *Pour sûr*, non exclusivement!) aux segments diégétiques du roman, largement composés de dialogues. Une bonne part d'entre eux sont assumés par les nombreux « êtres verbomoteurs » (PS, p. 332) qui peuplent l'univers de Daigle. Décrits comme « le pendant romanesque des figurants d'un film » (PS, p. 333), ces personnages anonymes n'ont d'autre fonction que de produire des « monologues non identifiés » et des « dialogues en vrac », selon le titre des trames 15 et 22. Ces échanges, transcrits dans une forme particulièrement poussée du vernaculaire, exposent les lecteurs au code interne du roman. À ce propos, Camille Robidoux-Daigneault n'a pas tort de remarquer qu'ils semblent « tout droit puisés à même un corpus linguistique[532] », dont l'objectif est justement de permettre une meilleure compréhension des emplois usuels d'une langue. On a d'ailleurs l'impression que ces passages ne sont que la transcription « poursûrienne » de conversations surprises par Daigle dans l'espace public, une impression corroborée par le fait que près de l'entièreté de la trame « 82. Moncton » est composée de tels échanges anonymes qui n'alimentent pas la diégèse du roman.

La notion de diégèse, bien que je l'aie employée jusqu'à présent, est presque trop faible pour désigner les segments non informatifs, incluant ceux qui mettent

[532] Camille Robidoux-Daigneault, *op. cit.*, p. 53.

en scène les personnages nommés. *Pour sûr* est un « roman sans aventure[533] », pour reprendre l'expression d'Isabelle Daunais : l'histoire racontée est maintenue à un minimum, même lorsqu'elle concerne la communauté des lofts[534]. Au terme du roman, les vrais conflits attendent toujours les personnages principaux. Ils sont évoqués dans les prolepses qui composent la trame « 133. L'avenir », où le lecteur comprend que Terry sera un jour victime de paralysie. Dans le temps présent du roman, si quelques micro-récits sont bel et bien résolus, c'est surtout la langue qui se déroule; le récit est conçu moins comme un enchaînement de péripéties menant d'une situation initiale à une situation finale que comme un enchaînement d'échanges communicationnels.

Dans cette perspective, la narration qui accompagne les échanges n'a pas la fonction de faire avancer tant l'action que la communication – entre les personnages, mais aussi entre le texte et ses lecteurs. Rédigée en français standard – ce qui permet à *Pour sûr* d'accompagner davantage son lecteur que *Bloupe* dont le narrateur autodiégétique pratique le *code-switching* –, la narration se permet souvent de « traduire » le lexique qui pourrait poser problème à certains lecteurs, mais sans ralentir les autres. Par exemple, tout juste avant que Chico n'emploie le mot « vaisseau » (PS, p. 550), la narratrice explique qu'il porte « un seau à saler de la morue dans chaque main » (PS, p. 549-550). Les personnages assument aussi une telle fonction. Lorsque Terry rapporte à Carmen que des scientifiques ont établi que « les tõnsils prõcessont les émotions pis la mémoire quante on dort » (PS,

[533] Voir Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p. C'est d'ailleurs la principale objection qu'André Brochu formule dans sa critique. Voir André Brochu, « Jacques Poulin, France Daigle », *Lettres québécoises*, nº 145, 2012, p. 19.

[534] Sur l'absence de conflit dans le roman, voir Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 112-113.

p. 50--51), elle répond en employant le mot français : « En tout cas, c'est dur de croire que les amygdales servont à rien. » (PS, p. 51) Et Terry de s'exclamer : « Amygdales! C'était ça, le mot que je cherchais! » (PS, p. 51) De tels passages ont une fonction similaire mais inversée pour le public endogène et le public exogène : ils contribuent à franciser le premier, mais à « chiaquiser » (ou plus largement, à « acadianiser ») le second. Les deux groupes s'en sortent gagnants, sans souffrir l'effet de condescendance qui accompagne parfois le métadiscours linguistique.

**Sur un rapport tortueux au langage**[535]

En dépit de l'importance qu'il accorde au vernaculaire, le roman n'en fait pas l'apologie, pas plus qu'il n'endosse le français standard. Il présente plutôt une gamme de positions quant à la langue, qui ajoutent à la polyphonie de l'œuvre. Cormier fait valoir que les extrémités de cette échelle de possibilités sont relativement bien imparties entre les deux types de voix qui se font entendre dans *Pour sûr* : « d'une part, [l]es personnages anonymes entreprennent un travail (réflexif) de codification écrite du vernaculaire, de "chiaquisation"; d'autre part, Terry et Carmen (ainsi que leur communauté) vont poursuivre un effort de refrancisation[536] ». Toutefois, même au sein de ces groupes, la langue ne fait pas l'unanimité. Tandis que certains personnages anonymes s'opposent à ce « [q]u'on laisse aller le chiac » (PS, p. 470), d'autres tracent leurs limites : « Moi, j'ai peur que si on admet *rigne* pour *rĩng*, signifiant *sonner à la porte* ou *sonner la cloche*, ça sera

[535] L'expression provient de *La beauté de l'affaire* de Daigle, sous-titré *Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*.
[536] Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 138.

pas long qu'on entendra le monde dire dequoi comme *j'ai rigné la dõorbell*. Je désapprouve totalement qu'on ouvre la porte à *dõorbell*. » (PS, p. 661) L'établissement de telles limites fait partie du travail de « chiaquisation » : « Ça serait une moyenne affaire… Décider une fois pour toutes de ça qu'est notre langue, quoisse qui passe pis quoisse qui passe pas. Comme, le vieux français serait-y automatiquement bon? Pis l'anglais automatiquement mauvais? » (PS, p. 208)

À ces questions, les personnages nommés, davantage préoccupés par leur réappropriation de la langue française, auraient tendance à répondre par l'affirmative. Déjà dans *Petites difficultés d'existence*, Carmen trouvait que « [c']est pas beau un enfant qui parle chiac » (PDF, p. 144) et reprochait à Terry de faire « par exprès » (PDE, p. 149) d'employer des mots anglais. Son point de vue est demeuré sensiblement identique dans *Pour sûr* :

> La position de Carmen au sujet de la langue n'a rien de reposant, et ce, pour elle-même en premier lieu. Elle a beau vouloir que les enfants apprennent un français correct, elle ne peut s'empêcher de sourire parfois devant certaines tournures chiac. Mais ce n'est pas toujours le cas, hélas. Elle a souvent l'impression que le chiac résulte d'une certaine paresse, ou d'un manque de curiosité, de fierté, de logique, d'autant plus quand le mot français est connu de tous et facile à intégrer au parler courant. Au Babar, par exemple, elle aimerait que les employés parlent aisément un français un peu plus relevé, sans que le chiac disparaisse complètement pour autant. (PS, p. 76-77)

La peur d'être rejetée retient Carmen d'intervenir au travail : « Elle n'a pas encore trouvé la meilleure manière d'aborder cette question avec les employés, craint d'être jugée, mise à l'écart du simple fait d'aborder ce sujet sensible. » (PS, p. 77) Ce passage rappelle combien la langue est un instrument d'inclusion et d'exclusion, comme nous l'avons vu pour *Moé, j'viens du Nord 'stie*.

C'est par le jeu, et plus particulièrement par les mots croisés, que Carmen abordera la question avec ses employés. L'ayant vue compléter quelques grilles, ils

finissent par s'en procurer ainsi que des ouvrages de référence pour les résoudre, eux qui plus tôt « ne s'imaginaient pas consulter un dictionnaire pour avoir du plaisir » (PS, p. 306). Le volume de livres qui s'accumule au Babar est tel que les employés font suspendre une tablette spéciale pour les ranger tout en les maintenant à la portée des clients, qui se découvrent également un intérêt pour les mots croisés. Ainsi, comme dans *Petites difficultés d'existence* où Zed avait fait cadeau de dictionnaires à Terry et à Carmen pour rétablir la paix entre eux, les ouvrages de référence continuent à occuper un rôle important dans la francisation des personnages, qui ont pris l'habitude de les consulter[537].

À la maison, si Carmen est encore la principale gardienne de la langue, elle partage désormais ce rôle avec Terry. Il l'épaule parce que sa conjointe a « tendance à le blâmer pour le chiac des enfants » (PS, p. 61), mais aussi parce qu'il a appris que « le père est important pour le développement du langage et de l'intelligence » (PS, p. 213). Terry redouble particulièrement d'ardeur lorsque son fils se met à l'appeler « Dãd » et l'implore de l'amener « à la cĩrcus » (PS, p. 162). Depuis qu'il a pris part au tournage d'un documentaire sur les enfants et qu'il a été exposé à la façon de parler des autres participants, le petit Étienne s'amuse à

---

[537] Cormier note avec raison que, dans *Pour sûr*, « la présence de ce type d'outils linguistiques est accrue » comparativement à dans *Petites difficultés d'existence*. *Ibid.*, p. 132. Par contre, les ouvrages de référence sont contestés pour la première fois. Racontant avoir cherché en vain le mot « snoro » dans *Le Petit Robert* pour découvrir, à la page où il aurait dû se trouver, une vingtaine de mots d'origine anglaise, un personnage conclut : « Sõ là j'ai farmé le dictionnaire, j'avais à moitché peur de tchèquer les autres pages. » (PS, p. 657) La narration contribue également à remettre en question la validité des ouvrages de référence en notant les écarts entre certains d'entre eux : « Tout compte fait, le Bescherelle compte 528 verbes commençant par la lettre *a*, y compris les verbes *accroire*, *adirer*, *advenir*, *apparoir*, *assavoir* et *avenir*, bien que leurs formes de conjugaison, lorsqu'il y en a, soient extrêmement limitées. Quant à [*L'Officiel du jeu Scrabble*®], il en dénombre 2 de moins, mais tous ne figurent pas dans le Bescherelle. En somme, *L'Officiel*… et le Bescherelle ont en commun 496 verbes commençant par la lettre *a*. Le Bescherelle en compte 31 qui ne figurent pas dans *L'Officiel*…, qui, en revanche, en dénombre 30 qui sont absents du Bescherelle. Pour un total de 557 verbes français commençant par la lettre *a*. » (PS, p. 264)

collectionner les mots anglais et à mélanger les langues. Pour remédier à la situation, les parents emploient l'argent gagné grâce au film pour amener les enfants en vacances à Caraquet : « On voulait qu'y voueillent qu'y a des places oùsque tout le monde parle yinque français », explique Terry (PS, p. 348) au couple qui les héberge.

Cette solution ne vient pas à bout du problème. Tout au long du roman, Carmen et Terry ne cessent de corriger leur fils, tantôt par renforcement positif (« C'est bien, c'est un bon mot. » [PS, p. 665]), tantôt par renforcement négatif (« Étienne, parle mieux que ça! » [PS, p. 180]). Le lecteur percevra peut-être certaines corrections linguistiques comme des *hypercorrections* trahissant l'incompétence des personnages. Une telle déduction n'est pas forcément erronée, mais les reprises dénotent aussi un parti pris pour le français acadien :

> — Là! Quesse t'en penses? C'est-y beau?
> Le petit Étienne ne savait pas s'il trouvait ça beau. Terry n'insista pas, se remit au travail. Étienne suivait chaque coup de pinceau. Finalement, son père s'expliqua :
> — Je veux voir comment de temps que ça va prendre pour que la couleur disparaisse, pour que les ongles aïyont toutte poussé de nouveau.
> Étienne supposa que c'était quelque chose d'utile à savoir.
> — Je peux-tu le faire moi aussi?
> — Je peux-t-y. On dit je peux-t-y. (PS, p. 594)

Les deux formules interrogatives, celle d'Étienne et celle de Terry, appartiennent au registre familier; ce qui les distingue, c'est que la seconde est particulière à l'Acadie[538]. Les efforts de Carmen et Terry ne seront pas déployés en vain, puisqu'Étienne développe petit à petit une conscience de la langue qu'il emploie –

[538] Sur l'emploi de la particule « ti » en Acadie, voir notamment Julia Hennemann et Ingrid Neumann-Holzschi, « Les particules *voir* et *–ti* dans le français acadien et louisianais : deux particules à cheval entre lexique et syntaxe », dans Laurence Arrighi et Matthieu LeBlanc (dir.), *La francophonie en Acadie : dynamiques sociales et langagières. Textes en hommage à Louise Péronnet*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2014, p. 123-125.

du moins en présence de ses parents. Il s'amuse ensuite à les reprendre à son tour : « Papa! T'as encore dit un mot anglais! » (PS, p. 333)

Malgré leurs efforts de francisation, les personnages nommés refusent de renoncer au plaisir de mélanger les langues. Pour Terry, « cette forme de transgression fai[t] également partie de son identité » (PS, p. 333). Même Carmen en profite par moments, incluant en présence du personnage de France Daigle – qui, on s'en souviendra, assume la narration. Cette dernière le rend bien à Carmen en n'employant pas davantage un français normatif[539] :

> Carmen était toute fraîche et dispose.
> — Gẽe, tu parais bien!
> — Merci!
> Nous nous étions donné rendez-vous au restaurant Roux, du terrain de golf de Fox Creek.
> — T'as vraiment eu une bonne idée de nous donner chacun une journée de brẽak de même. Ça nous fait vraiment du bien.
> La serveuse apporta la carte, demanda si nous voulions un apéritif.
> — Voulais-tu manger, toi?
> — Je veux juste des frites. C'est supposé qu'y sont bonnes icitte. Y les faisont avec des yãms.
> — Awh oui?
> — Oui, pis faudrait pas que Terry m'entendrait. Je me laisse aller à dire des mots anglais quante y est pas alentour. (PS, p. 432-433)

Il reste que pour Carmen, le chiac n'est pas une source de fierté comme le français. La fin de l'échange le montre bien : lorsque France Daigle fait remarquer qu'elle aime le mot « trébucher », que Carmen vient d'employer, celle-ci rétorque : « C'est toi qui me l'as appris! » (PS, p. 433)

Dans le roman, le français suscite une plus grande appréciation que le chiac. Joëlle Papillon a raison de souligner que « [p]lusieurs aspects de *Pour sûr* mettent

[539] Sur les variétés linguistiques employées par le personnage de France Daigle dans le premier tome de la série, dont elle est aussi la narratrice, voir Raoul Boudreau, « Les français de *Pas pire* de France Daigle », *op. cit.*, p. 53-56.

en valeur un rapport presque érotique à la langue française[540] » et que « [d]e nombreux personnages acadiens, notamment Terry et Carmen, mais aussi les voix anonymes […], éprouvent du désir pour la langue française[541] ». L'association entre langue et érotisme se fait d'autant plus facilement que la trame « 125. La sexualité » nous montre Carmen se délectant du vocabulaire de son conjoint :

> — C'est vrai que ça sonne fort ces pãnic buttons-là. Ça me surprend pas qu'y aïye sursauté.
> Carmen savoura le mot *sursauté* comme un bonbon que Terry lui aurait glissé dans la bouche en l'embrassant. (PS, p. 577)

> — D'une manière, ça me surprendra pas si Marianne était gaie itou.
> La déclaration de Carmen surprit Terry:
> — Awh oui?
> — Pas toi? Alle est assez indépendante, pis a grouille tout le temps.
> — C'est-y des critères, ça? Beaucoup d'enfants sont de même.
> Carmen savoura le mot *critères*, continua:
> — C'est vrai, ben yelle, je sais pas… On dirait que ça serait son genre. (PS, p. 581-582)

La narration ajoute à cette idée de « la langue comme outil de séduction » (PS, p. 714) par la trame « 83. Jouissance et couleur », qui passe en revue toute une palette de couleurs pour le simple plaisir des mots qu'elles évoquent, comme pour le rose :

> Jouissance du rose. Pompon rose, rose pompon. Rose bonbon, bonbon rose. Rose pâle, rose fané, rose tendre. Rose rouge, rose blanche, rose jaune. Rose thé, d'un jaune pâle rosé. Flamant rose, crevette rose, radis rose. Un blanc rose. Confiture de rose. Eau de rose. Rose vif. Quand tout n'est pas rose, envoyer quelqu'un sur les roses. Vague rose, rose saumoné. Un tricot bois de rose. Téléphone rose. Homme rose. Voir la vie en rose. (PS, p. 280)[542]

---

[540] Joëlle Papillon, « Regards croisés France-Acadie dans l'œuvre de France Daigle : norme, variations et expérimentations », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Littérature acadienne du 21e siècle*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 98.

[541] *Ibid.*

[542] Ce genre de passage (et ils sont nombreux dans *Pour sûr*) rappelle les listes « poétiques » telles que les définit Umberto Eco : « À l'inverse [des listes pratiques], les listes poétiques sont *ouvertes* et présupposent en quelque sorte un *et cetera* final. Elles visent à suggérer une infinité de personnes, d'objets ou d'événements, et ce, pour deux raisons : (1) l'écrivain est conscient que la quantité d'éléments est trop immense pour être enregistrée; (2) l'écrivain prend plaisir – parfois un plaisir simplement auditif – à une énumération sans fin. » Umberto Eco, *Confessions d'un jeune romancier*, *op. cit.*, p. 141, l'auteur souligne. Ainsi, les listes de *Pour sûr*, habituellement écrites dans un français standard puisqu'elles relèvent des segments informatifs, contribuent à cette jouissance de la langue.

Le chiac produit plus rarement un tel effet, sauf chez Ludmilla Zablonski qui, comme son mari Étienne, est d'origine française. Ne subissant pas la stigmatisation associée au vernaculaire, elle est davantage en position d'affirmer que certaines expressions acadiennes, comme « jusqu'à temps que » et « en allé », sont jolies et méritent d'être conservées (PS, p. 493-494), des commentaires qui ont pour effet de légitimer le chiac aux yeux des personnages comme des lecteurs.

Tout en insistant sur la jouissance que procure le français standard, le roman travaille à renverser les valeurs associées au chiac en mettant en scène des personnages dont l'épanouissement n'est aucunement freiné par le vernaculaire[543]. Que Terry parle chiac ne l'empêche pas de s'intéresser à la culture lettrée. C'est un rat de bibliothèque qui dévore des livres de toutes sortes, auxquels il a facilement accès à titre de co-propriétaire, avec Ludmilla, de la librairie Didot. Grand amateur de « Léo Ferré chantant Aragon » (PS, p. 14), Terry se plaît à apprendre des chansons par cœur pour les déclamer à sa famille. De façon similaire, le trio formé par Terry, Zed et Pomme poursuit les discussions savantes entamées dans *Petites difficultés d'existence* sur les courants artistiques sans être freiné par le chiac[544] :

> — Sõ Riopelle dans toutte ça?
> — Lui, ça serait plusse l'Art informel, qui a commencé en France après la guerre. C'était pas un groupe vraiment tight. Y aviont pas mal de différents styles, avec Soulages pis une couple d'autres, ben y étiont quand même à part des autres, des Italiens pis des Espagnols pour sûr, pis des Abstract Expressionnists pis Cobra pis zeux.
> — Whãt ãbout Pollock?

---

[543] Daigle travaillait déjà à ce renversement des valeurs dans *Petites difficultés d'existence*. Voir à ce propos Raoul Boudreau, « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. XXXVI, 2006, p. 141. Nolette fait un constat similaire au sujet des personnages de Paul Bossé. Voir Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 197-198.

[544] Zed s'est néanmoins rangé du côté de Carmen et de Terry en ce qui concerne la langue parlée à la maison : la narration indique qu'il « essayait de glisser des mots plus français dans son vocabulaire maintenant qu'il y avait Chico » (PS, p. 631). Il reste à savoir quel effet la paternité aura sur Pomme, lui dont le chiac est plus poussé; la fin du roman révèle que sa conjointe, Lisa-M., est enceinte.

> — Pollock, De Kooning, Rothko, Motherwell, Reinhardt… c'était zeux, les Abstract Expressionnists. Ça se passait pas mal toutte à New York, dans les années 40. C'est ça qui a mené à l'Action Painting dans les années 50. (PS, p. 431-432)

Ils ont aussi beaucoup de plaisir à débattre de la signification de proverbes et de dictons, en français comme dans d'autres langues.

Comme le fait valoir Robidoux-Daigneault, la qualité de l'information dans *Pour sûr* n'a rien à voir avec le niveau de langue employé : « [C]hez Daigle, […] le registre soigné ne va pas de pair avec la rigueur ou l'exactitude. Il y a une grande sagesse dans plusieurs discours non identifiés […] alors qu'il y a une certaine sottise dans des blocs textuels écrits dans un français soigné[545]. » Elle illustre ses propos en donnant l'exemple des sondages sur le golf, adressés tantôt aux hommes (dans la trame 62), tantôt aux femmes (dans la trame 69), comme pour celui-ci :

> 12. Qui aimeriez-vous le plus croiser dans un bosquet sur un terrain de golf?
> a) Le Dalaï-Lama
> b) Queen Latifah
> c) Un lapin
> d) Personne
> e) Autre : _____ (PS, p. 431)

Robidoux-Daigneault mentionne également les fausses évaluations de la trame « 32. Problèmes d'examen », comme la suivante pour un cours de géographie maritime : « Jonas dans le ventre d'une baleine? Vraiment? Basez votre argumentaire sur le fait qu'il s'est embarqué à Tarsis, aujourd'hui dans les environs de Port-Saïd, et qu'il a seulement navigué sur la mer Méditerranée. » (PS, p. 475)

Si on peut regretter que le roman ne fasse pas davantage l'éloge du chiac[546], l'ambiguïté qu'il entretient à l'égard de la langue sert néanmoins la parité lectorale. En étant à la fois pour et contre le chiac, *Pour sûr* facilite sa réception auprès des

---

[545] Camille Robidoux-Daigneault, *op. cit.*, p. 76.
[546] On pouvait reprocher le contraire à Gérald Leblanc, qui faisait l'éloge *du* chiac mais pas *en* chiac; son recueil de poésie *Éloge du chiac* (1995) est écrit dans un français somme toute standard.

partisans comme des opposants du vernaculaire, peu importe leur communauté d'attache. Car le chiac ne fait pas plus consensus dans la réalité que dans la fiction, et ce, tant auprès du public endogène que du public exogène. En Acadie, il a certes gagné en légitimité au cours des dernières décennies, en grande partie grâce au travail des médias et des artistes[547], mais aussi des sociolinguistes qui se sont affairés à le revaloriser en montrant qu'il participait d'une identité francophone[548]. Il reste que le chiac n'est parlé que dans la région du Sud-Est du Nouveau-Brunswick; tous les Acadiens ne le revendiquent pas, comme l'a montré *Les trois exils de Christian E.*

Au Québec, où il suscite la fascination car il est perçu comme exotique, le chiac a récemment permis à des artistes comme Lisa LeBlanc ou les membres de Radio Radio et des Hay Babies de percer sur la scène musicale. Mais il ravive aussi d'anciens débats sur les enjeux du contact entre les langues, souvent perçu comme vecteur d'assimilation. À quelques jours de la consécration de Radio Radio à l'édition 2012 du gala de l'Association québécoise de l'industrie du disque, du spectacle et de la vidéo (mieux connue sous l'acronyme ADISQ), Christian Rioux écrivait dans les pages du *Devoir* que le groupe « se complaît dans la sous-langue

---

[547] Voir Marie-Ève Perrot, « Le chiac de Moncton : description synchronique et tendances évolutives », *op. cit.*, p. 311.

[548] Le travail fondateur de la chercheuse française Marie-Ève Perrot, qui a fait enquête sur le chiac dans les années 1990, a joué un grand rôle dans sa revalorisation. Voir Marie-Ève Perrot, « Aspects fondamentaux du métissage français/anglais dans le chiac de Moncton (Nouveau-Brunswick, Canada) », thèse de doctorat, vol. I et II, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1995, 324 p. et 183 p. Après la soutenance de sa thèse, elle a donné une conférence à Moncton dont Annette Boudreau se souvient en ces termes : « [L]'amphithéâtre était bondé; des sièges supplémentaires ont dû être placés dans les allées et des personnes ont dû se contenter d'écouter la conférencière dans les couloirs. De plus, des journalistes mis au courant de la présentation ont assisté à la conférence […]. Ce qui intéressait visiblement les gens, c'était que cet objet honni, le chiac, était décrit par une Française. Inutile de dire que jamais une thèse n'avait suscité autant d'intérêt. C'est dire les passions qui sont suscitées par le chiac! » Annette Boudreau, *op. cit.*, p. 69.

d'êtres handicapés en voie d'assimilation[549] ». Plus récemment, l'adoption du slogan « Right fiers » pour les Jeux de la francophonie canadienne, qui rassemblaient à Moncton des jeunes de partout au pays durant l'été 2017, créait des remous au Québec[550] comme en Acadie[551]. Ces détracteurs seront sans doute rassurés de savoir que, dans l'univers de Daigle, ce n'est pas le français qui est appelé à disparaître mais le chiac, comme le laisse entendre le court fragment « Mamie! Parle chiac! » (PS, p. 709) de la trame « 133. L'avenir ».

L'ambivalence que le roman entretient à l'égard du chiac est à la mesure de celle qu'éprouve l'auteure[552]. Dans les entrevues accordées après la parution de *Pour sûr*, Daigle reconnaît le changement « radical[553] » d'opinion qui s'est opéré depuis le début de sa carrière quant au vernaculaire, mais admet se trouver encore « en face d'une contradiction [...] pas résolue nécessairement[554] » :

---

[549] Christian Rioux, « Radio Radio », *Le Devoir*, 26 octobre 2012, p. A3. Pour en savoir plus au sujet de cette polémique, voir Catherine Leclerc, « Radio Radio à Montréal : "la right side of the wrong" », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XLVII, nº 2, 2016, p. 95-128.

[550] Sur les oppositions exogènes au slogan, voir Sophie Durocher, « Tiguidou Right Trou », *Journal de Montréal*, 14 juillet 2017, p. 36 et Sophie Durocher, « Right fiers d'être des Dead Ducks? », *Journal de Montréal*, 17 juillet 2017, p. 42. Sa position a été vivement critiquée, notamment par un jeune musicien de l'Alberta. Voir Éric Doucet, « Jeux de la francophonie canadienne : lettre ouverte à Sophie Durocher », *Astheure*, 27 juillet 2017, en ligne : https://astheure.com/2017/07/27/jeux-de-la-francophonie-canadienne-lettre-ouverte-a-sophie-durocher-eric-doucet/ (page consultée le 22 novembre 2017).

[551] Sur les oppositions endogènes au slogan, voir Simon Delattre, « "Right fiers", le slogan des Jeux de la francophonie canadienne dérange », *L'Acadie Nouvelle*, 5 février 2016, p. 4. En revanche, plusieurs Acadiens ont pris position en faveur du slogan. Voir par exemple Alexis Couture, « Jeux de la francophonie canadienne 2017 : un slogan par et pour les jeunes », *Astheure*, 5 février 2016, en ligne : https://astheure.com/2016/02/05/jeux-de-la-francophonie-canadienne-2017-un-slogan-par-et-pour-les-jeunes-alexis-couture/ (page consultée le 22 novembre 2017) et Annie Desjardins, « Moi j'suis right fière », *Astheure*, 5 février 2016, en ligne : https://astheure.com/2016/02/05/moi-jsuis-right-fiere-annie-desjardins/ (page consultée le 22 novembre 2017).

[552] Au sujet de l'ambivalence que suscite le chiac chez ses locuteurs et les artistes acadiens, incluant Daigle dans *Petites difficultés d'existence*, voir Catherine Leclerc, « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *loc. cit.*, p. 153-165.

[553] Andrea Cabajsky, « "Le sentiment vif de créer" : entretien avec France Daigle/"The Vivid Feeling of Creating": An Interview with France Daigle », *Études en littérature canadienne = Studies in Canadian Literature*, vol. XXXIX, nº 2, 2014, p. 251.

[554] *Ibid.*

> Le chiac existe, je l'utilise et je m'en amuse, mais je ne le défends pas. C'est une langue hybride, mixte, à laquelle j'ai dû donner ses structures pour la rendre à l'écrit. Mais je ne veux pas que les gens me prennent en exemple et disent : « Le chiac est autorisé. On n'a plus besoin d'apprendre le français[555]. »

Ce rapport contradictoire explique qu'elle ait pu consacrer tout un roman au chiac et appuyer Marie-Noëlle Ryan, une professeure de l'Université de Moncton qui dénonçait publiquement la qualité de la langue de ses étudiants en 2013[556]. C'est sa propre étrangeté face au chiac que Daigle, dont la langue maternelle est plus proche du français acadien standard, a transposée dans *Pour sûr* pour obliger ses lecteurs à tous occuper, par un effet de défamiliarisation, la position exogène.

**Lecture de la structure**

Bien que l'écrivaine traite le chiac de façon à placer ses lecteurs dans la position exogène la majorité du temps, il lui arrive de rompre la parité lectorale. C'était, comme je l'ai mentionné, le principal inconvénient de la méthode descriptive (le discours *sur* le chiac plutôt qu'*en* chiac) qui permettait aux lecteurs de se familiariser avec le vernaculaire du roman. Les passages métadiscursifs sur le chiac courent le risque de fournir des informations redondantes pour le lecteur endogène car elles font déjà partie de son encyclopédie. Ce dernier n'a probablement pas besoin, par exemple, de la définition du chiac fournie par le roman. En ce sens, Boudreau avait tort de se préoccuper de la recevabilité du particularisme de Daigle auprès d'un public exogène; c'est le public endogène qui est le plus désavantagé par la prolixité d'un roman encyclopédique comme celui-ci.

---

[555] France Daigle, citée dans Julie Barlow, « France Daigle : "une langue, ça s'entretient" », *L'Actualité*, 8 mai 2013, en ligne : http://lactualite.com/culture/2013/05/28/france-daigle-une-langue-ca-sentretient/ (page consultée le 22 novembre 2017).
[556] Voir *ibid*.

En revanche, certaines références culturelles[557] menacent de créer un déséquilibre à la défaveur du lecteur exogène. À la manière de France Daigle, quelques personnes réelles font de courtes apparitions dans le roman, mais sans être identifiées comme telles. C'est le cas lors de la « fête en l'honneur d'Hektor Haché-Haché » (PS, p. 211) qui a lieu au Babar. Le lecteur endogène saura peut-être qu'il s'agit de l'ancien professeur de sexologie de l'Université de Moncton, qui avait l'habitude de faire paraître de nombreux textes d'opinion dans *L'Évangéline* et dans *L'Acadie Nouvelle*[558]. Dans l'univers de Daigle, les personnages célèbrent la parution de sa 100e opinion du lecteur. La scène mobilise d'autres personnes bien connues de la communauté artistique de Moncton : un certain Robert Melanson, co-propriétaire de la librairie La Grande Ourse au moment de la parution de *Pour sûr*, présente « un pot-pourri humoristique […] composé à partir des diverses imbécillités sociales qu'Hektor Haché-Haché s'était donné la peine de porter à l'attention des lecteurs » (PS, p. 192) tandis que DJ Bones, pseudonyme que Marc Xavier LeBlanc emploie dans la réalité, propose des « enchaînements géniaux » (PS, p. 216) lorsque la fête se transforme en soirée dansante.

Puisque leur réputation se limite surtout à l'Acadie, voire à Moncton, le lecteur exogène (et peut-être aussi le lecteur endogène) traitera probablement

---

[557] En comparaison, Daigle traite les références spatiales d'une manière paritaire. Par exemple, lorsque Terry explique qu'il envoie certains livres usagers à Dorchester, le lecteur exogène comprend la métonymie, qui consiste à désigner le pénitencier par le nom de la localité où il est situé, grâce à la réponse de la cliente : « Je suis contente de trouver celui-citte, malgré que ç'aurait pu être un bon livre pour des prisonniers… » (PS, p. 454) Cette solution permet d'éviter au lecteur endogène d'être exposé à une explication superflue.

[558] Il est aussi l'auteur d'un livre intitulé *Mon petit calepin noir sur la langue, le sexe et le « chiac »* (2005), dans lequel il recense les erreurs commises, à l'oral ou à l'écrit, par ses étudiants. Dans sa façon de dresser un inventaire des usages de la langue française entendus à Moncton, ce projet n'est pas sans rappeler *Pour sûr*, à la différence qu'Haché-Haché prend très clairement position contre le chiac.

Hektor Haché-Haché, Robert Melanson et DJ Bones[559] comme des personnages tout à fait fictifs plutôt que référentiels, dans le sens que Philippe Hamon donne à cette catégorie. Celle-ci comprend à la fois les personnages historiques (comme Richelieu ou Napoléon) et les personnages sociaux (comme l'ouvrier ou le chevalier) : « Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*)[560]. » Toutefois, l'absence de reconnaissance n'entraîne qu'une perte sémantique; bien qu'elles ajoutent à l'effet de réel – et permettent de saisir la farce, Hektor Haché-Haché ayant la réputation d'être tout un personnage dans la réalité –, les informations manquantes ne sont pas nécessaires pour déchiffrer le roman[561]. C'est d'autant plus vrai que ces trois personnages n'ont pas de fonction diégétique très développée; ils servent plutôt de figurants, comme les êtres verbomoteurs.

À l'inverse, toutes les informations nécessaires à la lecture endogène et exogène de *Pour sûr* sont fournies, quitte à mettre en péril la parité du roman. C'est alors que la structure du roman intervient : elle permet de rétablir l'équilibre entre prolixité et concision, entre lecteur endogène et lecteur exogène. Si la lecture de *Pour sûr* demeure paritaire, c'est qu'elle peut être fragmentaire. Déjà, le roman

---

[559] En ce qui concerne DJ Bones, Daigle viendra combler les lacunes du lecteur exogène dans un passage ultérieur : « Noms de disques-jockeys de Moncton : DJ Bing, DJ Bones, DJ Bosse (personnage fictif), DJ Bu'da, DJ Cristal, DJ Cyril Sneer, DJ Leks, DJ Lukas, DJ Marky, DJ Pony Boy, DJ Sueshe et DJ Textyle (ou Tekstyle). » (PS, p. 496) Comme la narration spécifie lequel de ces personnages est fictif, et que le lecteur n'a aucune raison de croire qu'elle n'est pas fiable, il peut déduire que DJ Bones est une vraie personne.

[560] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, nº 6, 1972, p. 95.

[561] Ce serait tout le contraire à la lecture d'un roman à clés comme *Moncton mantra* de Gérald Leblanc : le lecteur incapable de distinguer les personnages référentiels serait largement privé de la portée de l'œuvre.

aiguillonne les lecteurs vers différents parcours de lecture préétablis. Le formatage permet de ne sélectionner que les segments diégétiques (qui font toute la largeur de la page) ou que les segments informatifs (qui sont placés en retrait). Il reste que les deux options ne s'équivalent pas tout à fait : on peut imaginer que la première est plus souvent préférée à la deuxième, puisque les segments informatifs perdent de leur portée lorsqu'ils ne sont pas mis en relation avec les segments diégétiques.

L'index qui répertorie les trames et leurs fragments à la fin du roman permet quant à lui d'aborder le livre de façon linéaire (en lisant chacun des fragments, du 1er au 1728e) ou de façon thématique (en lisant chacune des trames, de la 1re à la 144e), un parcours qui entraîne toutefois un autre choix

> entre lire chaque thème selon son ordre linéaire de présentation (donc en suivant le premier terme de la numérotation) et lire chaque thème selon l'organisation des fragments à l'intérieur de ce thème (c'est-à-dire en réorganisant les fragments de chaque thème selon le troisième terme de la numérotation)[562].

Il est vrai que certains parcours rompent l'ordre chronologique du récit, mais celui-ci est déjà bousculé par les analepses et les prolepses présentes dans l'ordre linéaire. La « fausse chronologie[563] », comme la désigne Daigle, tout comme la modeste diégèse, permet toutes sortes de lectures intermédiaires entre ces quatre parcours, diégétique et informatif, linéaire et thématique. À la manière d'un Cube de Rubik, les fragments du roman peuvent être agencés dans n'importe quel ordre.

En réalité, *Pour sûr* se prête aussi à des lectures partielles, qui ne sont pas inachevées pour autant[564]. C'est dire que pour avoir lu le roman, il n'importe pas

---

[562] Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 76

[563] France Daigle, citée dans Monika Boehringer, *loc. cit.*, p. 22.

[564] Ainsi, je ne partage pas l'avis de Michaud pour qui la lecture des fragments n'est jamais satisfaisante : « Que le lecteur opte, en pratique, pour une lecture totalisante, achevée, construite, ou

d'avoir lu *tout* le roman. À l'inverse de Hans qui lit le dictionnaire de poche qu'il a trouvé dans une gare « comme un roman, dans l'ordre alphabétique » (PS, p. 233), le lecteur de *Pour sûr* peut l'aborder comme un ouvrage de référence, en le feuilletant ou en le consultant au gré de ses intérêts et de son encyclopédie. Certes, les lecteurs peuvent toujours exercer leurs droits de sauter des pages, de ne pas finir un livre et de grappiller, comme les exprime Pennac[565]. Mais *Pour sûr*, par sa forme encyclopédique, incite les siens à s'en prévaloir davantage qu'un roman traditionnel puisque chaque fragment possède un degré d'autonomie et apparaît comme une unité indépendante sur la page. Les lectures fragmentaires sont d'ailleurs anticipées par le roman : « Lis-tu tous les mots de Scrabble pis ça, toi? », demande un personnage à un autre au sujet de *Pour sûr*. Et son interlocuteur de répondre tout bonnement : « Es-tu malade? » (PS, p. 111)

L'ensemble des possibilités lectorales fait de ce roman une « œuvre ouverte » au sens où l'entend Eco dans son essai éponyme qui « aurait eu un rôle important dans la conception même de *Pour sûr* » (PS, p. 681). À l'image des œuvres décrites par le sémioticien, celle-ci permet « une série virtuellement infinie de lectures possibles : chacune de ces lectures fait revivre l'œuvre selon une perspective, un goût, une "exécution" personnelle[566] ». C'est cette ouverture, remarquée par plusieurs critiques, qui permet à *Pour sûr* de rejoindre efficacement autant de lecteurs différents. Marie-Claude Fortin, dont la recension est justement

---

pour une lecture partielle, infinie, "ouverte" des fragments, il est assuré dans les deux cas de manquer à sa tâche critique, de faire violence, malgré toutes ses précautions, à l'équivocité intrinsèque du fragment(aire); il est assuré de ne pas faire assez violence aux fragments, de faire tort à leur irrécupérable effraction. » Voir Ginette Michaud, *op. cit.*, p. 73-74.

[565] Voir Daniel Pennac, *op. cit.*, p. 152-158 et 169.

[566] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2015 [1962], p. 35.

sous-titrée « l'œuvre ouverte », enjoint les lecteurs à multiplier les lectures du roman en pratiquant le zapping :

> Ouvrez le livre au hasard, à n'importe laquelle de ses 752 pages, et lisez l'un des 1728 fragments qui le composent. […] Ça ne vous plaît pas? Zappez. C'est la beauté de l'affaire. Ne suivez que l'histoire de la famille de Thierry ou de la petite communauté de leurs amis. Mais surtout, amusez-vous[567].

Suivant l'analogie établie par Fortin, il est possible de concevoir les trames de *Pour sûr* comme des émissions de télévision, et les fragments, comme des épisodes. Le lecteur devient alors utilisateur du livre comme d'une télécommande : en contrôle de son divertissement, il sélectionne la programmation qui lui convient et génère un roman sur demande, un peu à la manière de la télévision sur demande.

La comparaison entre littérature et télévision s'effectue d'autant plus facilement que c'est par la figure du cube, souvent associée au téléviseur – mais aussi au Cube de Rubik évoquée plus tôt –, que Daigle se représente la structure de *Pour sûr* (12 à la puissance 3) :

> Sursaut en pleine nuit, obsédée par le nombre total de fragments. Me lever, trouver un crayon et du papier, dessiner le grand cube en trois dimensions, diviser les surfaces en 12 par 12, compter les petits cubes un à un. Ce sont les arêtes du grand cube qui posent problème. Bizarre. Recommencer. (PS, p. 78-79)

L'auteure a toutefois raison de s'inquiéter « que le cube soit un concept vieillot, dépassé » (PS, p. 293). Durant la décennie qu'elle a consacrée à l'écriture de *Pour sûr*, la technologie a fortement évolué : les écrans se sont aplatis et le câble a été remplacé par la télévision en continu. En éliminant les pauses publicitaires et en proposant une programmation personnalisée à chacun de ses téléspectateurs, des plateformes comme Netflix ont rendu caduc la pratique du zapping, remplacée par

---

[567] Marie-Claude Fortin, « *Pour sûr* de France Daigle : l'œuvre ouverte », *La Presse*, 16 septembre 2011, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/16/01-4448337-pour-sur-de-france-daigle-loeuvre-ouverte.php (page consultée le 6 décembre 2017).

le *binge watching*, une activité que le volume de *Pour sûr* permet de traduire en *binge reading*.

C'est d'ailleurs moins la télévision qu'un autre cube, l'ordinateur, qui aurait été à l'origine du projet de Daigle. Revenant sur une résidence d'écriture effectuée à l'Université de Moncton sur les rapports entre littérature et informatique, l'écrivaine explique au sujet de *Pour sûr* :

> [C]e livre-là, pour moi, poussé à l'extrême, serait un livre informatique. Il serait informatisable de la manière suivante : chaque fragment aurait deux possibilités de suite, donc tu en choisirais une, puis ça te mènerait à une autre et une autre. Donc, chacun le lirait d'une certaine façon différente[568].

Nous ramenant au ludisme du roman évoqué plus tôt, la description rappelle les livres-jeux[569], un rapprochement aussi effectué par Fortin : « Si ce n'est pas un roman dont vous êtes le héros, qu'a écrit France Daigle, c'est un livre qui sollicite votre participation. Qui multiplie les étages, les niveaux, les galeries[570]. » Et c'est justement parce que *Pour sûr* permet aux lecteurs d'explorer à leur guise les étages, les niveaux et les galeries, suffisamment nombreux et variés pour satisfaire les intérêts de plusieurs, que la parité subsiste. Peu importe que l'encyclopédie du lecteur soit endogène ou exogène, le roman encyclopédique s'adapte à lui.

---

[568] Andrea Cabajsky, *loc. cit.*, p. 250.

[569] Cormier fait d'ailleurs remarquer que : « Dans *Pour sûr*, les jeux de tout acabit foisonnent [...] : les mots croisés, le Scrabble, les jeux de cartes, pile ou face, le casse-tête, mais aussi différents sports (le golf, le frisbee ultime) ou passe-temps (la pêche, la chasse, la broderie, la collection d'objets) et même jouer à la Bourse – sans oublier les jeux de mots ». À cet inventaire des divertissements que propose *Pour sûr* s'ajoute la codification du chiac, que la chercheuse décrit comme « le jeu linguistique pour le jeu linguistique (comme on dit l'art pour l'art) ». Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 134.

[570] Marie-Claude Fortin, *loc. cit.*, en ligne.

## LA PARITÉ PAR ASSIMILATION : L'ESPACE EFFACÉ DE *LA BELLE ORDURE*

La parution de *La belle ordure* (2010) marque le retour de Simone Chaput à sa langue maternelle. Après avoir fait paraître trois romans (*La vigne amère* [1989], *Un piano dans le noir* [1991] et *Le coulonneux* [1998]) ainsi qu'un recueil de nouvelles (*Incidents de parcours* [2000]) aux Éditions du Blé, à Saint-Boniface, l'écrivaine s'était détournée de la langue française pour s'essayer à l'anglaise. S'en sont suivis deux romans (*Santiago* [2004] et *A Possible Life* [2007]) publiés chez Turnstone Press, à Winnipeg. Lorsque l'écrivain J. R. Léveillé, qui dirige le comité éditorial des Éditions du Blé[571], lui demande si « [l]e lectorat, la réception publique ou critique [ont] été des mobiles dans cette décision d'écrire aussi en anglais[572] », Chaput répond par l'affirmative : « Absolument. Je n'ai pu percer en France et au Québec, et le marché pour les livres français est très petit dans l'Ouest. À un moment donné, j'ai voulu écrire pour un public plus vaste […][573]. » Le commentaire révèle les préoccupations de l'écrivaine à l'égard de son public.

Malheureusement, *La belle ordure* ne permettra pas non plus à Chaput d'obtenir l'accueil qu'elle avait tant espéré des publics français et québécois. Comparativement au succès immédiat que connaît *Pour sûr* l'année suivante, la réception de *La belle ordure* est d'une envergure bien limitée; elle se borne aux frontières de la francophonie canadienne, voire même de la francophonie manitobaine. Au Québec, le roman passe inaperçu; il n'obtient aucune distinction et ne suscite aucune critique. Au Manitoba et dans la francophonie canadienne

---

[571] Voir Sébastien Lavoie, « Le blé nourrit aussi l'esprit », *Lettres québécoises*, n° 158, 2015, p. 58.
[572] J. R. Léveillé, « D'une langue l'autre : entrevue avec Simone Chaput », *Liaison*, n° 140, 2008, p. 27.
[573] Simone Chaput, citée dans *ibid.*

cependant, il est finaliste pour le prix Rue-Deschambault, la plus haute distinction accordée aux écrivains du Manitoba[574], et il fait l'objet d'au moins deux comptes rendus, dans les *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest* et la revue *Liaison*[575].

Une telle différence dans l'accueil que connaissent *Pour sûr* et *La belle ordure* s'explique bien évidemment par l'immense innovation dont Daigle fait preuve avec son dernier roman, et que Chaput reconnaît. Lorsqu'on lui demande quel livre elle aurait souhaité écrire, l'écrivaine franco-manitobaine répond : « *Pour sûr*, de France Daigle, bien qu'impossible pour moi, car je ne possède pas le chiac[576]. » De son côté, Chaput propose à ses lecteurs un roman plus conventionnel, mais dont la promesse « sera d'abord et indéniablement le plaisir de la lecture[577] ». Il reste que les différents lieux de publication (le Québec pour Daigle; le Manitoba pour Chaput) ne sont probablement pas tout à fait étrangers à cette disparité. Il en va ainsi des stratégies déployées par les écrivaines pour rejoindre un double lectorat. La parité par différenciation risque de susciter davantage l'intérêt des lecteurs exogènes que la parité par assimilation, simplement parce qu'elle permet une lecture exotisante.

Contrairement à la langue employée par Daigle, celle que Chaput utilise dans *La belle ordure* ne permet pas au lecteur exogène de découvrir un français régional. L'écrivaine emploie plutôt un niveau standard et décontextualisé – même dans les

---

574 Voir s. a., « Le Prix littéraire Rue-Deschambault 2011 remis à Lise Gaboury-Diallo pour son recueil de nouvelles *Lointaines* », site Web des Éditions du Blé, en ligne : http://ble.refc.ca/recompenses/le-prix-litteraire-rue-deschambault-2011-remis-a-lise-gaboury-diallo-pour-son-recueil-de-nouvelles-lointaines/ (page consultée le 4 décembre 2018).

575 Voir Anne Sechin, « CHAPUT, Simone (2010) *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 202 p. [ISBN:978-2-923673-16-5] », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XXIII, nº 1-2, 2011, p. 144-146 et Paul Savoie, « Le pouvoir des mains », *Liaison*, nº 153, 2011, p. 60-61.

576 Simone Chaput, citée dans Anicée Lejeune, « En rafale. Simone Chaput », *Métro*, 7 mai 2013, p. 26.

577 Anne Sechin, « CHAPUT, Simone (2010) *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 202 p. [ISBN:978-2-923673-16-5] », *loc. cit.*, p. 146.

passages marqués par l'oralité – qui pourrait être compris par n'importe quel locuteur du français. C'est par rapport à d'autres paramètres que la langue que Chaput établira un particularisme paritaire. L'originalité de *La belle ordure* tient notamment à sa représentation de Winnipeg, que l'écrivaine met en scène d'une façon minimale qui ne favorise ni la lecture endogène ni la lecture exogène. Pour maintenir l'équilibre entre ses lecteurs, Chaput privilégie les espaces privés au lieu des espaces publics associés à la communauté franco-manitobaine. De même, elle présente la protagoniste d'une manière qui ne permet pas au lecteur d'établir s'il s'agit d'une *outsider* ou d'une *insider*. Son déménagement en ville est décrit sans que Chaput n'exploite les potentialités du roman d'apprentissage, ce qui aurait eu pour effet de rompre la parité lectorale.

**Les potentialités du roman d'apprentissage**

*La belle ordure* reprend l'histoire où l'avait laissée *Moé j'viens du Nord, 'stie* : le roman débute alors qu'Ariane Morency, une jeune héroïne de l'âge de Roger, arrive en ville afin d'entreprendre ses études universitaires. Je dis bien « en ville », sans la nommer, car l'endroit n'est formellement identifié qu'au début du septième chapitre (de quinze). Et encore : l'identification, faite à la volée, pourrait échapper au lecteur. Suivant les conventions propres à la correspondance, Ariane amorce la lettre qu'elle adresse à sa mère en indiquant son emplacement, « Winnipeg[578] ». Par la suite, le nom de la ville sera réitéré à seulement trois autres reprises (BO, p. 116, 148 et 174), dont l'une à la mention de l'« université de Winnipeg » (BO, p. 116),

[578] Simone Chaput, *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2010, p. 91. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle BO et placés dans le corps du texte.

dont je reparlerai. Il faudra attendre le treizième chapitre pour que soit nommé pour la première et dernière fois le quartier francophone, Saint-Boniface (BO, p. 174), que les lecteurs québécois connaissent pourtant grâce à l'œuvre de Gabrielle Roy. En comparaison, le village natal d'Ariane, la Coulée, est mentionné une vingtaine de fois. La rareté avec laquelle sont employés ces deux toponymes, Winnipeg et Saint-Boniface, montre que Chaput aurait facilement pu taire l'identité de la ville si elle n'avait pas tenu à y situer son roman.

Pour Lucie Hotte, *La belle ordure* n'en demeure pas moins un roman urbain selon la définition qu'en donne Christina Horvath. Ce genre romanesque regroupe des œuvres « dont l'intrigue est située dans un cadre urbain plutôt que dans un milieu rural[579] » et qui « cherchent à retracer la physionomie d'un quartier, à peindre ses habitants et leur mode de vie[580] ». En effet, le roman de Chaput est ancré dans l'espace urbain dès les premières lignes. À peine arrivée dans la ville non identifiée pour y faire des études, Ariane, en quête d'un logement, se retrouve devant une maison « rue Langevin, de l'autre côté de la rivière, à l'ombre de la cathédrale » (BO, p. 11). C'est la demeure de son père et de ses deux demi-frères, qui ignorent son existence.

*La belle ordure*, on l'aura compris, est un roman d'apprentissage assez classique, outre peut-être la perspective féminine qu'il adopte. Selon Susan Suleiman, le *Bildungsroman* implique deux métamorphoses du sujet : le passage de

---

[579] Christina Horvath, *op. cit.*, p. 13. Cité dans Lucie Hotte, « Romans de ville, romans des champs : la configuration spatiale chez France Daigle, Simone Chaput et Daniel Poliquin », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Littératures québécoises et acadiennes contemporaines. Au prisme de la ville*, avec la coll. d'André Magord, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2014, p. 44.
[580] Christina Horvath, *op. cit.*, p. 25. Cité dans Lucie Hotte, « Romans de ville, romans des champs : la configuration spatiale chez France Daigle, Simone Chaput et Daniel Poliquin », *op. cit.*, p. 44.

l'ignorance à la connaissance et de la passivité à l'action[581]. C'est ce qui se produit avec notre héroïne. L'installation d'Ariane à Winnipeg lance toute une série d'apprentissages : de la famille (aux côtés de son père, Cédric, et de ses demi-frères, Yann et Xavier); de l'amour (à travers Jean-Loup, un étudiant en médecine); des injustices sociales (grâce à ses études et à son implication dans la Coalition pour sauver le Darfour); mais aussi de la mort et du deuil (à la suite de l'accident de voiture qui emportera Jean-Loup). Tous ces apprentissages transformeront la jeune fille et l'inciteront à l'engagement : alors qu'au début, Ariane rejette les caricatures que son père fait paraître dans le journal parce que « ça pue la politique, ces dessins-là » (BO, p. 20), à la fin du roman, elle travaille dans un camp de réfugiés au Tchad. Elle a troqué ses études, jugées trop passives, pour une action directe sur le monde.

Si le *Bildungsroman*, comme on l'a vu au chapitre précédent, permet souvent l'apprentissage *et* du héros *et* de ses lecteurs, rien de tel ne se produit ici quant à la ville de Winnipeg. Les lecteurs qui ne la connaissaient pas avant d'entreprendre leur lecture seront peu avancés à la fin du livre. L'arrivée en ville représente pourtant le motif idéal pour fournir des renseignements sur un espace donné. Philippe Hamon note que le thème de la nouveauté « justifie d'une part le regard du nouveau [personnage] sur le décor, les gens, les scènes environnantes, mais d'autre part il justifie aussi le regard des gens sur lui (d'où son portrait physique)[582] ».

---

[581] Voir Susan Rubin Suleiman, *op. cit.*, p. 82.
[582] Philippe Hamon, *Le personnel du roman*, 2e édition corrigée, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983], p. 77.

Au fur et à mesure qu'Ariane découvre son nouvel environnement, Chaput aurait pu en profiter pour enrichir l'encyclopédie de ses lecteurs quant à Winnipeg et à Saint-Boniface. L'ajout d'informations factuelles à l'intention du lecteur exogène aurait été motivé par l'ignorance d'Ariane, qui, comme le public *outsider*, ne connaît prétendument pas la ville. Or Chaput évite de se prévaloir des potentialités du roman d'apprentissage car une telle posture reviendrait à ignorer momentanément le lecteur endogène, déjà connaissant. Dans sa forme actuelle, la narration ne désavantage aucun des lecteurs. Ainsi, la ville de Winnipeg et le quartier de Saint-Boniface demeurent « bien peu présents même si le roman s'y déroule presque exclusivement[583] ».

Au lieu d'exploiter les potentialités de la nouveauté pour fournir des informations sur la ville, Chaput s'en sert pour donner une description détaillée de la maison familiale et des différentes pièces qui la composent. C'est elle, plutôt que la ville, qui « finit par occuper la place de choix[584] » dans le roman. À l'arrivée d'Ariane, Yann lui fait longuement visiter les lieux. La narration suit le regard de l'héroïne d'ouest en est alors qu'elle découvre pour la première fois l'espace paternel en l'absence de Cédric :

> La pièce sous les combles est, à la fois, la chambre à coucher et le studio de Cédric. Le long des murs, des étagères croulent sous le poids de livres et de tas de revues. À un bout de la salle, sous la fenêtre qui donne à l'ouest, il y a une table à dessin et un ordinateur et, à l'autre bout, sous la fenêtre qui donne à l'est, il y a un fauteuil en cuir noir, une lampe de bureau noire, et un lit double avec des draps et un édredon noirs. Partout dans la pièce, sur chaque étendue de mur disponible, il y a des caricatures, des dessins humoristiques, punaisés les uns par-dessus les autres en piles épaisses, le papier tout en lambeaux d'avoir été déchiré sans ménagement des pages de magazines. (BO, p. 19)

---

583 Lucie Hotte, « Romans de ville, romans des champs : la configuration spatiale chez France Daigle, Simone Chaput et Daniel Poliquin », *op. cit.*, p. 45.
584 *Ibid.*

De façon similaire, la première rencontre entre la jeune fille et son père donne lieu à des portraits étoffés :

> Ariane l'étudie. Elle le voit manier couteau et fourchette, elle le voit puiser dans le pot à olives, elle le voit prendre le pain et le rompre de ses mains. Maman avait raison, se dit-elle. Il a de belles mains, Cédric. Des yeux bleus, aussi, un peu plus foncés que ceux de Xavier, des cils longs, blonds et tout emmêlés, et une barbe de quatre jours sur ses joues bronzées. Il porte une chemise en jean, les manches retroussées, et Ariane peut voir une touffe de poils blonds dans l'échancrure du col. Elle remarque aussi qu'au sein gauche, par-dessus le cœur, le tissu de sa chemise tremble. Son cœur bat fort, s'étonne Ariane, bien fort, trop fort, mais moins fort, quand même, que le mien. (BO, p. 38)

Conformément aux propos d'Hamon, le thème de la nouveauté permet au jeu de regards de s'inverser ensuite, alors que Cédric apprend qu'il connaît la mère d'Ariane :

> Cédric pose son verre, appuie ses coudes sur la table, avance la tête pour mieux étudier le visage d'Ariane. […] « Claire Morency », dit-il, et sa voix est enrouée. « Bien sûr, bien sûr. Et mon Dieu que tu lui ressembles. » Il se laisse tomber contre le dossier de sa chaise. « Les yeux, surtout. »
>
> Semés d'ombre, avait-il dit, autrefois. Comme un bosquet au crépuscule. Un bois, une futaie, une forêt enchantée. Et la fille a le même teint olivâtre que la mère, ce doux bistre méditerranéen, mais touché d'une clarté toute celte. Elle a des taches de rousseur sur le nez et sa peau, sous le hâle d'été, est crémeuse, son cou aussi pâle, se dit Cédric, que le mien. (BO, p. 39)

C'est alors que Cédric se rend compte qu'Ariane est sa fille. Ces descriptions qui s'attardent aux espaces privés et aux personnages importent à la fois pour le lecteur exogène et le lecteur endogène; ni l'un ni l'autre ne possède déjà ces informations puisqu'il s'agit d'éléments fictifs, inventés par l'auteure.

**L'effacement des toponymes et des lieux identitaires**

L'espace urbain, en revanche, ne connaît pas le même traitement descriptif. Avant même qu'Ariane n'ait l'occasion de découvrir son nouvel environnement, la famille va passer la fin de semaine au chalet de Cédric, situé en bordure d'un lac anonyme à quelques heures au nord-est de la capitale provinciale. Au retour, l'héroïne n'explore pas davantage Winnipeg : « les déambulations d'Ariane dans la

ville sont fort peu fréquentes et occupent une place mineure dans la narration[585] ». Le récit se contente de relever le sentiment d'étrangeté que la jeune fille éprouve quant à la vie en milieu urbain, sentiment qu'elle explique à sa mère dans la même lettre où la ville de Winnipeg est identifiée pour la première fois :

> J'ai décidé que je déteste la ville. Il y a trop de bruit, trop d'autos, trop de mauvaises odeurs. Puis je m'habitue pas, non plus, à avoir des voisins. Ils vivent leur petite vie ordinaire au vu et au su de tout le monde – on les voit dans leur cour, sur leur perron, sur le sofa de leur salon la nuit. Un peu trop intime, tout ça, à mon goût – je les entends engueuler leurs enfants, je vois ce qu'ils mangent, ce qu'ils achètent, ce qu'ils jettent, j'ai le nez plein – littéralement – de leurs oignons. Vivement, que je me dis si souvent, les grands espaces vides de la Coulée. (BO, p. 93-94)

Son aversion ne semble pas dirigée envers Winnipeg ni Saint-Boniface, mais envers la ville de façon plus générale : aucune ne lui conviendrait.

L'importance accordée à l'espace urbain prend de l'ampleur lorsqu'Ariane commence ses études et se met à fréquenter Jean-Loup : ce sont alors « les lieux de socialisation (l'université, des restaurants) et les lieux de rencontre du jeune couple qui sont privilégiés[586] ». Mais encore, la narration évite autant que possible les toponymes[587]. Minimalement situés, les lieux sont identifiés par des périphrases ou des termes génériques : Ariane décroche un emploi de serveuse « dans un café du coin » (BO, p. 146); elle va à « l'école » (BO, p. 127) ou à « l'université » (BO, p. 92); Jean-Loup l'amène dans un « bon petit resto laotien, tout près [du campus] » (BO, p. 117), sans qu'on sache précisément de quels endroits il s'agit. Il est difficile, voire impossible, de retracer l'itinéraire de la protagoniste à travers la ville. Les ancrages

---

585 *Ibid.*, p. 46.
586 *Ibid.*, p. 45.
587 Nicole Côté fait une observation similaire à propos d'un autre roman de Chaput, paru en 1998, qui se déroule lui aussi en grande partie à Winnipeg : « Contrairement à certaines tendances récentes en Ontario français, *Le coulonneux* est ancré dans le réalisme; aussi, la relative absence de marques de son origine n'en devient-elle que plus remarquable. » Nicole Côté, « Conscience et oubli dans *Le coulonneux* », *op. cit.*, p. 228.

réels du récit se résument à quelques rues : la rue Langevin où se situe la maison de Cédric; la rue Lenore où habite Jean-Loup; et l'avenue Portage où se déroule la manifestation contre l'intervention militaire au Darfour à laquelle Ariane participe. En privilégiant les lieux privés et en départicularisant les autres, Chaput parvient à situer l'histoire d'Ariane en plein cœur de Saint-Boniface, le bastion de la communauté franco-manitobaine de Winnipeg comme du Manitoba, sans produire un récit trop particulariste.

La stratégie de l'auteure implique le rejet de tous les lieux fortement associés à la communauté francophone, comme le Centre culturel franco-manitobain, le Cercle Molière, le journal *La Liberté* ou la Maison Gabrielle-Roy. Plusieurs de ces endroits auraient pourtant pu s'insérer facilement dans *La belle ordure*, sans nécessiter de modifications substantielles au récit. Il est concevable, par exemple, qu'Ariane décroche un emploi étudiant à la Maison Gabrielle-Roy[588]. Ou encore, que l'héroïne assiste à une pièce du Cercle Molière ou à un spectacle au Centre culturel franco-manitobain, d'autant plus que les deux endroits se trouvent à distance de marche de la rue Langevin. De la même manière, son père, caricaturiste de profession, aurait pu travailler pour le journal franco-manitobain *La Liberté*. À cet égard, le roman demeure vague; Yann indique que les dessins de Cédric « sont publiés dans plein de journaux et de magazines, en Europe aussi bien qu'ici » (BO, p. 20). Si elle avait intégré ces endroits particularistes au roman, Chaput se serait risquée à rompre le fragile équilibre

[588] C'est le cas, par exemple, du personnage de Natasha dans le roman-cinéma *FM youth*. Voir Stéphane Oystyk, *FM youth*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « Rouge », 2015, p. 15-22.

entre publics endogènes et exogènes, ces derniers nécessitant un complément d'information pour être mis à niveau.

La romancière évite de trancher entre ses lecteurs en donnant une existence littéraire aux lieux proprement franco-manitobains, quitte à travailler pour les éviter. Puisque Ariane est francophone, le lecteur averti pourrait s'attendre à ce qu'elle fréquente la seule institution postsecondaire de langue française de Winnipeg, le Collège universitaire de Saint-Boniface[589], d'autant plus qu'il est situé à proximité de la maison paternelle. Or le récit nomme un seul établissement, l'Université de Winnipeg, une institution anglophone qui, contrairement à l'Université du Manitoba, n'a jamais été associé au Collège universitaire de Saint-Boniface[590] :

> À l'université de Winnipeg, les cours d'après-midi tirent à leur fin. Ariane épingle ses derniers posters sur les tableaux d'affichage du campus, elle se débarrasse du papier qu'elle a ramassé toute la journée, puis elle pousse la porte en soupirant. Les autres sont tous rentrés chez eux, bien sûr; elle s'attend à se retrouver seule dans le carré vert de l'université. (BO, p. 116-117)

Le passage est néanmoins ambigu : il ne permet pas de déterminer avec certitude si Ariane est étudiante à l'Université de Winnipeg ou si elle fréquente le campus seulement pour préparer la manifestation contre le Darfour. Par ailleurs, la minuscule initiale à « université » transforme le nom de propre à commun : il pourrait dès lors s'agir de n'importe quel établissement universitaire de Winnipeg.

---

[589] En 2011, l'année après la parution de *La belle ordure*, le Collège a pris le nom d'Université de Saint-Boniface.

[590] Au contraire, le Collège de Saint-Boniface a contribué à fonder l'Université du Manitoba, à laquelle il a été affilié. Voir Carole Pelchat, « Collège universitaire de Saint-Boniface au Manitoba », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, en ligne : http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-185/Coll%C3%A8ge_universitaire_de_Saint-Boniface_au_Manitoba.html#.WpAp95OdUdU (page consultée le 23 février 2018). Lorsque Chaput parle de l'Université de Winnipeg, ce n'est donc pas une façon détournée de parler du Collège de Saint-Boniface. Elle a cependant enseigné au Collegiate de l'Université de Winnipeg, ce qui explique peut-être sa prédilection pour cet établissement.

Dans une autre scène, Ariane mentionne plutôt « l'annuaire du collège » en discutant de Jean-Loup, qui étudie en médecine : « Dis-moi, Yann, pourquoi tu y as pas pensé, toi, à la médecine? L'architecture, le droit, la médecine, sont tous avant "médiéval" dans l'annuaire du collège. » (BO, p. 131) Encore une fois, en orthographiant « collège » avec une minuscule, Chaput s'adresse simultanément aux *outsiders* et aux *insiders* : tandis que les premiers ne sourcilleront pas devant le nom commun – qui évoque les *colleges* américains –, les seconds y verront une allusion au nom propre et déduiront peut-être que Yann et Jean-Loup sont inscrits au Collège universitaire de Saint-Boniface[591]. Mais comme pour les références acadiennes dans *Bloupe*, ce clin d'œil aux lecteurs endogènes, forme de double codage, ne constitue pas un gain : il ne l'avantage aucunement par rapport au lecteur exogène puisque cette information n'est pas sollicitée dans la suite de l'histoire.

**Une héroïne ambigène**

J'ai indiqué que le déménagement d'Ariane avait lancé pour elle, comme pour plusieurs héros de *Bildungsroman*, toute une série d'apprentissages. Au terme de la lecture, il est cependant impossible d'établir avec certitude si la ville de Winnipeg s'ajoute à ses connaissances nouvellement acquises. Certes, Ariane apprend rapidement qu'elle n'aime pas vivre en ville. Mais la narration, tout en racontant son arrivée à Winnipeg, se garde d'indiquer si elle connaissait déjà cette ville ou si elle la découvre pour la première fois. Certaines scènes donnent pourtant

[591] À noter que le Collège universitaire de Saint-Boniface n'offre aucune des disciplines mentionnées par Ariane.

l'impression qu'Ariane n'est pas tout à fait étrangère à Winnipeg. Au début de leurs fréquentations, Ariane et Jean-Loup vont se promener dans les ruines d'une cathédrale :

> Une lumière argentée tombe sur les ruines de la cathédrale, se découpe dans les ogives dépouillées de vitraux. Là était l'autel, Ariane explique en pointant du doigt, là, la nef, là, le jubé. Et c'est ici, dans l'allée centrale, qu'elle avançait, la mariée. (BO, p. 130)

Le discours que tient Ariane laisse soudainement entendre qu'elle connaît déjà les lieux puisqu'elle les reconnaît; le verbe « expliquer » n'implique pas qu'elle joue à la devinette, mais qu'elle répète des informations acquises précédemment. D'un autre côté, Ariane pourrait décrire tout simplement l'architecture typique d'une cathédrale – impossible de le savoir.

Pendant ce temps, la narration continue à mettre ses lecteurs sur un pied d'égalité en présentant ces ruines comme s'il s'agissait d'un lieu anodin. Elle ne dit rien de l'incendie qui n'en a épargné que la façade; ni de la construction, derrière les ruines, d'une nouvelle église par Étienne Gaboury, un architecte franco-manitobain de renom; ni du cimetière adjacent où sont pourtant enterrés des personnages connus, comme Louis Riel. Encore ici, ces suppléments d'information paraîtraient redondants pour le public qui connaît déjà Saint-Boniface ou l'histoire de la communauté franco-manitobaine.

Il est vrai que la scène rompt momentanément la parité lectorale du roman. Puisqu'il sera en mesure de reconnaître la cathédrale dont il est question, le lecteur endogène sera davantage de connivence avec l'auteure que le lecteur exogène; il pourra se représenter les ruines, la nouvelle église et le cimetière que la narration omet de mentionner. Toutefois, ici non plus, la connivence ne l'avantage pas, car ces

informations ne sont d'aucune utilité pour saisir l'histoire. En revanche, le passage est susceptible de piquer la curiosité du lecteur exogène de manière à ce qu'il s'informe de son propre chef sur Saint-Boniface. Une telle entreprise lui fournirait peut-être même l'occasion d'acquérir davantage de connaissances qu'en fournirait une œuvre littéraire exogène.

Pour revenir à l'encyclopédie du personnage d'Ariane, jamais la narration ne la présente s'égarant ou s'arrêtant pour demander des indications dans son nouvel environnement. De tout Winnipeg, seul le campus lui est montré comme pour la première fois par Rémi, un ami de Yann (BO, p. 51), avant le début des cours. Faut-il déduire qu'Ariane n'est pas étrangère à cette ville? Comme il s'agit du seul centre urbain à proximité de la Coulée – le roman situe le village à « deux heures de route seulement » (BO, p. 23) –, il est envisageable qu'elle y soit déjà allée, lors d'une excursion avec l'école ou pour faire des courses avec sa mère, par exemple. D'autant plus que dans la réalité, la Coulée se trouve à quarante-cinq minutes en voiture de Winnipeg. Chaput aurait-elle simplement commis une erreur factuelle ou aurait-elle procédé de façon délibérée pour qu'on croie qu'Ariane arrive bel et bien à Winnipeg pour la première fois?

Le roman demeure muet à ce propos; il refuse de trancher entre la position du lecteur endogène et du lecteur exogène, trouvant plutôt le moyen de les adopter concurremment. Peut-être qu'Ariane et les lecteurs de *La belle ordure* connaissent déjà Winnipeg. Peut-être qu'ils découvrent la ville pour la première fois. Le rapport que la protagoniste entretient à l'espace urbain permet les deux cas de figure. Cette héroïne ni tout à fait endogène ni tout à fait exogène, on pourrait la décrire comme

étant « ambigène ». Formé du préfixe « ambi », qui signifie « les deux à la fois », et du suffixe « gène », qui renvoie à « ce qui génère », le néologisme décrit bien l'ambiguïté du personnage d'Ariane, construit pour permettre aux deux publics de *La belle ordure* de s'identifier à elle.

**Les deux postulations simultanées de Baudelaire**

En demeurant floue quant à la connaissance que l'héroïne possède de Winnipeg avant son arrivée en ville, Chaput institue un parcours de lecture qui ne favorise ni le public endogène ni le public exogène. Sa représentation de Winnipeg, qui déparcularise les espaces publics et met l'accent sur les espaces privés, y contribue également. Si l'ambivalence quant à certains référents spatiaux donne parfois l'impression que Chaput n'est pas tout à fait maître de son univers, en réalité, c'est tout le contraire : chaque élément est bien dosé pour permettre à l'auteure de maximiser son lectorat tout en demeurant fidèle à son lieu d'origine, Winnipeg. Avec *La belle ordure*, Chaput parvient à trouver un juste milieu entre la prolixité nécessaire aux *outsiders* et la concision que requièrent les *insiders*, pour reprendre les termes de Rainier Grutman.

Par la parité lectorale qu'il établit, le roman de Chaput illustre tout à fait la « double postulation simultanée[592] », une expression de Baudelaire que Sartre cite (quoique incorrectement) pour décrire la stratégie employée par Richard Wright afin de rejoindre deux publics : « chaque mot renvoie à deux contextes; à chaque phrase deux forces s'appliquent à la fois, qui déterminent la tension incomparable

[592] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, *op. cit.*, p. 88.

de son récit[593] ». La notion s'applique d'autant mieux à *La belle ordure* qu'elle désigne, dans les journaux intimes de Baudelaire, les paradoxes qui habitent l'humain : « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité est une joie de descendre[594]. » Or *La belle ordure* montre justement que des éléments contradictoires en apparence peuvent coexister, et ce, pas uniquement sur le plan énonciatif.

En effet, l'équilibre que Chaput instaure entre les lecteurs endogène et exogène s'inscrit dans une esthétique de l'ambiguïté qui oriente l'ensemble du roman. Dans un article sur l'emploi de l'oxymore dans *La belle ordure*, Anne Sechin note que :

> Simone Chaput se distingue, comme toujours, par la précision poignante de son style qui repose pourtant sur des outils simples, au nombre desquels, particulièrement dans ce roman-ci, […] les échos créés par des tensions binaires apparemment inconciliables[595].

Ces tensions binaires apparaissent non seulement, comme le fait valoir Sechin, dans l'écriture de Chaput et le titre du roman – l'oxymore est une référence à *La vie devant soi* d'Émile Ajar, dont une citation se trouve en exergue –, mais à chaque détour de *La belle ordure*[596]. Comme bien des adolescents, Ariane est sans cesse tiraillée par une chose et son contraire[597] : entre la ville et la campagne, entre le

---

[593] *Ibid.*

[594] Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, avertissement et notes de Jacques Crépet, Paris, Mercure de France, 1936, p. 62. Les explications qui accompagnent cette édition précisent que Baudelaire paraphrase ici Joseph de Maistre dans *Éclaircissement sur les sacrifices*, qui reprend lui-même les propos de Pascal sur la duplicité de l'homme. Voir *ibid.*, p. 209-210.

[595] Anne Sechin, « Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans *La belle ordure* de Simone Chaput », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XXVIII, nº 2, 2016, p. 254.

[596] Voir *ibid.*

[597] C'est la constatation que fait sa mère lorsqu'Ariane lui rend visite. Elle écrit dans son journal intime : « Mais comment se retrouver dans toutes ces contradictions? Elle n'a jamais été si heureuse, elle est au bord du désespoir. Elle sera étudiante toute sa vie, elle se retire du cours demain. Elle se

Canada et l'ailleurs, entre les arts et la politique, entre l'amour maternel et l'amour paternel; entre un univers féminin et un univers masculin. Le livre lui-même oscille entre particularisme et universalisme[598], entre son ancrage local et ses références internationales[599], entre son appartenance au roman urbain et ses clins d'œil à une littérature plus rurale[600]. C'est ce travail méticuleux sur la nuance qui fait tout l'intérêt et la force de l'écriture de Chaput.

L'esthétique de l'ambiguïté que pratique Chaput jusque dans la situation d'énonciation constitue peut-être le moyen par lequel elle est parvenue à se frayer une place dans les réseaux québécois; ses deux romans suivants sont parus chez Leméac à Montréal. Ce changement éditorial a porté ses fruits : alors que *La belle ordure* avait été peu remarqué au Québec, *Un vent prodigue* (2013) et *Une terrasse en mai* (2017) ont été recensés par *La Presse* ou *Le Devoir*[601]. C'est sans oublier le prix Champlain et le Prix des lecteurs Radio-Canada, tous deux remportés par Chaput pour *Un vent prodigue.* Bien que ces prix récompensent des écrivains franco-canadiens, ils lui ont permis d'obtenir une plus grande attention médiatique à l'intérieur (et à l'extérieur) du Québec. Il reste néanmoins à voir si le récent

---

mariera, elle ne se mariera pas, elle sera la maîtresse de quatre hommes différents. Elle sera nonne, elle sera vamp, elle vivra seule avec ses livres et ses chats. Elle habitera la campagne, elle habitera dans une île, elle vivra dans le désert, dans toutes les villes de la terre. Elle sera riche, elle sera pauvre. Elle adore les enfants, elle déteste les enfants. Elle adore son père, elle déteste son père, elle tient à la vie, elle tient à l'amour, mais l'amour est volage et la vie est sans-cœur. » (BO, p. 144)

[598] À ce propos, voir Nicole Côté, « Conscience et oubli dans *Le coulonneux* », *op. cit.*, p. 227-245.

[599] Notamment à travers les caricatures de Cédric, qui mettent en scène des personnages d'Albert Camus.

[600] D'où l'expression « la ruralité de l'urbanité » que Lucie Hotte emploie pour indiquer que l'urbanité dans le roman franco-canadien, incluant dans *La belle ordure*, « est constamment hantée par la ruralité puisque la ville ne prend, dans les textes, sa réelle mesure qu'en lien avec un espace naturel ». Lucie Hotte, « Romans de ville, romans des champs : la configuration spatiale chez France Daigle, Simone Chaput et Daniel Poliquin », *op. cit.*, p. 52.

[601] Voir Josée Lapointe, « Un vent prodigue : bien construit et écrit avec soin *** », *La Presse*, 7 mars 2013, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201303/07/01-4628776-un-vent-prodigue-bien-construit-et-ecrit-avec-soin-.php (page consultée le 26 février 2018) et Christian Desmeules, « Un roman familial et cosmopolite », *Le Devoir*, 23 et 24 décembre 2017, p. 27.

retour de Chaput au Manitoba, où elle vient de faire paraître *Les derniers dieux* (2018) aux Éditions du Blé, lui permettra d'obtenir cette double lecture, endogène et exogène, qu'elle prend soin d'inscrire dans son œuvre.

## CONCLUSION

À la toute fin de sa conférence sur les niveaux de lecture, Eco revient sur l'ironie intertextuelle en ces termes :

> C'est un banquet où l'on distribuerait à l'étage inférieur les restes du dîner proposé à l'étage supérieur, non pas les restes de la table mais ceux de la marmite, très bien servis eux aussi, et, puisque le lecteur naïf croit que la fête se déroule sur un seul étage, il les goûterait pour ce qu'ils valent (tout compte fait savoureux et abondants) sans supposer que quelqu'un ait eu davantage[602].

La métaphore du banquet peut servir à décrire le particularisme paritaire, à la différence que les œuvres qu'il désigne se préoccupent davantage de leurs invités. Ce n'est pas qu'elles craignent que certains convives se rendent compte qu'ils reçoivent les restes de la marmite; c'est plutôt qu'elles ne voient pas l'intérêt de les disperser alors qu'une seule table suffit. Hospitalières, les œuvres paritaires préfèrent les recevoir sur un seul étage afin qu'ils puissent se rapprocher en partageant une expérience commune.

De *Pour sûr*, qui procède par différenciation en augmentant la différence, on dira que le roman encourage ses lecteurs à se rendre à l'étage supérieur. De *La belle ordure*, qui procède par assimilation en réduisant la différence, on conclura l'inverse : le roman invite les siens à se retrouver au rez-de-chaussée. Les lecteurs endogènes et exogènes de chacun des deux romans pourront se rejoindre au même endroit, mais en empruntant peut-être des galeries ou des escaliers différents. C'est

---

[602] Umberto Eco, *De la littérature*, *op. cit.*, p. 309.

particulièrement le cas de Daigle qui, par la forme fragmentaire de *Pour sûr*, propose plusieurs parcours à ses lecteurs pour qu'ils puissent s'approprier le code interne du roman. Chaput, de son côté, amène les lecteurs à se retrouver dans l'œuvre par l'esthétique de l'ambiguïté qu'elle pratique, notamment dans sa construction de l'espace représenté et du personnage principal.

Au lieu de creuser le fossé qui sépare les lecteurs endogènes et les lecteurs exogènes, les écrivains minoritaires comme Chaput et Daigle qui pratiquent le particularisme paritaire travaillent à les rapprocher en les conviant au même terrain de jeu. Mieux encore : ils trouvent le moyen de les faire gagner simultanément. Ce faisant, ils pourront eux aussi être deux fois gagnants puisqu'ils maximisent la possibilité d'être reçus dans plus d'un espace littéraire : celui de leur communauté – où leurs œuvres s'inscrivent naturellement dans la continuité de l'histoire littéraire locale puisqu'elles n'ont pas renoncé au particularisme – et celui d'un public plus vaste. Les œuvres paritaires comme *Pour sûr* montrent que la République mondiale des lettres, comme la désigne Casanova, n'est pas forcément un jeu à somme nulle. Si la table est bien dressée, il peut s'agir d'un jeu à somme non nulle[603]. Bien que leur position soit souvent décrite comme un dilemme insurmontable, un *double bind*, les écrivains minoritaires qui souhaitent exprimer

[603] Sur ce concept employé dans le cadre des Amériques, voir Patrick Imbert, *Les Amériques transculturelles : les stéréotypes du jeu à somme nulle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Américana », 2013, 331 p. Dans les mots d'Imbert, le jeu à somme nulle consiste à croire « que si quelqu'un gagne, quelqu'un d'autre perd, comme au jeu d'échecs, car le monde est vu comme une somme finie de richesse ». En revanche, un jeu à somme non nulle renvoie à « considérer le monde comme une somme non finie de richesses où, si quelqu'un gagne, il ne prend pas forcément quelque chose à quelqu'un d'autre. Au contraire, tous peuvent être gagnants ». *Ibid.*, p. 1. Dans ce cas-ci, c'est l'écrivain qui gagne deux fois plutôt qu'une.

leur différence identitaire n'ont pas forcément à choisir entre le succès endogène et le succès exogène.

Dans les faits, toutefois, le particularisme paritaire ne leur garantit pas une réception favorable à l'extérieur de leur communauté. Malgré les efforts déployés par Chaput pour inscrire une double lecture dans *La belle ordure*, le roman est passé somme toute inaperçu au Québec. L'année suivante, *Pour sûr* y a pourtant été accueilli de manière particulièrement favorable. L'écart entre la réception exogène des deux romans s'explique en bonne partie par le travail effectué par Daigle sur la forme littéraire. De même, il est fort à parier que la parité par différenciation surpasse la parité par assimilation en efficacité; il n'y a qu'à se remémorer les propos de Jacques Dubois, pour qui les écrivains minoritaires gagnent à faire valoir leur différence s'ils souhaitent être reçus au centre.

Or, c'est le contraire en ce qui concerne le lieu de publication : la stratégie d'assimilation s'avère plus efficace que la stratégie de différenciation. Le parcours de Chaput le montre bien; pour le moment, la romancière n'a obtenu d'accueil exogène qu'en emboîtant le pas à Daigle et en publiant elle aussi ses livres à Montréal. Par leur taille, leur statut et leurs moyens, des éditeurs québécois comme Boréal et Leméac sont mieux positionnés et mieux outillés pour accorder une visibilité exogène et endogène aux écrivains minoritaires. Depuis la périphérie, la diffusion continue de représenter un défi de taille. Pour contrer cette difficulté, certains écrivains minoritaires intègreront l'institution littéraire anglophone ou se détourneront du particularisme.

# CHAPITRE 4
# LECTURES SUPPLÉMENTAIRES

Jusqu'à présent, deux principes ont guidé la sélection du corpus à l'étude. En effet, les chapitres précédents avaient en commun de porter sur des œuvres particularistes qui appartiennent à la littérature franco-canadienne puisque leurs auteurs proviennent de l'Acadie, de l'Ontario français ou de l'Ouest canadien. Celui-ci prend ses distances de ces principes afin d'explorer d'autres cas de figure, que j'ai nommés lectures supplémentaires. Il analyse le lecteur modèle de textes qui se situent en marge soit de l'esthétique particulariste, soit de la littérature franco-canadienne. Quelle place le lecteur francophone minoritaire, que j'ai qualifié jusqu'à présent d'endogène – car l'auteur et lui avaient en commun une même appartenance identitaire et des références culturelles, souvent mobilisées par les textes –, est-il invité à jouer dans ces lectures supplémentaires?

La première section porte sur un texte particulariste, mais d'une écrivaine qui peine à s'identifier encore à la francophonie ontarienne car elle n'en maîtrise plus la langue. Il s'agit de *Frog Moon*, le premier roman de Lola Lemire Tostevin, qui raconte en anglais l'assimilation de son double fictif, Laure/Laura, à la culture dominante. La question de l'inclusion et de l'exclusion, que j'ai abordée jusqu'à présent par rapport au lecteur, se pose à nouveau, mais s'étend cette fois à l'écrivaine, de même qu'à sa protagoniste. Celles-ci brouillent les frontières entre communauté endogène (la francophone, à laquelle elles n'appartiennent plus tout à fait) et communauté exogène (l'anglophone, dans laquelle elles peinent à s'insérer). Dans ces circonstances, quel lecteur modèle le roman construit-il? Correspond-il au profil du lecteur anglophone ou du lecteur francophone? Ou encore, du

francophone assimilé? Et comment répartir ces profils entre les positions endogène et exogène?

La deuxième section, au contraire, porte sur un écrivain franco-ontarien dont l'œuvre tend davantage vers l'universalisme que le particularisme : le poète Éric Charlebois. S'il est habituellement possible de reproche au courant universaliste d'adopter « la forme et la figure des groupes dominants[604] » et donc de n'être finalement que le synonyme de « blanc, mâle et bourgeois[605] », la critique s'applique plus difficilement à son deuxième recueil, *Péristaltisme* : par son titre, il annonce une thématique réellement commune à tous les lecteurs, celle de la digestion. Cependant, comme nous le verrons, l'universalisme tel que le pratique Charlebois pose des défis de lecture qui ne sont pas sans rappeler ceux de certains textes particularistes. Bien qu'ils soient situés aux deux extrémités du continuum de la contextualisation des œuvres littéraires, *Péristaltisme* menace d'exclure ses lecteurs tout autant, sinon plus, que le roman *Bloupe* de Jean Babineau.

## ÉCRIRE POUR CEUX QUI NOUS LISENT : LE LECTEUR ANGLOPHONE DE *FROG MOON*

Pour François Paré, « Lola Lemire Tostevin se classe parmi les auteurs les plus importants de l'Ontario français des vingt-cinq dernières années[606] ». Ses romans *Frog Moon* et *The Jasmine Man*

> font si évidemment écho à nombre de textes franco-ontariens [...] tels ceux de Patrice Desbiens, de Michel Ouellette, d'André Paiement et de Daniel Poliquin, que leur inclusion au moins symbolique dans le corpus franco-ontarien ne devrait nullement nous choquer[607].

---

[604] Lucie Hotte, « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie », *op. cit.*, p. 41.
[605] *Ibid.*
[606] François Paré, *La distance habitée*, *op. cit.*, p. 215.
[607] *Ibid.*, p. 218.

Et pourtant, son nom « ne figure pas dans les manuels et les anthologies de la littérature franco-ontarienne[608] ». Ou plutôt, lorsqu'il y figure, c'est pour expliquer en quoi Tostevin, une francophone originaire de l'Ontario, n'est pas une écrivaine *franco-ontarienne* malgré ses huit recueils de poésie, ses trois romans et sa compilation d'essais, dont plusieurs explorent le rapport « schizophrénique[609] » des minorités à l'égard de la langue. Sa difficile intégration au corpus franco-ontarien tient à sa langue d'écriture : Tostevin prend la plume en anglais. Son premier roman, *Frog Moon* (1994) raconte sur un mode autofictif[610] le processus par lequel l'auteure s'est anglicisée.

C'est pour tenter de remédier à l'exclusion subie par Tostevin – une tendance que Paré « ne pense pas pouvoir, ni vouloir, renverser[611] » – que Robert Dickson prend l'initiative de traduire *Frog Moon* vers le français, lui dont les traductions sont habituellement des commandes[612] :

> Je voulais que ça appartienne au corpus franco-ontarien, pour que les gens sachent. J'ai voulu le rendre disponible à d'autres lecteurs francophones, surtout au Canada. Et peut-être que

---

[608] *Ibid.*, p. 215.

[609] L'adjectif est employé par Lola Lemire Tostevin mais il est aussi utilisé par André Paiement dans son adaptation du *Malade imaginaire* de Molière. Voir Lola Lemire Tostevin, citée dans Barbara Carey, « Distance Will Reveal Its Secrets. Lola Lemire Tostevin », dans Beverley Daurio (dir.), *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*, Toronto, Mercury Press, 1998, p. 188 et André Paiement, « Le malade imaginaire de Molière », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, 1971-1976*, vol. II, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 296, 297, 300 et 303.

[610] Certains chercheurs qualifient le roman d'autobiographique. Voir par exemple François Paré, *La distance habitée*, *op. cit.*, p. 217. Malgré les ressemblances évidentes entre l'auteure et son personnage, Tostevin s'oppose à une telle lecture de son œuvre : « *I didn't write an autobiography, I wrote a novel. The reader shouldn't assume that all the experiences of this book are clearly and autobiographically my own. Of course there are similarities in the process of cultural encoding from which the narrator and I cannot escape. You're never entirely free of your upbringing. But there is a lot of invention in this novel. A lot.* » Lola Lemire Tostevin, citée dans Barbara Carey, *op. cit.*, p. 193.

[611] François Paré, *La distance habitée*, *op. cit.*, p. 217.

[612] Voir Lucien Pelletier, « La migration culturelle de Robert Dickson », dans Norman Cheadle et Lucien Pelletier (dir.), *Échanges culturels au Canada : traduction et transculturation* = *Canadian Cultural Exchange: Translation and Transculturation*, Waterloo, Wilfrid Laurier Unviersity Press, coll. « Cultural Studies Series », 2007, p. 192.

> certains lecteurs (au Québec, pour ne pas le nommer) pourront, à travers une excellente œuvre de fiction, revenir sur certaines idées arrêtées concernant l'assimilation[613].

La traduction paraît sous le titre *Kaki* en 1997 aux Éditions Prise de parole, que Dickson a contribué à fonder près de quarante ans plus tôt. Après la mise en lecture de la version française, Tostevin, émue, se serait exclamée : « C'est ça le roman que je voulais écrire![614] » Ce qui fait la beauté de la transaction entre l'auteure et le traducteur, c'est la symétrie de leurs parcours. Anglophone d'origine, Dickson adopte la langue française et s'investit dans la communauté franco-ontarienne – où paraissent ses propres ouvrages de fiction[615] – à l'époque où Tostevin, qui vient d'un milieu francophone, s'assimile à la culture de la majorité et intègre l'institution littéraire du Canada anglais[616].

Mais quel effet le passage du français à l'anglais a-t-il eu sur le public cible de Tostevin? À qui cette écrivaine, qui se décrit comme « *a* franco-ontarienne *who doesn't quite belong anywhere*[617] », s'adresse-t-elle dans son premier roman; à sa communauté d'origine ou à sa communauté d'adoption? Laquelle de ces communautés lui sert de public endogène et laquelle, de public exogène? Qu'en est-il, ensuite, de la traduction de Dickson? Ces questions guideront l'analyse de

---

[613] *Ibid.*, p. 194.
[614] Lola Lemire Tostevin, citée dans *ibid.*, p. 195.
[615] Pour consulter l'ensemble de son œuvre, voir Robert Dickson, *Aux quatre vents de l'avenir possible. Poésies complètes*, préface de Johanne Melançon, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2017, 449 p.
[616] *Kaki* correspond ainsi au type de traduction que Benoit Doyon-Gosselin qualifie d'endogène plutôt que d'exogène. Les traductions exogènes, qui concernent souvent le canon d'une littérature nationale, sont des transactions commerciales lors de laquelle la relation entre l'auteur et le traducteur est maintenue à un minimum. En revanche, les traductions endogènes, motivées par le rapport privilégié que l'auteur entretient à la langue et à la culture d'arrivée, sont des transactions symboliques, qui impliquent souvent une plus grande collaboration entre les personnes impliquées. Voir Benoit Doyon-Gosselin, « Pour un nouveau paradigme traductionnel : les traductions exogènes et endogènes », *loc. cit.*, p. 58-60 et 64-65.
[617] Lola Lemire Tostevin, citée dans Janice Williamson, « Lola Lemire Tostevin: '*Inventing Ourselves on the Page*' », dans *Sounding Differences. Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 276, l'auteure souligne.

*Frog Moon* et de son lecteur modèle. L'étude d'un roman comme celui-ci, qui a été traduit et qui thématise la traduction[618], réaffirme la pertinence de mon cadre théorique. Pour Wolfgang Iser, le théoricien à l'origine de la notion de lecteur implicite, voisine de celle de lecteur modèle, le texte de fiction « produit un effet et acquiert un sens[619] » par un processus similaire à celui de la traduction : « *A reality that has no existence of its own can only come into being by way of ideation, and so the structure of the text sets off a sequence of mental images which lead to the text* translating *itself into the reader's consciousness*[620]*.* »

Or ni le lecteur modèle de *Frog Moon* ni celui de *Kaki* ne permet de ramener tout à fait Tostevin dans le giron de la littérature franco-ontarienne. L'auteure fait correspondre flèche et cible en s'adressant par l'anglais aux lecteurs anglophones, un choix que la traduction de Dickson ne parvient pas à renverser tout à fait. En ce sens, l'intégration de Tostevin à l'institution littéraire canadienne-anglaise est complète. Pour le montrer, je reviendrai d'abord sur le cas limite qu'elle représente pour la littérature franco-ontarienne, ce qui permettra d'expliquer pourquoi l'auteure et sa narratrice prennent la parole en anglais. Je m'attarderai ensuite à l'inscription de la culture canadienne-française et de la langue française dans le texte anglais. Nous verrons que Tostevin mène ces deux entreprises en tenant

---

[618] D'après Tostevin : « *All of writing is a process of translation. It's a process of translation from experience, from one writing to another, from theory, from all different sources.* » Lola Lemire Tostevin, citée dans *ibid*., p. 274.

[619] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 75.

[620] Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 [1976], p. 38, je souligne. Ce passage n'est pas rendu tout à fait de la même manière dans la version française : « En effet, ce qui n'est pas donné ne peut être connu qu'une fois représenté. Dès lors, c'est la représentation produite qui *traduit* les structures du texte dans la conscience du lecteur. » Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, *op. cit.*, p. 75, je souligne.

compte du lecteur anglophone, comme le fera voir la comparaison avec la traduction de Dickson.

**Une écrivaine (franco-)ontarienne**

Pour délimiter le corpus franco-ontarien, la plupart des spécialistes emploient « des critères similaires, fondés sur la double spécificité de la franco-ontariennité, soit la langue [du texte] et le lieu d'appartenance [de l'auteur][621] ». C'est habituellement ce deuxième élément qui « suscite plus de discussions[622] », en particulier à cause de la proximité et de la porosité de la frontière entre l'Ontario et le Québec dans la région de la capitale nationale, où des écrivains québécois peuvent intégrer l'institution littéraire franco-ontarienne depuis leur province de résidence[623]. Afin de limiter les ambiguïtés, Lucie Hotte et Johanne Melançon proposent, dans la monumentale *Introduction à la littérature franco-ontarienne* qu'elles ont pilotée, de retenir les œuvres dont les auteurs sont « 1) nés en Ontario et ont vécu en Ontario; 2) résident en Ontario; ou 3) résidaient de manière permanente en Ontario lorsqu'ils les ont rédigés[624] ». À cet égard, le cas de Tostevin ne pose aucun problème : née à Timmins, dans le Nord de l'Ontario, l'auteure a passé quelques années en France, en Alberta et au Québec avant de s'installer définitivement dans sa province d'origine, à Toronto[625].

---

[621] Lucie Hotte et Johanne Melançon, « Introduction », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 8.
[622] *Ibid.*
[623] C'est le cas de Stefan Psenak, qui a été à la barre des Éditions L'Interligne et de la revue *Liaison* durant une demi-douzaine d'années et dont les œuvres sont parues chez divers éditeurs franco-ontariens.
[624] *Ibid.*, p. 11.
[625] Voir Ken McGoogan, « Language Stress High in *Frog Moon* », *Calgary Herald*, 19 mars 1994, p. B15.

Quant au premier élément, selon lequel « seuls les textes rédigés en français peuvent appartenir au corpus franco-ontarien[626] », Hotte et Melançon soutiennent qu'il présente généralement « peu de problèmes sauf pour un cas emblématique, celui de *Frog Moon*[627] ». La difficulté que pose le roman est double : d'une part, il comprend des passages en langue française (dont je reparlerai) et d'autre part l'assimilation fait partie de la réalité des communautés minoritaires[628]. C'est ce qui aurait fait dire à Dickson qu'il s'agit du « premier roman franco-ontarien écrit en anglais[629] ». Malheureusement, les balises posées par Hotte et Melançon ne permettent pas d'incorporer sa version au corpus : « Sont […] exclus les ouvrages écrits en anglais ou dans d'autres langues par des Franco-Ontariens ainsi que les traductions[630]. » Comme le fait valoir Catherine Leclerc, « [i]ntégrer à la littérature franco-ontarienne des textes écrits dans une langue que la vitalité de cette littérature implique de mettre à distance est une démarche certes risquée[631] ».

D'après certains spécialistes, le sujet proprement franco-ontarien de *Frog Moon* suffirait pour incorporer un roman comme celui-ci à la littérature franco-ontarienne. Yolande Grisé, par exemple, propose de retenir « les textes qui

---

626 Lucie Hotte et Johanne Melançon, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.
627 *Ibid.*
628 En note de bas de page, Hotte et Melançon reconnaissent que : « La langue en tant que critère définitionnel d'un corpus littéraire devient de moins en moins opératoire lorsque la minorisation s'accentue, entraînant dans son sillage l'assimilation linguistique à la langue majoritaire. Ainsi, la littérature franco-américaine ne désigne pas exclusivement les œuvres rédigées en français par des Américains francophones, mais toutes les œuvres d'auteurs d'origine francophone et plus particulièrement d'origine canadienne-française, même si celles-ci sont écrites en anglais comme celles de Jack Kerouac. » *Ibid*. Le phénomène des francophones écrivant en anglais est très courant à l'ouest du Manitoba; voir à ce propos Pamela V. Sing, « "À l'ouest de l'Ouest" : extrême minorisation et stratégies scripturaires », dans Lucie Hotte et François Paré (dir.), *Les littératures franco-canadiennes à l'épreuve du temps*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2016, p. 143-167.
629 Robert Dickson, cité dans Lucie Hotte et Johanne Melançon, « Introduction », *op. cit.*, p. 8.
630 *Ibid.*
631 Catherine Leclerc, *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 334-335.

traduisent quelque aspect de la réalité franco-ontarienne, de quelque auteur qu'ils soient, même si celui-ci n'est pas né ou encore n'a pas vécu en Ontario[632] ». Le choix du verbe est particulièrement significatif en ce qui concerne *Frog Moon*; la narration « traduit » justement vers l'anglais une réalité qui aurait été vécue principalement en français dans la diégèse. Mais Hotte et Melançon ne partagent pas l'avis de Grisé :

> Partant du principe qu'un roman sur le Japon écrit par un écrivain de l'Ontario français ne serait pas considéré comme un roman japonais, nous ne voyons pas pourquoi l'inverse serait plus acceptable. La thématique de l'œuvre, le lieu où elle se déroule, les personnages mis en scène ne sont donc pas des critères d'appartenance au corpus puisque les auteurs ont une totale liberté dans les choix tant thématiques que structurels et esthétiques[633].

Pour elles, la littérature franco-ontarienne ne désigne ni les œuvres produites par des Franco-Ontariens ni les œuvres sur la francophonie ontarienne, mais bien les œuvres écrites en français et en Ontario.

L'abandon du français aurait pourtant été une condition pour que Tostevin naisse enfin à l'écriture : « *The choice was between writing in English or not writing at all*[634]*.* » Si elle n'écrit pas dans sa langue maternelle, c'est moins par manque de volonté que d'agilité, comme elle l'explique lorsqu'on la questionne sur son choix linguistique :

> *It wasn't a matter of choice. I realized when I started to write that my first language had become English; my maternal tongue had become a second language.* […] *When I first sat down*

---

632 Yolande Grisé, « Introduction », dans *Pour se faire un nom*, ouvrage préparé et présenté par Yolande Grisé, Montréal, Fides, 1982, p. 15. Cité dans Lucie Hotte et Johanne Melançon, « Introduction », *op. cit.*, p. 10.

633 *Ibid.*, p. 11. Les deux chercheuses semblent faire référence à Dany Laferrière, auteur québécois d'origine haïtienne, dont le livre *Je suis un écrivain japonais* (2008) relançait justement le débat concernant la nationalité et l'identité des écrivains.

634 Lola Tostevin, « Mistaken Identity: Plenarily Speaking », *Open Letter*, vol. III, nº 3, 2007, p. 24. Elle fait ici allusion aux propos de Kafka sur les trois impossibilités de langage des écrivains juifs de Prague : « l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on pourrait presque ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire ». Franz Kafka, *Correspondance. 1902-1924*, traduit de l'allemand et préfacé par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965, p. 394.

> *to write it was so painful writing in French… so I put writing on the back-burner* [*sic*] *for many years because of that. It was only when I decided to write in English that I finally felt free enough to write*[635].

Le processus d'assimilation qu'elle décrit ébranle les notions de public endogène et de public exogène : si le français est devenu pour elle une langue seconde au profit de l'anglais, de quelle communauté Tostevin est-elle l'*insider*? Peut-elle réclamer l'appartenance à un groupe dont elle connaît la culture mais ne partage plus la langue? Ces questions sont aussi celles que se pose la protagoniste de *Frog Moon*.

**Il était une fois… l'assimilation**

La trame narrative de *Frog Moon* retrace les principales métamorphoses de Laure, le personnage principal : son passage de l'enfance à l'âge adulte, sa mise au monde comme écrivaine, mais surtout, son assimilation à la langue anglaise, qui ira jusqu'à teinter son appellation. Contrairement à la famille Bloop qui réaffirme son identité francophone en adoptant la graphie Bloupe à la fin du roman de Jean Babineau, Laure finit par répondre au prénom plus anglais de Laura. Il s'agit de son troisième baptême; lorsque la petite est âgée de trois mois, une Algonquine décide de la surnommer « Kaki », version abrégée de « Oma-ka-ki », qui signifie « grenouille » en cri. Ce nom, qu'elle gardera jusqu'à son arrivée au couvent à l'âge de neuf ans, lui est donné « [*u*]*ndoubtedly because we were French Canadians* », mais aussi parce que la protagoniste est née « *in the month of June, month of the Moon of the Frogs*[636] », d'où le titre du roman.

---

[635] Lola Lemire Tostevin, citée dans Barbara Carey, *op. cit.*, p. 187.

[636] Lola Lemire Tostevin, *Frog Moon*, Dunvegan (Ontario), Cormorant Books, 1994, p. 39. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle FM et placés dans le corps du texte. Les mots anglais qui apparaissent en caractères romains dans le roman seront reproduits ici en caractères

Le surnom Kaki est bien trouvé puisque l'animal incarne tout à fait la métamorphose : né larve, il se transforme en têtard avant de devenir grenouille. Il est alors capable de survivre dans deux environnements très différents, sous l'eau et sur la terre ferme, une qualité que le roman souligne en décrivant l'amphibien comme « [*t*]*he one creature able to live a double life, able to live anywhere and make it feel like home* » (FM, p. 156). À l'âge adulte, Laura a retenu de la grenouille la capacité à s'adapter à son environnement (anglophone) : « *With Geoffrey, at the university, at work, I had adapted my colours to my surroundings, as protection but also to please.* » Geoffrey, son mari qui ne parle qu'anglais, le note également, mais non sans regret, lui qui trouvait exotique son accent français : « *Now she could pass as English.* » (FM, p. 66)

Laura peine toutefois à achever sa métamorphose. Incapable de renoncer tout à fait à la langue française, même si elle ne lui vient plus naturellement (FM, p. 144), et incapable d'adhérer tout à fait à l'identité anglophone, la protagoniste ne parvient pas non plus à réconcilier les deux sphères de son existence[637]. Plutôt que de revendiquer une double appartenance, elle a l'impression de n'être ni francophone ni anglophone. Écartelée entre deux langues et deux cultures, Laura l'est aussi entre les membres de sa famille : « *I am* […] *the hyphen, the third element that provides coherence between my children and my parents and their different languages.* » (FM, p. 141) Appliqué à Tostevin, cet écartèlement laisse entendre

---

italiques; inversement, les mots français qui apparaissent en caractères italiques dans le roman seront reproduits ici en caractères romains.

[637] Par son écartèlement, Laura rappelle le personnage de l'homme invisible de Patrice Desbiens. Voir Patrice Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man. Un récit/A Story*, *op. cit.*, 46 p.

qu'elle a non pas deux publics endogènes à sa disposition, mais deux publics exogènes, au sein desquels elle demeure toujours un peu une *outsider*.

Si Laura a l'impression qu'elle n'appartient ni à ses parents ni à ses enfants (FM, p. 25), c'est qu'elle n'est pas parvenue à assurer la transmission de sa langue maternelle – un rôle, le nom le dit, habituellement dévolu à la mère. Or, dans ce roman, c'est plutôt le père qui se charge de transmettre la langue. Des deux parents de Laura, Achille insiste pour parler français à ses petits-enfants bien davantage que son épouse qui, à la manière d'une grenouille, « *tries to accommodate everyone by switching back and forth from French to English* » (FM, p. 63). Mais les enfants de Laura le rendent peu ou pas du tout à leur grand-père maternel puisqu'eux aussi ont reçu la langue du père en héritage.

Tandis que Louise, qui a appris le français standard à la « *Toronto French School* » (FM, p. 25), prétend « *that she doesn't understand her grandparents' accent* » (FM, p. 25), David rejette depuis l'enfance tout ce qui se rapporte de près ou de loin à la langue française, comme s'en souvient Laura :

> [*A*]*s a child, David refused to speak French. When feeding him in his high chair, I would point to utensils and foods,* la cuillère, des carottes, *and he would wave a finger of disapproval in my face. At two years old he was already aware of the divisions language generates. At six he had such a tantrum when we sent him to a French immersion school, away from his friends, that we conceded that it might not be the best thing for him just yet. As a teenager he refused everything French, French books, French films, claiming he hated subtitles.* (FM, p. 143, l'auteure souligne)

L'arrivée des grands-parents maternels à Toronto pour le temps des Fêtes, raconté dans une série de tableaux intitulés judicieusement « Babel Noël[638] », ravive la

[638] D'après Catherine Khordoc, Babel fait « allusion à deux phénomènes qui sont opposés sans s'exclure mutuellement : d'une part, elle représente un désir nostalgique de retrouver la langue unique et originelle; d'autre part, elle symbolise les multiples langues parlées dans le monde ». Ces deux phénomènes, ainsi que l'une des origines possibles du mot Babel, « le mot *Bâlal* en hébreu qui signifie "confusion" […] ou "confondre" », s'appliquent aux scènes familiales que Tostevin intitule

douleur de Laura. D'autant plus que la situation familiale menace de dégénérer lorsque la conversation prend une tangente politique, chacun ayant une opinion différente concernant la place des francophones et du français au pays ainsi que la souveraineté du Québec.

La structure du roman rend bien l'écartèlement de Laure/Laura en alternant entre deux temporalités et deux points de vue narratifs[639] : son présent raconté à la première personne du singulier et son passé narré à la troisième, comme pour marquer la distance et la transformation car « [*t*]*he child who spoke French is no longer the adult who speaks English* » (FM, p. 24). À cette alternance s'ajoutent les nombreux récits enchâssés dans le roman, construit un peu comme une série de nouvelles, dans lesquels la protagoniste reprend les histoires rapportées par ses parents. Les chapitres qui portent sur son enfance permettent quant à eux de mieux comprendre le processus par lequel Laura s'est assimilée à l'anglais.

Pour éviter qu'elle ne s'anglicise, les parents de la jeune Laure prennent la décision de l'envoyer au couvent, le seul établissement en mesure d'offrir une éducation entièrement en français. Mais cette institution déclenchera plutôt son assimilation :

> Dans *Frog Moon* le rapport tourmenté de la narratrice avec le français est explicitement attribué au catholicisme étouffant dans lequel baignaient son enfance et son éducation

---

« Babel Noël ». Catherine Khordoc, *Tours et détours. Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 5-6 et 27-28.

[639] Sur cet écartèlement rendu dans la narration, voir Colleen Ross, « The Art of Transformation in Lola Lemire Tostevin's Frog Moon », *Revue internationale d'études canadiennes = International Journal of Canadian Studies*, vol. XVI, 1997, p. 166-168.

> religieuse. C'est pour rompre avec ce milieu répressif qu'elle renonce à sa langue maternelle, geste chargé d'angoisse et de culpabilité[640].

Dès son arrivée, Laura a l'impression d'être une *outsider* car elle ne maîtrise pas le bon type de français : « *At the convent I'd been forced to speak differently from my parents, the French the nuns insisted upon was almost a second language.* » (FM, p. 146) Elle se tourne naturellement vers l'anglais, qui se présente comme « *a site of permission and possibility because it lies beyond the jurisdiction of the nuns, beyond their capacity to supervise*[641] ».

À l'adolescence, c'est par le biais de l'anglais que la protagoniste s'épanouit. Les livres écrits en anglais étant plus accessibles car ils ne sont pas automatiquement mis à l'Index, ils représentent pour elle une fenêtre sur le monde extérieur. L'anglais lui permet aussi de briser les tabous concernant le corps féminin : à l'infirmerie, Laura met la main sur *Gray's Anatomy*, un manuel qui illustre et nomme les organes féminins. L'exemplaire est maintenu sous clé dans une armoire que la jeune fille parvient à ouvrir en se servant d'un « *tongue depressor* » (FM, p. 130), métaphore de l'assimilation que lui coûte son épanouissement. Enfin, l'enseignante d'anglais, Madame Whickersham, est la seule à encourager l'élève à devenir écrivaine. Les religieuses, elles, n'y voient pas l'intérêt : « "*All these words are useless, God is your only witness and he already knows what you have to say.*" » (FM, p. 177)

Les métamorphoses de la protagoniste prendront fin avec le roman. Dans un ultime effort pour renouer avec sa langue maternelle, Laura se rend à Paris où elle

---

[640] François Paré, *La distance habitée*, *op. cit.*, p. 220.
[641] Colleen Ross, *loc. cit.*, p. 169.

compte se mettre sérieusement à l'écriture. Mais les nombreuses distractions de la Ville Lumière lui compliquent la tâche. Son voyage sera plutôt comme un coup de grâce : le chapitre qui relate son séjour à Paris commence en français par la phrase « Il pleut… » (FM, p. 197, l'auteure souligne) mais se termine par sa traduction vers l'anglais : « *It was raining*… » (FM, p. 209) Entre les deux énoncés, Laura est agressée par son chauffeur de taxi, qui l'embrasse contre son gré. Comme dans les contes, le baiser entraîne une transformation; Kaki la grenouille obtient l'inspiration nécessaire pour enfin devenir Laura l'écrivaine, mais à condition d'abandonner sa langue maternelle pour de bon :

> *I tried writing it in French but had to retreat once again to English. Had to concede that most of my writing will be in English, everything transformed as if to free itself from the constraints of allegiances and convent walls. I'm not proud of it, but there is no time left for guilt or remorse.* (FM, p. 217)

Son premier récit, intitulé « Le baiser de Juan-Les-Pins » (comme le chapitre en question), n'aura de français que le titre.

De toute manière, la protagoniste n'a plus besoin de sa langue maternelle. Paris lui ayant fait découvrir « *that I don't belong there either* » (FM, p. 214) – alors qu'elle y a pourtant habité deux ans avec Geoffrey et les enfants (FM, p. 24) –, Laura décide de rentrer au Canada. Pour se consacrer enfin à l'écriture, elle s'installe au chalet familial, que ses parents vendront bientôt car ils ne peuvent plus se charger de son entretien. À cause de leur âge avancé, ils prévoient aussi espacer leurs visites à Toronto (FM, p. 151); ils seront donc de moins en moins présents dans sa vie. Quant à ses enfants, leur seul effort sur le plan linguistique consiste à lui offrir une horloge annonçant l'heure en français :

> *They thought it would be a fitting present since hardly anyone speaks French to me now.* Il est six heures [*sic*], *the flat nasal tone of its computer voice whines every morning.* Il est sept

> heures [*sic*], *it nags an hour later, and when it doesn't speak, its green turquoise hour glares at me throughout the night.* (FM, p. 216, l'auteure souligne)

Dépourvue d'interlocuteurs francophones comme son auteure dans la réalité, Laura prend la parole en anglais pour raconter enfin ses métamorphoses qui, par mise en abyme, donneront lieu au roman *Frog Moon*.

**Raconter en traduction**

Quoique Tostevin renonce progressivement à la langue française, elle n'abandonne pas pour autant la culture canadienne-française, établissant par là une distinction importante entre assimilation linguistique et assimilation culturelle. Pour montrer qu'elle a subi la première mais non la seconde, l'écrivaine se sert de *Frog Moon* pour étaler sa connaissance du Canada français, en particulier de ses traditions et de ses légendes. Elle aborde tant la préparation des tourtières et la bénédiction paternelle durant les Fêtes que la chasse-galerie et La Corriveau, cette sorcière « *who had done away with two husbands by pouring melted lead into their ears* » (FM, p. 166). Tostevin montre alors que la communauté canadienne-française, dont elle ne peut se revendiquer entièrement, n'est pas tout à fait exogène pour elle.

L'ajout de ces légendes ainsi que des histoires familiales est tout à fait motivé par la personnalité de la narratrice, que son mari décrit comme « *the only person he knows who looks upon stories, the telling of them, as part of reality. Even if stories aren't true, they represent the power of an imagination that is* » (FM, p. 69). Pourtant, leur intégration à la trame narrative du roman en constituerait le point faible. C'est l'avis de Christopher Brayshaw :

> [*T*]*he novel incorporates a dizzying array of mythological and fairy-tale forms* […]. *But Tostevin's handling of the interpolated narratives is unsatisfactory. Each story is told at length, but never dramatized or embellished; the stories meander, never rising beyond the recitation of plot elements*[642].

Heidi Greco renchérit : « [*T*]*he tales do not bind together; the book is no more than a collection of carefully crafted vignettes*[643]. »

Ce qui échappe à ces critiques, c'est la nécessité ressentie par Laura (et à travers elle, par Tostevin) de transcrire ces histoires : « *The novel itself reinscribes soon-to-be-lost stories from that culture* [la canadienne-française] *(and other, older ones) in the English text, so that they are passed on*[644]*.* » En transcrivant les histoires, dont la plupart proviennent de son père, Laura s'acquitte de son rôle de fille (« *the daughter's role* » [FM, p. 161]), mais se reprend aussi dans son rôle de mère : si elle n'est pas parvenue à transmettre sa langue à ses enfants, elle transmettra à tout le moins certains pans de sa culture. Ce faisant, Tostevin permet aussi aux lecteurs anglophones d'origine canadienne-française de se réapproprier leur héritage culturel. Le geste de sa protagoniste est tourné vers l'avenir : « *From my father's point of view his version is more accurate in its relation to the past, while from my point of view my version is an* advance on the future*.* » (FM, p. 161, je souligne) Laura se compare à un « *alchemist, practicing* [*sic*] *the arcane act of transmuting elements of reality in the shining, enduring element of fiction* » (FM, p. 161). Comme la pierre philosophale confère la vie éternelle, l'écriture permet de préserver les légendes, et donc, la culture canadienne-française. En ce sens, il importe moins que

---

642 Christopher Brayshaw, « (M)others' Voices », *Canadian Literature*, nº 146, 1995, p. 161.
643 Heidi Greco, « Charming Tale Loses its Way in Search of a Genre », *The Vancouver Sun*, 7 mai 1994, p. D18.
644 Marie Vautier, « Transculturalism, Postcolonial Identities, Religiosity in Lalonde's *Sept lacs plus au Nord* and Tostevin's *Frog Moon* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. IX, nº 3, 2006, p. 374.

les histoires soient correctement intégrées au roman que le simple fait qu'elles s'y trouvent.

Le processus de transcription par lequel Laura assure la transmission des légendes et des histoires familiales lui fournit l'occasion de les adapter à son public cible. D'une part, en les traduisant : « *As he* [son père] *speaks to me in French, the words, as I write them down, transform themselves into English. Not only do I translate his telling into writing, his history into fiction, but his language into another language.* » (FM, p. 161) La transposition linguistique est on ne peut plus essentielle dans un univers où l'avenir du français est perçu comme étant précaire[645], la protagoniste elle-même n'ayant plus d'interlocuteurs francophones avec qui échanger.

D'autre part, Tostevin adapte ces histoires à son public en ajoutant des commentaires métatextuels pour l'initier à la culture canadienne-française. Lorsque Laura reprend la légende de Rose Latulippe – cette jeune fille qui aurait dansé avec Satan durant les festivités du Mardi gras – que lui a racontée sa mère, elle augmente son récit par des explications sur la culture canadienne-française à l'attention du lecteur anglophone : « *No French Canadian legend is complete without an epic battle between Monsieur le Curé and the Devil.* » (FM, p. 55) Elle explique aussi les fondements traditionnels de cette culture, soit les Anglais, le clergé et le démon, décrits comme les trois « *prongs in a French Canadian's three-pronged fork* »

[645] Tostevin illustre ainsi les propos de Bella Brodzki qui, en s'inspirant de Jacques Derrida et de Walter Benjamin, suggère de concevoir la traduction comme « *the mode through which what is dead, disappeared, forgotten, buried, or suppressed overcomes its determined fate by being borne (and thus born anew) to other contexts across time and space* ». Bella Brodzki, *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural memory in the present », 2007, p. 6.

(FM, p. 47). Ce commentaire est tiré de l'adaptation que Claude Aubry propose de la légende[646] : « [L]e démon semble avoir été un personnage omniprésent chez les Canadiens-Français [*sic*], constituant sans doute à leurs yeux, avec les Anglais et le clergé, une fourche à trois dents : le trident de Neptune, quoi[647]! » Des nombreuses variantes qui existent de cette légende[648], Tostevin choisit d'intégrer la version la mieux adaptée aux compétences encyclopédiques de son public.

En étant initié à la culture canadienne-française par la lecture de *Frog Moon*, le public exogène devient en quelque sorte le public endogène qui manquait tant à Tostevin, écartelée entre la communauté francophone et la communauté anglophone. Faute de pouvoir s'adresser directement aux francophones, l'écrivaine construit un lectorat à qui elle peut livrer son récit particulariste, mais à condition de le faire dans sa langue d'adoption. En revanche, le véritable public endogène, car canadien-français, sera en mesure d'entrevoir les failles de son encyclopédie sur le Canada français. D'abord, parce que ses connaissances se limitent au folklore; comme Tostevin n'est pas en mesure de s'appuyer sur des références plus récentes[649], elle paraît en décalage avec sa culture d'origine. Ensuite, parce que

---

[646] Aubry fait partie des « *gatherers of French Canadian myths* » que Tostevin remercie à la fin de son roman (FM, p. 219).

[647] Claude Aubry, « Rose Latulippe », dans *Le violon magique et autres légendes du Canada français*, gravures de Saul Field, Ottawa, Éditions des deux rives, 1968, p. 35. Le livre a été traduit vers l'anglais où le passage se lit comme suit : « *Certainly, in our legends the Devil seems to have been an omnipresent personage among French Canadians, doubtless constituting in their eyes, along with the English and the clergy, a three-pronged fork, the trident of Neptune itself.* » Claude Aubry, « Rose Latulippe », dans *The Magic Fiddler and Other Legends of French Canada*, gravures de Saul Field, traduit du français par Alice E. Kane, Toronto, Peter Martin Associates Limited, 1968, p. 33.

[648] Voir par exemple celles qui sont répertoriées dans Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Document : cinq versions de "Rose Latulipe" », *Études françaises*, vol. XII, n° 1-2, 1976, p. 25-50. La graphie privilégiée par Tostevin, qui écrit « Latulippe » plutôt que « Latulipe » confirme qu'elle tient cette légende d'Aubry.

[649] À ce propos, Catherine Leclerc remarque que « Lemire Tostevin ne peu[t] appuyer [sa] pratique du bilinguisme sur une culture francophone forte, de sorte que le français de [son texte] se trouve

l'auteure commet certaines erreurs que la version de Dickson aura permis de corriger, comme l'explique sa « Note du traducteur » :

> [A]u chapitre « Kaki », nous avons établi un trajet plus vraisemblable de Iroquois Falls à Sturgeon Falls puis Ottawa, tout en gardant la consonance amérindienne des noms de lieu [*sic*] du texte original. Au chapitre « Le cheval de fer », une référence à la colonisation de Saint-Bruno, du côté québécois du lac Témiscamingue, « plus de deux siècles auparavant », a été retranchée. Enfin, nous avons ramené la bénédiction paternelle au Jour de l'An et non le jour de Noël, au chapitre « Babel Noël (iii) »[650].

Par un revirement de situation, ces mêmes erreurs qui révèlent les failles dans l'encyclopédie de Tostevin fournissent à Dickson l'occasion d'étaler la sienne; par ses connaissances dignes d'un *insider*, il réaffirme son appartenance à la communauté canadienne-française.

**Du français pour les Anglais**

Si Laura (et à travers elle, Tostevin) prend surtout la parole dans sa langue d'adoption, qui sert de langue principale au roman, elle réserve néanmoins une part importante du récit à sa langue maternelle. Marie Vautier décrit *Frog Moon* comme faisant « *a strong use of code-switching, moving between French and English within the same text and without translation*[651] ». La chercheuse n'a pas tout à fait raison; Tostevin s'adressant d'abord à un lecteur qui maîtrise l'anglais, elle adopte des stratégies qui lui permettent d'intégrer des mots français sans nuire à sa compréhension. Il lui arrive même d'accompagner certains emprunts au français de leur traduction littérale, mot à mot : « *Words of an angel made flesh,* la chair […]. »

---

soumis à des exigences d'acclimatation peu propices au colinguisme. Sans compter que, dans sa forme écrite, le français n'est pas une langue dont [cette auteure] possèd[e] une solide maîtrise. » Catherine Leclerc, *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, *op. cit.*, p. 335.

[650] Robert Dickson, « Note du traducteur », dans Lola Lemire Tostevin, *Kaki*, traduit de l'anglais par Robert Dickson, Sudbury, Prise de parole, 1997, p. 246.

[651] Marie Vautier, *loc. cit.*, p. 374.

(FM, p. 217, l'auteure souligne). Ou encore, comme dans cet extrait qui nomme, en français et en anglais, les épices entrant dans la composition des tourtières :

> *When Geoffrey returns from his business trip on the afternoon of Christmas Eve he finds the kitchen transformed into a production line of* tourtières*. After a week of restaurants, he's grateful for the aroma of savoury and clove that greets him as he opens the door.* Sariette et clou*. His mouth waters at the sound of their names.* (FM, p. 65, l'auteure souligne)[652]

Dans ces deux exemples, l'inversion des positions occupées par les deux langues – la cible (l'anglais) précédant la source (le français) – rend désuet le processus de traduction. Elle laisse entendre que Tostevin intègre sa langue maternelle surtout par souci d'authenticité, pour rendre palpable son univers bilingue.

Cette pratique de la traduction littérale permet néanmoins à Tostevin d'exposer le lecteur unilingue anglophone au français et de l'aider à construire son vocabulaire. Elle offre au lecteur francophone assimilé l'occasion de se réapproprier sa langue maternelle en douceur. C'est aussi ce que Tostevin accomplit par le rembourrage[653], qui consiste à adjoindre une glose en anglais au terme en français. Le boudin que préparait la mère de Laura est nommé en français mais juxtaposé à son équivalent en anglais : « *Blood sausage*, du boudin*, as black and swollen as its name*. » (FM, p. 128, l'auteure souligne) Il en va de même des livres français auxquels Laura n'a pas accès car ils ont été placés à l'Index, une réalité que Tostevin prend le temps d'expliquer car elle concerne davantage les francophones (traditionnellement plus catholiques) que les anglophones (traditionnellement plus protestants) : « *Because the Church brings the list of*

---

[652] L'auteure procède de façon similaire pour intégrer des expressions latines, qu'elle fait précéder de leur traduction anglaise : « *If Laura didn't have solid ground on which to stand on religious issues, his was the* terra firma *from which reason prevailed*. » (FM, p. 67, l'auteure souligne)

[653] Voir Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 7-8. Cité dans Myriam Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, *op. cit.*, p. 62.

*forbidden books,* livres à l'Index*, up to date each year, the nuns know which French titles should be kept from the library* […]. » (FM, p. 173, l'auteure souligne)

Le risque du rembourrage, comme de la traduction mot à mot, consiste à créer de la redondance pour le lecteur bilingue ou le lecteur anglophone qui, comme Tostevin, a une certaine connaissance de la langue française. On le constate en examinant la version française traduite par Robert Dickson, où les gloses, inutiles pour le nouveau public cible, ont été supprimées ou à tout le moins réduites : « *Du boudin*, aussi noir et gonflé que son nom le suggère[654]. » et « Puisque, chaque année, l'Église met à jour la liste des *livres à l'Index*, les sœurs savent quels livres français il faut interdire de la bibliothèque, mais il n'existe pas de liste équivalente pour les livres anglais. » (K, p. 189, le traducteur souligne) Il est vrai que le contact entre les langues dans l'histoire justifie parfois l'hétérolinguisme et sa traduction dans la diégèse. Racontant son enfance passée dans les camps de bûcherons, Achille explique que : « *The cabin was very cold. A shanty, the English called it, because in French it was* une cabane de chantier. » (FM, p. 159-160, l'auteure souligne) La redondance étant motivée par le contexte bilingue, elle passe davantage inaperçue. Elle peut donc être transposée telle quelle dans la version française du roman : « Il faisait frette dans la cabane. Les Anglais appelaient ça une *shanty*, parce qu'en français c'était *une cabane de chantier.* » (K, p. 174, le traducteur souligne)

[654] Lola Lemire Tostevin, *Kaki*, traduit de l'anglais par Robert Dickson, Sudbury, Prise de parole, 1997, p. 135, le traducteur souligne. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle K et placés dans le corps du texte.

Pour éviter d'aliéner le lecteur bilingue sans faire non plus du bilinguisme une compétence essentielle pour accomplir la lecture, Tostevin trouve la plupart du temps un moyen détourné, indirect, d'intégrer les passages en langue française tout en indiquant leur signification. C'est ce qui fait dire à Vautier que le code-switching qu'elle pratique ne s'appuie pas sur la traduction. L'une de ses stratégies consiste à employer des hyperonymes ou des hyponymes; Tostevin fait suivre ou précéder ses emprunts au français de termes plus génériques ou plus spécifiques en anglais. Dans l'exemple qui suit, l'hyperonyme « *prayers* » colle une étiquette aux paroles que prononcent les couventines : « *Every night after prayers*, Je crois en Dieu le Père tout-puissant [*sic*]…*, the girls kneel in front of their night tables* […]. » (FM, p. 31, l'auteure souligne). Ailleurs, Tostevin retarde la traduction plutôt que de juxtaposer les langues cible et source. Par exemple, elle n'emprunte le mot « tabouret » (FM, p. 129, l'auteure souligne) qu'après avoir utilisé une première fois, et à la page précédente, le terme « *stool* » (FM, p. 128).

Tostevin recourt aussi à la contextualisation, que Myriam Suchet définit, en citant Jean-Marie Klinkenberg, comme « la dissémination dans le contexte d'éléments paraphrastiques[655] ». Les gestes que posent la jeune Laura avec l'aide de la Mère Supérieure font comprendre, sans redondance, qu'elle professe sa foi en français : « *Dipped the girl's fingers into the holy water, guiding her hand to her forehead,* au nom du Père*, her chest,* du Fils*, her shoulders,* et du Saint-Esprit […]. » (FM, p. 101, l'auteure souligne) Ces stratégies d'écriture qui rendent le sens des

[655] Jean-Marie Klinkenberg, « Xénologie », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Francophonie », 2005, p. 187. Cité dans Myriam Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, *op. cit.*, p. 42.

paroles françaises sans les traduire sont d'une telle efficacité, d'une telle concision, que Dickson peut maintenir l'intégral du texte dans son thème sans supprimer les passages superflus, contrairement aux endroits où Tostevin use plutôt de la traduction littérale ou du rembourrage : « Mère Supérieure trempa les doigts de la jeune fille dans l'eau bénite, guida sa main à son front, *au nom du Père*, à sa poitrine, *du Fils*, à ses épaules, *et du Saint-Esprit* […]. » (K, p. 108, le traducteur souligne)

Il arrive que le français ne soit accompagné d'aucune traduction, soit-elle directe ou indirecte. Cette omission rend parfois l'incompréhension d'un personnage anglophone, comme la pointe qu'Achille lance à son petit-fils : « Et toé t'as pas fini de grandir, mon p'tit maudit anglais? » (FM, p. 63, l'auteure souligne) Si la narration ne juge pas nécessaire d'éclairer le lecteur, c'est peut-être parce que celui qui ne saisit pas l'insulte est visé par elle. Dans ces rares moments, le lecteur bilingue est alors davantage de connivence avec l'auteure. À d'autres endroits, les termes français se passent de médiation lorsqu'il s'agit d'emprunts courants à la langue française – c'est le cas de l'expression « faute de mieux » (FM, p. 176, l'auteure souligne) – ou de mots transparents, dont le signifié et le signifiant sont identiques, sinon similaires, dans les deux langues, comme « Madame », « coiffe », « Métro » ou « parloir » (FM, p. 19, 110, 201 et 213, l'auteure souligne). Dans de tels cas, la narration se fie à la débrouillardise du lecteur anglophone. En présentant une jeune Laure fascinée par le sens et l'étymologie des mots qu'elle s'amuse à recopier – le roman contient plusieurs définitions de dictionnaire (FM, p. 74-75, 107 et 178) –, Tostevin propose des pistes au lecteur qui aurait de la difficulté à

saisir les extraits en français : lui aussi peut prendre le temps de consulter le dictionnaire.

L'encadrement que Tostevin offre à son lecteur, ses stratégies de traduction et de non-traduction qui fonctionnent souvent par détournement – et qui ont un effet moins exotisant que le glossaire de *La Sagouine* –, montre combien elle est sensible à la langue, mais aussi à la didactique des langues. Elle refuse de faire éprouver à ses lecteurs le même sentiment de culpabilité que traine sa protagoniste quant au français : « *But I feel so guilty not speaking more French. Will I always have to lug this guilt around? I'm so sick of it*. » (FM, p. 190) Tostevin n'est d'ailleurs pas en bonne position pour transmettre cette culpabilité, ayant elle-même laissé aller sa langue maternelle. À la place, le roman prévoit toute une gamme de lecteurs anglophones, sans jamais présumer de leur connaissance de la langue française.

Des nombreux critiques qui ont recensé *Frog Moon*, aucun ne semble avoir buté sur les passages en français[656]. Si plusieurs relèvent l'hybridité linguistique du roman, celle-ci ne semble pas présenter de défis de lecture : « *Sophisticated in conception, Frog Moon is nevertheless easy to read*[657] », écrit le critique Ken McGoogan. Cette expérience de lecture, c'est celle que Tostevin souhaite à tous ses lecteurs, qu'ils soient unilingues ou bilingues (dans le sens passif ou actif du

[656] Voir par exemple Christopher Brayshaw, *loc. cit.*, p. 160-162; Anna Cundari, « *Frog Moon* », *Quill & Quire*, vol. LX, nº 2, 1994, p. 22; Heidi Greco, *loc. cit.*, p. D18; Jodi Lundgren, « *Frog Moon* », *Paragraph*, vol. XVI, nº 2, 1994, p. 36; Philip Marchand, « Coming of Age in an Ontario Frog Pond », *Toronto Star*, 19 février 1994, p. L16; Ken McGoogan, *loc. cit.*, p. B1; David Penner, « Symbolism, Mythology Dominate Short Stories *Frog Moon* by Lola Lemire Tostevin », *Winnipeg Free Press*, 13 mars 1994, p. D12; et Linda Rogers, « Tostevin Leaps into Literary Amphibiousness », *The Globe and Mail*, 16 avril 1994, p. C3.

[657] Ken McGoogan, *loc. cit.*, p. B1.

terme[658]), qu'ils soient le produit de l'assimilation ou des écoles d'immersion, sans oublier les écoles francophones. Car tous sont reçus chaleureusement par le roman, incluant les lecteurs francophones qui parlent anglais, comme c'est le cas de la majorité des Franco-Ontariens. S'ils ne sont pas davantage visés que les autres, ils ne sont pas non plus désavantagés, le roman établissant ainsi une forme de parité entre les communautés linguistiques.

Pour faciliter la lecture de l'alternance codique, Tostevin recourt à ce que les traductologues nomment le balisage, un « dispositif typographique qui, lorsqu'il est complet, établit des frontières strictes entre les langues[659] ». Il constitue

> une mise en scène explicite de l'altérité de l'autre langue. Lorsqu'il s'efface, le fonctionnement de l'hétérolinguisme se trouve radicalement modifié : dépourvue de balise typographique, l'étrangeté entre en régime d'invisibilité[660] .

Chez Tostevin, ce sont les traditionnels italiques (plutôt que les guillemets, les tirets ou les petites majuscules par exemple[661]) qui balisent la langue française; ils établissent la différence, mais « *also make sure that the difference is seen, taken in, and relished*[662] ». Les italiques permettent de repérer le français selon les deux sens du verbe : l'auteure le marque de repères, ce qui permet au lecteur de le (et de se) retrouver facilement.

Car dans *Frog Moon*, le balisage assume une fonction quant à la construction de l'encyclopédie du lecteur. Tostevin refuse d'accommoder tout à fait son public

---

[658] Jean-Marie Klinkenberg distingue le bilinguisme actif du bilinguisme passif comme « la faculté de parler d'une part, de comprendre d'autre part ». Jean-Marie Klinkenberg, *Des langues romanes. Introduction aux études de linguistique romane*, 2e édition, préface de Willy Bal, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999 [1994], p. 61.

[659] Myriam Suchet, *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 90.

[660] *Ibid.*, p. 91.

[661] Voir *ibid.*, p. 90.

[662] Simona Bertacco, « Language Settings and Self Expression », *Open Letter*, vol. III, no 3, 2007, p. 144.

unilingue anglophone et le met plutôt au travail en l'incitant à développer sa compétence en français. Elle lui fournit les informations nécessaires pour qu'il saisisse les emprunts au français à une seule occasion – et pas forcément à la première, obligeant son lecteur unilingue à persévérer. Elle les réemploie ensuite en tenant pour acquis qu'il en aura retenu le sens. C'est le cas de l'expression « mon oncle »; l'équivalence entre l'anglais et le français est établie au moyen d'une mise en apposition : « *We moved from Timmins to live on my great-uncle's farm,* mon oncle *Ti-Roc, on my father's side.* » (FM, p. 48, l'auteure souligne) La narratrice réutilise ensuite le syntagme dans les pages et les chapitres subséquents sans le définir à nouveau : « *The year after we returned to Timmins from our two weeks on* mon oncle *Ti-Roc's farm, my father began working double shifts.* » (FM, p. 73, l'auteure souligne; voir aussi p. 49, 50, et 78) S'il en oublie la signification, le lecteur anglophone souhaitera peut-être localiser rapidement l'occurrence le définissant, un processus facilité par les italiques qui le mettent en relief sur la page. Le balisage sert ainsi l'apprentissage du français, tout en permettant aux lecteurs qui ne veulent pas s'y exposer de sauter plus facilement les mots qu'il marque.

Afin de « garder la saveur du texte original » et de « maintenir son intégrité[663] », Dickson choisit de respecter le balisage de Tostevin dans sa version; les mots en italiques dans *Frog Moon* le demeurent dans *Kaki*. Cette décision permet de rendre l'hétérolinguisme de l'original dans le cadre unilingue de la traduction. Quoique Dickson espère que cette démarche « n'alourdi[sse] pas outre

[663] Robert Dickson, *op. cit.*, p. 245.

mesure le texte de ce merveilleux roman[664] », son souhait n'est exaucé que lorsque les italiques de la traduction assument une seconde fonction, celle d'indiquer le discours rapporté. C'est le cas dans le passage suivant :

> Laura qui, par inadvertance, avait doublé la quantité de bouillon de chaque tourtière, n'avait pas facilité les choses en disant à sa mère que les filles avaient d'autres choses à faire dans la vie que de soigner la marmite. *Soigner la marmite*, des mots qu'elle avait prononcés avec dédain. (K, p. 66, le traducteur souligne)

Cette seconde fonction rend pertinente la répétition de l'expression « soigner la marmite », évitée par l'hétérolinguisme de l'original :

> *And Laura, who had inadvertently doubled the amount of juices in each one, hadn't eased the situation by telling her mother that there were other things in life besides daughters having to keep the pot simmering.* Soigner la marmite*, she called it, with disdain.* (FM, p. 66, l'auteure souligne)

Dans *Frog Moon*, les italiques servent aussi à indiquer que l'histoire et le récit se déroulent dans deux langues différentes, ce qu'ils ne peuvent accomplir que maladroitement dans *Kaki*.

Ailleurs dans la traduction, les italiques empêchent la correspondance entre la langue du récit et la langue de l'histoire de se produire, alors qu'il s'agit de la même. Par cette expérience de lecture, Dickson cherchait peut-être à traduire celle du lecteur anglophone vis-à-vis des mots français dans l'original. Pour le lecteur francophone, cependant, il en résulte une impression de distance, le sentiment que la traduction n'a pas été conçue pour lui, et ce malgré les intentions et les accommodements de Dickson[665]. Au final, le lecteur francophone sera peut-être davantage à son aise dans le texte original, qui lui permet d'agir à la manière d'un lecteur anglophone – ce dont il a probablement l'habitude, surtout s'il provient

---

[664] *Ibid*.

[665] Voir Robert Dickson, cité dans Lucien Pelletier, « La migration culturelle de Robert Dickson », *op. cit.*, p. 194.

d'une communauté en situation minoritaire – à la différence qu'il peut revendiquer comme sienne la culture canadienne-française représentée.

**Traduction et trahison**

Dans un court texte où elle revient sur son parcours d'écrivaine, Tostevin raconte que : « *The few times I have submitted French manuscripts of my poems to French publishers in Canada they have been rejected, yet the English manuscripts of my poems have not been*[666]. » Elle en conclut, dans sa langue maternelle : « Peut-être parlons nous [*sic*] la langue qui nous écoute. […] Peut-être écrivons nous [*sic*] la langue qui nous lit[667]? » La question ouvre néanmoins une perspective originale en ce qui concerne la constitution des corpus littéraires. À quoi ressemblerait la littérature franco-ontarienne si elle était établie en fonction du lecteur modèle des œuvres? Si seuls les textes s'adressant à un lecteur franco-ontarien étaient retenus? Même sous cet angle tout à fait hypothétique, l'intégration de *Frog Moon* à la littérature franco-ontarienne se justifie difficilement : en renonçant au français, la narratrice renonce aussi au public francophone. Elle s'adapte au lecteur anglophone; c'est pour lui qu'elle traduit les événements de la diégèse du français à l'anglais; pour lui qu'elle ajoute des commentaires métatextuels sur la culture canadienne-française; et encore pour lui qu'elle encadre ses emprunts à la langue française.

L'auteure aurait pourtant pu chercher à s'adresser directement à la communauté franco-ontarienne (ou canadienne-française) par l'anglais, d'autant

---

[666] Lola Tostevin, « Mistaken Identity: Plenarily Speaking », *loc. cit.*, p. 24.
[667] *Ibid.*

plus que la majorité de ses membres connaissent cette langue. D'ailleurs, si l'on se fie aux propos de Paul Dubé, c'est en anglais que le lecteur francophone devrait recevoir ce récit d'assimilation. Au sujet de la traduction vers le français du roman *Counterpoint* de Marie Moser, une autre écrivaine d'origine francophone qui écrit en anglais, il avance qu'il s'agit « en quelque sorte [d']une trahison : le récit doit se dérouler en anglais puisqu'il montre l'effritement du français […], ou le glissement naturel vers l'anglais que l'on nomme l'assimilation, cette "tragédie" de notre réalité de minoritaires[668] ». C'est peut-être pour éviter cette trahison que Dickson aura choisi de ne pas permettre au lecteur francophone de se sentir tout à fait à son aise dans la traduction. Il lui fait subir une forme de décalage similaire à celui ressenti par Tostevin dans sa communauté d'origine. Réfutant l'expression italienne « *traduttore, traditore*[669] » qui assimile la position de tout traducteur à celle du traitre, il se fait le complice de Tostevin.

## LES DÉFIS DE LA DÉCONTEXTUALISATION : DIGÉRER *PÉRISTALTISME*

Là où France Daigle, comme on l'a vu au chapitre précédent, suit un itinéraire que les chercheurs ont qualifié d'« inversé », parce qu'elle produit d'abord des œuvres universalistes et ensuite des œuvres particularistes, Éric Charlebois s'en tient plutôt au parcours habituel des écrivains minoritaires. Son premier recueil de poésie, *Faux-fuyant* (2002), est fortement ancré dans le territoire de l'Ontario français, tant par l'emploi de références spatiales et

[668] Paul Dubé, « La littérature d'écrivains francophones écrite en anglais », *Liaison*, nº 129, 2005, p. 108.
[669] Littéralement : « traducteur, traitre ».

culturelles que par le style et les renvois intertextuels. En revanche, si son deuxième recueil de poésie, *Péristaltisme. Clystère poétique* (2004), se rattache à sa province d'origine par quelques minces toponymes[670], les thèmes plus universels et le vocabulaire plus soutenu qui y sont employés rendent compte d'un déracinement, ou d'une décontextualisation pour parler comme Robert Yergeau.

Comme celle de Daigle, cependant, la production littéraire de Charlebois est marquée par un changement éditorial, mais qui s'en tient cette fois au même espace littéraire, celui de l'Ontario français : tandis que *Faux-fuyant* paraît aux Éditions du Nordir qui, au fil des ans, ont contribué à faire connaître plusieurs nouveaux auteurs franco-ontariens, *Péristaltisme* voit le jour à une autre enseigne ottavienne, les Éditions David, qui publient des œuvres peu contextualisées. C'est chez cet éditeur qu'il publiera aussi les six ouvrages suivants, avant de se tourner vers Prise de parole avec son plus récent recueil, *Ailes de taule* (2015).

Différents, donc, par leurs propos, leur manière et leurs lieux de publication, les recueils *Faux-fuyant* et *Péristaltisme* se distinguent aussi par l'expérience de lecture qu'ils sont en mesure d'offrir. Tandis que *Faux-fuyant*, davantage destiné au lecteur endogène qu'au lecteur exogène, permet de choisir entre ce que Bertrand Gervais nomme la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension, *Péristaltisme* met ces deux régimes de lecture en échec. Le recueil montre ainsi que l'universalisme n'est pas forcément une solution aux problèmes de lecture que peut

---

[670] Il sera mention de la taverne Townhouse de Sudbury; du Silvercity, ancien nom d'un cinéma d'Ottawa; du Nord de l'Ontario; de Chapleau, municipalité ontarienne; de La Ronde, parc d'amusement de Montréal; des routes 11 et 17, situées dans le Nord et l'Est ontariens; ainsi que du LCBO, acronyme de *Liquor Control Board of Ontario*. Voir Éric Charlebois, *Péristaltisme. Clystère poétique*, Ottawa, Éditions David, 2004, p. 25, 28, 54, 73, 90, 75, 97 et 109. Désormais, les renvois à ce livre seront indiqués par le sigle P et placés dans le corps du texte.

susciter le particularisme; au contraire, il est susceptible de présenter certains des mêmes écueils. En effet, *Péristaltisme* se montre aussi réfractaire à la lecture, pour ne pas dire aussi *indigeste*, que le plus particulariste des romans franco-canadiens, *Bloupe* de Jean Babineau, à la différence que le recueil de Charlebois ne se révèle pas davantage au lecteur endogène qu'au lecteur exogène.

**Deux régimes de lecture**

Dans *À l'écoute de la lecture*, Bertrand Gervais avance l'hypothèse que la lecture est « un acte dont la forme est liée à la tension entre deux *économies*, celle de la progression et celle de la compréhension[671] ». Chacune de ces économies donne lieu à un régime, soit la lecture-en-progression et la lecture-en-compréhension[672]. La première consiste, le nom le dit, à « progresser à travers un texte », à « se rendre à sa fin[673] ». Elle se produit généralement dans le cadre de « lectures initiales ou premières[674] ». Son but « n'est pas tant de tout comprendre ce qui est écrit mais de progresser plus avant, de prendre connaissance du texte[675] ». Plus la progression est rapide, plus la lecture repose sur ce que Gervais nomme une « compréhension fonctionnelle[676] », sorte de seuil minimal qui permet au lecteur d'avancer. Ce dernier peut choisir de ralentir sa

[671] Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, p. 19, l'auteur souligne.
[672] Comme nous le verrons dans les lignes qui suivent, ces deux régimes évoquent ceux de Barthes dont j'ai déjà parlé ainsi que les deux niveaux de lecture identifiés par Eco, qui concernent le lecteur sémantique et le lecteur sémiotique.
[673] *Ibid.*, p. 46.
[674] *Ibid.*
[675] *Ibid.*, p. 45.
[676] *Ibid.*, p. 46.

lecture « soit parce [qu'il] est à la recherche d'une signification autre, non littérale, soit parce que le texte offre des difficultés […] importantes[677] ».

Au contraire, le second régime a pour objectif « la recherche d'une plus grande compréhension du texte, soit par le biais d'une description, d'une interprétation, ou d'une analyse quelconque[678] ». Il regroupe deux catégories, les lectures transitives, qui « correspondent à l'attitude habituelle d'analyse des textes[679] » et les lectures réflexives qui ont « l'acte de lecture lui-même comme objet d'analyse[680] ». Dans les deux cas, la lecture-en-compréhension se fait habituellement au détriment de la progression, car elle oblige le lecteur à ralentir afin de bien saisir ce qu'il est en train de lire, parfois même à interrompre la lecture pour combler son encyclopédie, en vérifiant la définition d'un mot inconnu, par exemple. Ce régime se produit souvent à la suite d'une lecture-en-progression préalable; il correspond alors à « un retour sur le texte, une relecture[681] ». À leur point culminant, ces deux régimes s'opposent : « un régime de la compréhension poussé à l'extrême implique une progression réduite à sa plus petite expression, une certaine immobilité; et vice-versa, un régime de la progression trop accéléré implique une très maigre compréhension[682] ».

Les notions de Gervais peuvent donner l'impression de s'appliquer davantage à la lecture de récits que de poésie. Le chercheur appuie toutefois ses

---

[677] *Ibid.*, p. 47.
[678] *Ibid*.
[679] *Ibid.*, p. 54.
[680] *Ibid.*
[681] *Ibid.*, p. 95.
[682] *Ibid.*, p. 43.

propos sur ceux de Michael Riffatterre[683] pour qui la découverte de la « signifiance » d'un poème, c'est-à-dire de son « unité formelle et sémantique[684] », repose sur deux phases de lecture. La première, qu'il nomme « lecture heuristique », rappelle la lecture-en-progression car elle « consiste à lire le texte du début à la fin, la page de haut en bas, en suivant le déploiement syntagmatique[685] ». La compétence linguistique du lecteur lui permet alors d'aborder la langue de manière référentielle, mais aussi de repérer les agrammaticalités, c'est-à-dire les tropes et les figures. C'est donc lors de cette phase de lecture « que la mimésis est saisie dans son ensemble, ou, plus exactement, […] qu'elle est (dé)passée[686] ».

Vient ensuite la « lecture herméneutique », que Riffaterre nomme aussi « lecture rétroactive » : « Au fur et à mesure de son avancée au fil du texte, le lecteur se souvient de ce qu'il vient de lire et modifie la *compréhension* qu'il a eue en fonction de ce qu'il est en train de décoder[687]. » Cette seconde phase, dont la description rappelle la lecture-en-compréhension de Gervais, est généralement entamée au cours d'une première lecture; son « apogée […] intervient bien entendu à la fin du poème[688] ». On peut néanmoins supposer qu'elle s'accomplit souvent par le biais d'une (ou plusieurs) relecture lors desquelles le lecteur met sa compréhension à l'épreuve du texte dans son ensemble.

Chez Gervais, le choix entre les deux régimes de lecture revient au lecteur : « l'importance accordée à l'une ou l'autre de ces économies dépend des objectifs du

---

683 Voir *ibid.*, p. 96-97.
684 Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [1978], p. 13.
685 *Ibid.*, p. 16.
686 *Ibid.*, p. 16-17.
687 *Ibid.*, p. 17, je souligne.
688 *Ibid*.

lecteur, de ses *mandats*[689] ». Il reste cependant que « [l]a distinction entre progression et compréhension est transférée souvent de la lecture elle-même aux textes lus[690] ». Le chercheur lui-même est coupable de ce glissement, puisqu'il affirme que certains textes ne « méritent que d'être lus en lecture-en-progression, tandis que d'autres requièrent une lecture-en-compréhension[691] ». Il explique :

> C'est le cas de la différence entre les textes dits paralittéraires et les textes littéraires. Les premiers ne méritent pas d'être étudiés, on se contente de les lire, de les consommer, tandis que les autres sont l'objet d'études universitaires complexes. Les uns sont de la littérature de repos, les autres appellent un travail[692].

La distinction se transfère difficilement aux littératures minoritaires, en particulier au genre poétique que pratique Charlebois.

En milieu minoritaire, le lectorat demeure le maillon faible de la chaîne du livre; qu'un ouvrage soit lu ou non permet mal de déterminer s'il est littéraire ou paralittéraire. Il est même possible que les textes littéraires soient davantage lus que les textes paralittéraires grâce à l'enseignement universitaire. Paradoxalement, les œuvres minoritaires sont proportionnellement moins étudiées par les spécialistes que les œuvres majoritaires, mais les études savantes surviennent souvent plus rapidement (voire du vivant des auteurs). Et la petitesse du corpus fait en sorte que ces études ne se limitent pas forcément aux œuvres littéraires, mais abordent aussi les œuvres paralittéraires. Ces particularités n'ont toutefois pas pour effet d'invalider les propositions de Gervais, ni d'empêcher leur application à un corpus minoritaire, comme le montre l'exemple du premier recueil de Charlebois.

---

[689] Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 17, l'auteur souligne.
[690] *Ibid.*, p. 40.
[691] *Ibid.*
[692] *Ibid.*

**Progression et compréhension de Charlebois**

Petit recueil de dix poèmes, *Faux-fuyants* se prête particulièrement bien aux deux régimes de lecture identifiés par Gervais, en particulier pour le lecteur endogène qui maîtrise suffisamment les références à l'Ontario français sollicitées dans le texte. Une première lecture, en progression ou heuristique, se fait aisément à un rythme normal. Comme le langage est simple et facile d'accès, la compréhension fonctionnelle permettant la lecture est déjà sensiblement élevée. Le lecteur parvient tout de suite à situer l'action en Ontario; une bonne partie du recueil se déroule sur la route entre Hawkesbury et Sudbury, entre l'Est et le Nord de la province. Le déplacement en voiture permet au « je » mis en scène de donner libre cours à ses pensées; il réfléchit au temps qui passe et à l'écriture ou se « remémore / Rémi mort[693] », un ami décédé que lui rappelle une Toyota noire semblable à un corbillard.

Rapidement, le lecteur se rendra compte que l'isotopie de la mort traverse le recueil; le voyage donne lieu à tout un commentaire sur la réalité franco-ontarienne, et plus largement canadienne, ainsi que sur la situation des minorités, sombrement dépeintes. D'après la voix narrative mise en scène, les références francophones ne signifient plus rien et témoignent de l'échec du biculturalisme fédéral. Elle rappelle que sont décédés plusieurs piliers de la culture canadienne-française ou franco-ontarienne : « Pierre Elliott Trudeau est mort[694] »;

[693] Éric Charlebois, *Faux-fuyants*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Actes premiers », 2002, p. 17.
[694] *Ibid.*, p. 33.

« Roger Bernard est mort[695] » et « André Paiement est mort[696] ». Enfin, le Canada, sous la forme d'un biscuit à l'érable, est « en miettes dans [s]es mains[697] », et des « voix brisées [...] commentent la Nuit sur l'étang en anglais[698] ».

Tout en dressant un portrait pessimiste de l'avenir des francophones en Ontario, la voix narrative tire profit du langage pour créer des jeux de mots faciles à saisir lors d'une lecture-en-progression (ou d'une lecture heuristique pour reprendre la notion de Riffaterre). Contrairement aux mots d'esprit qui portent « sur les pensées, sur les idées, sur le signifié », les jeux de mots portent « sur les mots eux-mêmes, sur la forme, sur le signifiant[699] ». Ils ajoutent néanmoins une couche de sens aux propos de Charlebois : l'autoroute Transcanadienne devient la « transe canadienne[700] » et on passe de l'unifolié à la « folie unie[701] ». Ces deux paronomases, figure qui consiste à juxtaposer des paronymes, rendent compte de l'impasse dans lequel se trouve le pays selon la perspective du recueil.

Le lecteur peut très bien s'en tenir à cette première lecture de *Faux-fuyants.* Toutefois, le recueil se laisse creuser par une deuxième lecture pour quiconque souhaite miser davantage sur la compréhension que sur la progression. Alors que le lecteur exogène en profiterait peut-être pour combler ses lacunes encyclopédiques en ce qui concerne la culture franco-ontarienne, le lecteur endogène pourrait

---

[695] *Ibid*., p. 36. Roger Bernard était un sociologue dont les recherches ont notamment porté sur l'émergence d'une identité bilingue en Ontario français. Pour en savoir plus à son sujet, voir Yves Frenette, « Roger Bernard, intellectuel de l'Ontario français », *Cahiers Charlevoix*, vol. V, 2002, p. 11-43.
[696] Éric Charlebois, *Faux-fuyants*, *op. cit.*, p. 36.
[697] *Ibid*., p. 12.
[698] *Ibid.*, p. 53. La Nuit sur l'étang est un festival de musique franco-ontarienne tenu à Sudbury.
[699] Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1976, p. 101.
[700] Éric Charlebois, *Faux-fuyants*, *op. cit.*, p. 11.
[701] *Ibid.*, p. 12.

exploiter le filon de l'intertextualité que lui suggère le sixième poème, intitulé « Le hanneton ». On y apprend non seulement que « Patrice Desbiens n'est pas mort[702] », contrairement aux autres personnages franco-ontariens dont il est question, mais que la voix narrative est à sa recherche :

> Je tâtonne dans Timmins,
> mais Tembec a abattu notre arbre généalogique
>
> Je profane ce sanctuaire
>
> J'ai bien cherché l'ancienne demeure de Patrice Desbiens :
> « Pet Race who? Have you checked the cemetery? »[703]

Malheureusement, la rencontre qui aurait permis de remplacer l'arbre généalogique détruit par l'industrie forestière n'aura pas lieu, car le poète n'est pas chez lui[704]. Se pourrait-il que la filiation entre Desbiens et Charlesbois se fasse plutôt sentir à même le recueil?

Une lecture-en-compréhension de *Faux-fuyants* fait ressortir la grande proximité entre le dire et la manière de dire des deux poètes[705]. Tout comme Desbiens, Charlebois pratique une « rhétorique du quotidien », qu'Élizabeth Lasserre définit comme un « discours fondé sur la notion de transparence au

---

[702] *Ibid.*, p. 35.
[703] *Ibid.*
[704] Patrice Desbiens a quitté Timmins, sa ville natale, à la fin des années 1960 alors qu'il était âgé d'une vingtaine d'années. Au cours des deux décennies suivantes, il a habité à plusieurs endroits au Québec et en Ontario : Toronto, Saint-Marc-des-Carrières (dans le comté de Portneuf), Québec, Welland et Sudbury. Il réside à Montréal depuis le début des années 1990. Voir la biobibliographie à la fin de Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985). L'espace qui reste*, suivi de *Sudbury. Textes 1981-1983*, suivi de *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2013 [1979, 1983 et 1985], p. 257-258.
[705] Pour une analyse plus approfondie des ressemblances entre *Faux-fuyants* et la poésie de Desbiens, voir Ariane Brun del Re, « Direction Nord : le chronotope de la route dans *Faux-fuyants* d'Éric Charlebois et *Rearview* de Gilles Poulin-Denis », dans Ariane Brun del Re, Isabelle Kirouac Massicotte et Mathieu Simard (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2018, p. 106-119.

"réel"[706] ». De fait, les deux auteurs emploient la langue de manière référentielle. L'affirmation de Lasserre selon laquelle « Desbiens tente de passer outre l'arbitraire du signe pour aller directement au référent[707] » vaut presque autant pour Charlebois dans ce premier recueil. Contrairement à la tendance en poésie, tous deux sélectionnent les mots moins en fonction de leur sonorité ou de leur capacité d'évocation – les paronomases de Charlebois faisant ici figure d'exception –, que pour leur sens concret; c'est ce qui explique la facilité du lecteur à mener une première lecture heuristique.

Comme chez Desbiens, la prédilection de Charlebois pour le sens concret des mots est particulièrement rendue par une abondance de noms propres[708]. Ceux-ci renvoient tant à la toponymie (en particulier celle du Nord de l'Ontario) qu'à des marques de commerce (le Tim Horton's de Charlebois rappelle le Kentucky Fried Chicken et la machine à Coke de Desbiens[709]) et à des célébrités franco-ontariennes (Patrice Desbiens, André Paiement, Roger Bernard chez Charlebois; Gaston Tremblay, Robert Dickson et Jean Marc Dalpé chez Desbiens[710]). Les voix narratives

---

[706] Élizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 2, 1997, p. 64.

[707] Élizabeth Lasserre, « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 34.

[708] Ceux-ci « occupent une place exceptionnellement importante chez Desbiens, en quantité et en qualité ». Élizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *loc. cit.*, p. 70.

[709] Pour le Kentucky Fried Chicken, voir Patrice Desbiens, *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, précédé de *Grosse guitare rouge*, précédé de *Le Pays de personne*, Sudbury, Prise de parole, 1995, p. 169 et Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985). L'espace qui reste*, suivi de *Sudbury. Textes 1981-1983*, suivi de *Dans l'après-midi cardiaque*, *op. cit.*, p. 118; pour la machine à coke, voir *ibid.*, p. 19, 59 et 62.

[710] Voir notamment Patrice Desbiens, *Poèmes anglais*, Sudbury, Prise de parole, 1988, p. 48, 49 et 59. Soulignons que Desbiens fait aussi allusion à lui-même à la troisième personne, un peu comme Charlebois parle de lui : « Je veux parler de / Jean Marc Dalpé et / Patrice Desbiens assis à / une table de taverne, / écrivant des poèmes / avec seulement un / dictionnaire anglais- / français entre / eux. » *Ibid.*, p. 59.

ont en commun de tenir pour acquises les références franco-ontariennes en ne les expliquant jamais[711], ce qui donne l'impression qu'elles s'adressent principalement à un lecteur endogène.

Cette prédilection fait également en sorte qu'ils emploient des stratégies similaires pour aborder la détérioration du français en milieu minoritaire et les difficultés de prendre la parole qui en résultent. Par le recours à la langue en tant qu'organe comme métaphore du système linguistique : alors que l'homme invisible de Desbiens « ne peut pas répondre » car « [i]l a la langue dans poche d'en arrière de ses jeans sales[712] », le narrateur de Charlebois voit « des cicatrices dans le ciel au-dessus du Canada / et sur [s]a langue [qu'il a] trop souvent mordue avant de parler[713] ». Et par les interférences de l'anglais dans le texte : les jeux de mots bilingues de Charlebois (qui répond « Non, le désespoir ne change pas » à la question « The spare change[714]? »), évoquent ceux de Desbiens (qui rappelle que « pain c'est "pain" en anglais[715] »). Ainsi, Charlebois ne se contente pas de reprendre la trajectoire propre aux écrivains minoritaires en misant d'abord sur le particularisme; il s'aventure dans cette voie en suivant pas à pas la trace laissée par son prédécesseur.

---

[711] Lasserre le relevait déjà pour Desbiens. Voir Élizabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *loc. cit.*, p. 70.
[712] Patrice Desbiens, *L'homme invisible/The Invisible Man. Un récit/A Story*, *op. cit.*, p. fin 40.
[713] Éric Charlebois, *Faux-fuyants*, *op. cit.*, p. 39.
[714] *Ibid.*, p. 57.
[715] Patrice Desbiens, *Sudbury (poèmes 1979-1985). L'espace qui reste*, suivi de *Sudbury. Textes 1981-1983*, suivi de *Dans l'après-midi cardiaque*, *op. cit.*, p. 216.

**Démêler les boyaux de la lecture**

Après la parution de *Faux-fuyants*, Charlebois se libère de l'influence de Desbiens et trouve sa propre voix. Cette autonomisation semble se faire au prix de la lisibilité : les œuvres qui suivent posent d'importants défis de lecture, et ce, dès le deuxième recueil, *Péristaltisme*. *Clystère poétique.* D'emblée, la plupart des lecteurs devront utiliser le dictionnaire afin d'élucider le titre, menaçant ainsi la lecture-en-progression avant qu'elle ne soit commencée. Ils apprendront que « péristaltisme » désigne les contractions musculaires permettant le passage de la nourriture dans les intestins. Quant au mot « clystère », il renvoie à un lavement administré avec une seringue[716]. Un coup d'œil à la table des matières, toujours à l'aide d'un dictionnaire, révèle que le recueil est structuré à partir de l'anatomie des intestins. Il comporte quatre sections : duodénum, jéjunum, caecum et rectum, qui correspondent, dans l'ordre, à des parties du petit et du gros intestin.

La forme longue et étroite du recueil n'est pas sans rappeler celle des boyaux. Sa reliure en spirale, pareille à celle d'un calepin de notes, évoque aussi les intestins. Elle est disposée à l'extrémité gauche de la première de couverture, qui correspond à l'extrémité supérieure des textes, puisque ceux-ci sont placés

[716] Pour le lecteur de littérature française, le mot « clystère » évoquera fort probablement *Le malade imaginaire* de Molière. L'acte premier s'ouvre sur Argan, le personnage principal, qui fait ses comptes en citant son apothicaire : « Trois et deux font cinq, et cinq font dix, et dix font vingt. Trois et deux font cinq. "Plus, du vingt-quatrième, un petit clystère insinuatif, préparatif, et rémollient, pour amollir, humecter, et rafraîchir les entrailles de Monsieur." » Molière, *Le malade imaginaire*, édition présentée, établie et annotée par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999 [1675], p. 45-46. Il est intéressant de constater que cette édition donne la définition de « clystère » en note, l'éditeur ne croyant pas qu'il s'agira d'un mot familier pour le lecteur contemporain. Voir *ibid.*, p. 46. Dans l'adaptation d'André Paiement, ce terme est remplacé par « petit lavement des intestins ». André Paiement, « Le malade imaginaire de Molière », *op. cit.*, p. 153. À elle seule, cette périphrase montre tout l'écart entre les projets artistiques de Paiement, qui s'ajuste à son public local et immédiat, et de Charlebois, qui s'attend à ce que ses lecteurs s'adaptent à lui.

perpendiculairement à celle-là. Ouvert à plat, le livre se déploie tout en longueur à la manière d'un petit intestin qui se déroule, un conduit à travers lequel les mots défilent grâce au mouvement (péristaltique) de la lecture. Cette impression est corroborée par la forme des poèmes, beaucoup plus longs que larges; les vers très courts se rendent rarement jusqu'à la marge de droite. Similairement, sur chacune des quatre pages annonçant les sections (voir P, p. 11, 33, 71, 95), les titres et les épigraphes sont disposés de plus en plus bas sur la feuille, comme s'ils progressaient à l'intérieur du tube digestif.

Tout semble donc indiquer, avant même que la lecture de *Péristaltisme* ne débute, que le recueil est dédié à cette thématique chère à François Rabelais[717] qu'est le corps, et plus particulièrement son système digestif[718]. La signifiance du recueil, pour parler comme Riffaterre, semble confirmée par le premier poème, au titre éponyme, qui porte sur les toilettes et la défécation. Malgré le sujet (bas), le vocabulaire (haut) pose des difficultés :

> Tu n'as jamais visité
> les vestiges
> ou les collines
> de Rome.
> Pourtant, tu connais
> le latin
> des latrines
> Tu n'es pas rivé à

[717] C'est pourtant à un autre François, Malherbe, défenseur de la poésie classique, que Charlebois dédie le recueil.

[718] Voir François Rabelais, *Gargantua*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise-Pascal, avec une translation de Guy Demerson, textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 [1973; 1534], 387 p. À ce sujet, voir aussi les chapitres « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources » et « Le "bas" matériel et corporel chez Rabelais » dans Mikhaïl Bakthine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, p. 302-365 et 366-432 ainsi que « Comment la grossièreté devient œuvre d'art » dans André Belleau, *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1990, p. 31-42.

l'Aventin.
Tu es assis sur le piton
de ton
Palatin
de céramique,
bien calé dans
le palanquin
vespasien.
Tu veux ravauder un recueil,
mais tu taraudes un écueil.
Tu te constrictes
et t'ébroues
comme Du Bellay qui
vide ses tripes
sur le rivage éloigné,
au pied d'une
stèle de corail.
Stercoral.
Ta poésie est un
cathéter
qui parcourt
les quatre éthers
de ton corps. (P, p. 9-10)

La plupart des lecteurs ne connaîtront sans doute pas le sens de certains mots, comme « Palatin », « palanquin », et « stercoral »[719]. Ils auront alors deux choix. Soit ils mettront le livre de côté pour en trouver la définition, ce qui revient à ralentir considérablement la progression afin d'enrichir la compréhension. Ils pourront alors confirmer leur hypothèse qu'il s'agit bien d'un recueil sur la digestion. Soit ils feront mine de saisir le poème et poursuivront leur lecture en se contentant d'une compréhension plus ou moins fonctionnelle.

Les premiers textes de la section « Duodénum » sont plus encourageants. La lecture-en-progression se poursuit aisément car le langage est accessible et les vers travaillent à la construction du sens. En creusant toujours l'isotopie de la digestion, le poème « Chauve-souris » dresse le portrait d'une prostituée qui travaille de nuit :

[719] Ils signifient, dans l'ordre : l'une des sept collines de Rome; une sorte de chaise portée par des hommes ou des animaux; ce qui concerne les excréments.

> Elle s'immacule à
> leurs bidets.
> Les effluves
> diarrhéiques qui sont atomisées
> et qui giclent,
> comme d'une cassolette,
> de tous ses orifices,
> des pores
> de sa peau d'or et
> de ses oripeaux
> la réchauffent. (P, p. 14)

Les textes suivants, « L'aloi de la gravité », « Ellipse » et « Navarin », portent sur la Terre, décrite comme « un rouleau / de papier / hygiénique » qui « préfère / te moucharder / plutôt que de moucher sa chandelle » (P, p. 21).

Si Charlebois continue à puiser dans le champ lexical du « bas matériel et corporel » en évoquant les spermatozoïdes du Bon Dieu (P, p. 22), la partie de l'abdomen qu'est l'hypogastre (P, p. 27), les lochies qui s'écoulent après l'accouchement (P, p. 30), le ciel qui « baisse sa / braguette » (P, p. 31), et l'hymen qui obstrue l'ouverture du vagin (P, p. 31), le lecteur se rend néanmoins compte, petit à petit, que la contrainte inspirée de la digestion, si elle semblait rigide à l'origine, était plutôt un leurre. Dès la deuxième partie, « Jéjunum », les poèmes s'écartent du sujet annoncé; leur ordre est interchangeable au sein d'une section, si ce n'est d'une section à l'autre. L'hypothèse de lecture initiale sur la signifiance de *Péristaltisme* est ainsi réfutée, sans que le lecteur parvienne à trouver une autre cohérence à l'ensemble du recueil, qui se veut finalement une collection de textes. Il se concentrera alors sur l'unité de sens de chacun des poèmes. Par exemple, « Vanille » porte sur un mariage qui s'essouffle le jour de son 25e anniversaire; « Kamikaze » décrit l'ambiance d'un café où s'installe un poète pour écrire; « Prétérition » aborde la condamnation d'un meurtrier rapportée à la télévision.

Mais au fur et à mesure que le lecteur progresse dans *Péristaltisme*, et donc, dans le processus de digestion, les textes deviennent plus coriaces. Ses attentes sont sans cesse déjouées au sein même des poèmes. « Le mythe décisif » donne l'impression, par son titre, de faire allusion à l'ouvrage de Camus sur l'absurde et l'éternel recommencement[720]. Comme ils évoquent la répétition, les premiers vers semblent confirmer cette piste de lecture :

> C'est un vendredi soir
> au calendrier
> et
> c'est une soirée
> comme les autres
> dans ton corps. (P, p. 55)

Il n'en est rien de la suite, qui propose très peu de cohésion thématique. Le niveau de vocabulaire augmente suffisamment pour entraver la lecture :

> Ce sont des calendes
> de la jeunesse
> et les calembredaines
> de la genèse.
> Tu écoutes leurs pataquès
> comme un paraclet
> répudié et
> confiné au huis clos,
> au huit étendu
> sous le soleil infini. (P, p. 56)

Le lecteur pourrait interrompre à nouveau sa lecture pour miser sur la compréhension. Toutefois, comme le fait remarquer Laurent Poliquin à propos de *Cinérite. Fertilité des cendres ou Tradition du mouvement* (2006), un autre recueil de Charlebois : « je ne sais pas quel plaisir un lecteur peut avoir à lire de la poésie à l'aide d'un dictionnaire[721] », d'autant plus que la nécessité de recourir aux ouvrages de référence s'avère non pas ponctuelle mais constante. Ceux-ci présentent des

---

[720] Voir Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 186 p.
[721] Laurent Poliquin, « La verbosité coûte dix-sept dollars », *Liaison*, n° 139, 2008, p. 60.

définitions si disparates, qui évoquent des domaines si différents, qu'il est permis au lecteur de croire que Charlebois les emploie uniquement pour leur sonorité, et non pour leur signification.

Par ailleurs, une recherche lexicographique éclaire peu la signification du poème car les mots sont employés à l'extérieur de leur contexte habituel – ce qui donne une autre portée à la notion de « décontextualisation[722] » de Robert Yergeau. En l'absence de cooccurrences, il devient impossible, face à des termes polysémiques, d'inférer le sens privilégié par Charlebois car leurs différentes acceptations se valent. C'est que le poète fonctionne non pas par association d'idées, mais par association de mots; les signes ne renvoient pas à leurs référents mais à d'autres signes. Dans le passage cité précédemment, les couples « calendes » et « calembredaines » ou « pataquès » et « paraclet » ont été choisis non pas pour ce qu'ils désignent[723] mais pour le plaisir de la répétition phonique[724]. Comme l'explique Poliquin, toujours au sujet de *Cinérite* :

> Le but c'est le mot. La recherche, c'est le mot. Le rythme, il est dans le mot. La signification, dans le mot. Le mot en appelle d'autres. Pas de subtilité […]. Ne demandez pas ce que cela

---

[722] Voir Robert Yergeau, « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien? », *op. cit.*, p. 30-32.

[723] Ils signifient, dans l'ordre : le premier jour du mois dans le calendrier romain; des propos fantaisistes ou extravagants; une faute de liaison qui consiste à introduire une consonne entre deux mots; le Saint-Esprit.

[724] À cet égard, il serait à propos de rapprocher la poésie d'Éric Charlebois et les textes de Claude Gauvreau. Ce poète et dramaturge québécois qui s'inscrit dans le mouvement automatiste est l'auteur d'un recueil de courtes pièces de théâtre intitulé *Les entrailles* (1971). Il a aussi inventé l'exploréen, un langage qui rappelle la glossolalie. Le sémioticien Jean Fisette décrit en ces termes les principales caractéristiques de ce nouveau langage, qui occupe une position intermédiaire entre la langue et la musique : « [L]es mots de la langue sont abolis ou soumis à des réaménagements : ils sont scindés, réduits à des syllabes, raccolés [*sic*], pluralisés, reconstitués, bref devenus méconnaissables à l'oreille de l'esprit. En contrepartie, c'est la rythmique de la langue, la prosodie de la parole qui deviennent prédominantes. […] Ce qu'il [Gauvreau] visait c'était la création d'une langue concrète, sensible, immédiate, en somme un mode de communication qui fasse l'économie de la médiation par un code. » Jean Fisette, « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 3, 1993, p. 473-474.

> veut dire. On joue du mot, comme on s'escrime avec un dictionnaire. Une bataille verbale. La signification est ailleurs[725].

L'adverbe « ailleurs », dans cette dernière phrase, peut très bien indiquer que la signification est hors d'atteinte car proprement extérieure au texte.

Dans *Péristaltisme*, Charlebois se délecte tout particulièrement des paronomases : « pathétique » mène à « pas d'éthique » (P, p. 58); « pubère éternels » à « prunelles éthérées » (P, p. 59); « saindoux » à « sein doux » (P, p. 85); « églogues » à « Egg Nog » (P, p. 91) et ainsi de suite. Ici, la figure de style n'ajoute pas de profondeur aux poèmes comme dans *Faux-fuyants*. Il reste que son abondance dans un recueil qui traite tant du corps et de la digestion est très à propos, puisque « les *jeux de mots* – et en particulier les *calembours* – sont considérés comme une sorte d'amusement bas et vulgaire[726] » en comparaison aux mots d'esprit. Mais encore, à la manière des allusions particularistes de *Bloupe* de Jean Babineau, le lecteur doit d'abord saisir le sens des mots pour savoir qu'ils ne facilitent pas la lecture-en-compréhension du texte, ce qui le renvoie alors à la lecture-en-progression[727].

Le sens échappe tant et sans cesse au lecteur qu'il en vient à remettre en question même les mots familiers, car eux aussi sont utilisés hors contexte. Charlebois n'employant pas les lexèmes dans des scénarios communs (pour parler comme Eco), l'encyclopédie du lecteur s'en trouve comme enrayée. De toute façon, les mots sont aussi interchangeables que les textes : « Tu déambules dans / les

---

[725] Laurent Poliquin, *loc. cit.*, p. 60.
[726] Pierre Guiraud, *op. cit.*, p. 104, l'auteur souligne.
[727] La différence, c'est que tous les lecteurs de *Péristaltisme* peuvent facilement trouver la définition du vocabulaire recherché qu'emploie Charlebois et ce, à l'aide d'un simple dictionnaire, alors que seuls les lecteurs endogènes informés sont en mesure de saisir le sens des allusions que Babineau a glissé à leur intention dans *Bloupe.*

mots, / dans la vie. / C'est du pareil au même / point. » (P, p. 97) Le lecteur commence alors à se douter que le recueil fonctionne comme un code secret sans clé : il n'y a pas de message à trouver. Comme le fait valoir Paul Savoie, qui parle ici de *Centrifuge : extrait de narration. Poésie faite de concentré* (2005), le troisième recueil de Charlebois,

> le côté affectif de la lecture et de la compréhension se fait acculer sans cesse au mur. On veut aimer, apprécier, comprendre, mâcher, ingurgiter, savourer les mots, ou ce que le langage offre comme engrenage de mots ou de sens; mais on se fait en même temps tourner le dos par ce qui est proposé ou insinué[728].

La compréhension étant acculée au mur, le seul régime de lecture possible est celui de la progression – et encore!

Heureusement, les textes les plus énigmatiques sont intercalés entre des textes plus limpides, comme pour encourager le lecteur à poursuivre sa lecture par petites bouchées. Il risque néanmoins de demeurer sur sa faim. Plutôt que de pouvoir choisir entre deux régimes de lecture (selon le mandat qu'il s'est fixé), le lecteur a l'impression d'être mis au régime par la lecture. Alors que la digestion permet habituellement la production d'énergie, la lecture de *Péristaltisme* nécessite une dépense; le lecteur se fatigue à atteindre une compréhension fonctionnelle et songe à mettre le livre de côté comme on repousse une assiette. Les calories ingurgitées sont vides, le repas est peu satisfaisant. Pire : certains passages sont carrément indigestes! Même la lecture-en-progression menace d'échouer; le lecteur pourrait vouloir y mettre fin avant de subir une indigestion.

---

[728] Paul Savoie, « Ce qui nous échappe », *Liaison*, n° 133, 2006, p. 61.

Une deuxième lecture de *Péristaltisme* vient confirmer ces intuitions. Charlebois énonçait son projet en mettant cartes sur table dès le premier poème, « Péristaltisme » :

> Ta poésie est un [*sic*]
> catharsis
> en quatre arceaux
> cintrés, sphériques et
> sphincters.
> Tu t'épurges à la vitesse du
> son
> et en
> quatre dimensions.
> Péristaltisme. (P, p. 10)

L'écriture « en quatre dimensions » (pour les quatre parties du recueil) se veut une purge pour l'écrivain, tout comme la digestion. La lecture doit se faire à la « vitesse du son », c'est-à-dire qu'elle doit (se) passer rapidement comme une diarrhée en ignorant le régime de la compréhension, mais en savourant l'effet sonore. Tout comme la digestion brise la nourriture en particules plus faciles à absorber, le lecteur doit fragmenter la langue pour la savourer dans ses plus petites unités : les mots, voire les syllabes ou les lettres[729]. Le risque, par contre, c'est qu'au terme de cette déconstruction, les poèmes du recueil finissent par ressembler à de petits tas rendus homogènes par le processus de digestion.

Cette clé de lecture, qui mise avant tout sur le plaisir (gourmand) que procurent les mots en eux-mêmes, permettra ensuite d'aborder les œuvres suivantes de Charlebois, dont plusieurs sont encore plus énigmatiques que *Péristaltisme.* L'auteur semble toutefois avoir ajusté son tir au cours des dernières années : son recueil le plus récent, *Ailes de taule*, s'avère plus cohérent que les

[729] Charlebois n'est pas sans rappeler Rabelais qui, d'après André Belleau, décrivait lui aussi le corps dans toute sa matérialité pour le plaisir esthétique du langage. Voir André Belleau, « Comment la grossièreté devient œuvre d'art », *op. cit.*, p. 38.

autres sans perdre de leur originalité. C'est l'avis de Mendel Péladeau-Houle qui note « son accessibilité relative aux vues des précédents[730] », accessibilité qui s'explique sans doute par un changement formel : malgré le sous-titre « poésie », Charlebois « se tourne vers le récit pour explorer la thématique de la filiation[731] ». Il n'est pas anodin de constater qu'il s'accompagne aussi d'un autre changement éditorial, le livre étant paru non pas chez David comme la majorité des recueils de Charlebois, mais chez Prise de parole.

**L'anti-lecture de l'anti-poésie**

Bien sûr, la poésie n'a pas à signifier quoi que ce soit. Comme le rappelle Riffaterre :

> [L]e poème est une forme totalement vide de message au sens où on l'entend généralement, c'est-à-dire dépourvue de contenu – émotif, moral ou philosophique. Dans ce cas, le poème est [...] une construction réduite à une gymnastique langagière, un exercice d'assouplissement verbal[732].

Il reste que la gymnastique de la décontextualisation telle que la pratique Charlebois pose autant, sinon plus de défis lectoraux que la surcontextualisation. Le texte universaliste qui refuse toute porte d'entrée au lecteur, qui déjoue sans cesse ses habitudes de lecture, risque lui aussi de ne pas être lu. Mais, à l'inverse du particularisme, son opacité a le désavantage supplémentaire d'exclure potentiellement tous les lecteurs – ceux de l'intérieur comme de l'extérieur de la communauté. Paul Savoie le souligne à propos du recueil *Centrifuge* : par moments l'auteur, devenu un maître jongleur, « devient si habile à nous éblouir avec le grand

---

[730] Mendel Péladeau-Houle, « Ailes de taule », *Francopresse. Actualités francophones canadiennes*, 11 avril 2016, en ligne : https://www.francopresse.ca/2016/04/11/ailes-de-taule/ (page consultée le 8 octobre 2018).
[731] *Ibid.*
[732] Michael Riffaterre, *op. cit.*, p. 26.

nombre de boules qu'il fait danser dans l'air qu'il oublie qu'il est venu là pour nous faire entrer dans la danse. Or, dans ces cas, on a l'impression que le spectacle pourrait se passer sans nous[733] ».

D'un autre côté, cette « anti-poésie », comme se plaît à la désigner Charlebois[734], ne doit peut-être pas être reçue par la lecture. Il est possible qu'elle soit davantage destinée à être regardée ou entendue. Depuis quelques années, Charlebois pratique ce qu'il nomme la « motographie », un procédé qui consiste à dissimuler des vers de poésie dans une photographie. Ce nouveau support permet d'entrevoir la démarche du poète pour ce qu'elle est : un jeu[735]. Similairement, la websérie *Visions polyphoniques* (2013), réalisée par Marie Claude Dicaire et Jean-François Dubé, facilite la réception de la poésie de Charlebois en l'accompagnant d'extraits cinématographiques. Dans un même ordre d'idées, présenter la poésie de Charlebois sous forme de livre audio, que le lecteur pourrait écouter à la manière d'un album de musique, rendrait certainement bien toute l'originalité de ce poète franco-ontarien.

## CONCLUSION

Le roman *Frog Moon* et le recueil de poésie *Péristaltisme* représentent des cas de figure supplémentaires étant donné qu'ils n'appartiennent pas soit à la littérature franco-canadienne – pour Lola Lemire Tostevin, qui écrit en anglais car elle ne maîtrise plus sa langue maternelle –, soit à l'esthétique particulariste – pour

---

[733] Paul Savoie, « Ce qui nous échappe », *loc. cit.*, p. 61.
[734] Éric Charlebois, cité dans Annie Lise Clément, « La relève transfrontarienne », *Liaison*, nº 123, 2004, p. 11.
[735] D'ailleurs, les jeux de société abondent dans son univers poétique. Voir notamment le poème « Enjeux de société » (P, p. 46-49).

Éric Charlebois, dont les textes sont plus décontextualisés à partir de son deuxième ouvrage. Cependant, les stratégies d'écriture qui y sont déployées pour rejoindre le lecteur ne sont pas étrangères au particularisme endogène, exogène ou paritaire tel que le pratiquent les écrivains francophones minoritaires du Canada. Ces deux œuvres sont en quelque sorte des exceptions qui confirment la règle; elles réaffirment la validité du modèle présenté dans les chapitres précédents.

Bien que Tostevin se situe entre les communautés francophone et anglophone, c'est d'abord à cette dernière qu'elle s'adresse dans *Frog Moon*. Les accommodements qu'elle emploie, tantôt par manque de compétence linguistique, tantôt par volonté de s'adapter plus efficacement à son public, évoquent les procédés utilisés par Philippe Soldevila et Christian Essiambre dans *Les trois exils de Christian E.* pour mieux rejoindre le lecteur québécois ou franco-canadien. En effet, le public anglophone que Tostevin initie à la culture canadienne-française représente un autre lecteur exogène à la portée des écrivains minoritaires. Ils sont nombreux à connaître les deux langues officielles du pays mais à préférer l'anglais comme instrument de travail, ce qui leur donne accès à un public plus vaste[736]. D'un autre côté, Tostevin établit une forme de parité entre les communautés linguistiques en s'assurant de n'exclure ni d'avantager le lecteur francophone qui comprend l'anglais.

Quant à Charlebois, sa façon de mettre en échec les régimes de lecture que sont la progression et la compréhension rappelle la logique exclusive du

[736] J'ai déjà mentionné Simone Chaput et les écrivains de l'Ouest canadien étudiés par Pamela Sing. On peut aussi songer à des auteurs comme Deni Ellis Bachard ou Yann Martel. Le phénomène est très répandu en musique où il est courant pour les artistes francophones de faire paraître des albums en anglais.

particularisme endogène. En effet, *Péristaltisme* se montre aussi réfractaire à la lecture que *Bloupe*, sinon plus car en excluant tant les lecteurs endogènes que les lecteurs exogènes, il risque de ne pas trouver preneur. Par ailleurs, tout comme Babineau avec son esthétique du ratage, Charlebois érige un mécanisme de défense qu'il inscrit à même l'œuvre. Si les lecteurs lui reprochent l'illisibilité de sa poésie, le poète pourra lui aussi répondre qu'il s'agissait là de son projet littéraire; l'œuvre est censée être indigeste.

Certes, le parallèle entre *Péristaltisme* et *Bloupe* a de quoi surprendre : leur examen en fonction de l'axe représentatif, c'est-à-dire de leur contenu, situe les deux œuvres aux antipodes l'une de l'autre. Ce n'est qu'en tenant compte de l'axe énonciatif qu'il devient possible de les rapprocher. L'exemple de Charlebois montre alors que l'universalisme, tel que la notion est habituellement entendue par les spécialistes des littératures minoritaires, n'échappe pas nécessairement aux défis lectoraux que pose le particularisme. Les deux esthétiques peuvent être l'affaire d'initiés et exclure les néophytes. En ce sens, évacuer le discours identitaire ne garantit pas aux littératures minoritaires un meilleur rayonnement à l'extérieur comme à l'intérieur de leurs frontières.

## CONCLUSION

L'étude du lecteur modèle dans les quatre chapitres de cette thèse aura permis de dégager les différentes cibles de la littérature franco-canadienne. Le premier chapitre examinait les stratégies de familiarisation employées par l'écrivain pour rejoindre les membres de sa communauté, que j'ai proposé de nommer les lecteurs endogènes ou les *insiders*. Nous avons vu que ce public peut être atteint selon deux logiques opposées. La première est inclusive : elle vise le plus grand nombre de lecteurs au sein d'une communauté en misant sur les dénominateurs communs à ses membres, soit les caractéristiques qui fondent l'appartenance au groupe. Il en va ainsi de la création collective *Moé j'viens du Nord, 'stie* d'André Paiement et de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne, dont tous les aspects – la représentation de la langue, du temps et de l'espace; la construction des personnages; l'utilisation des références culturelles – sont calqués sur la réalité du public cible. Au moment de la tournée, la pièce allait même jusqu'à transposer l'espace représenté pour le faire correspondre au lieu de la représentation afin de faciliter l'adhésion des spectateurs.

La seconde logique est exclusive : en posant des obstacles pour mettre à distance les lecteurs exogènes ou *outsiders*, qui proviennent d'une autre communauté que celle de l'auteur, les œuvres qui la pratiquent en viennent à exclure certains lecteurs endogènes. *Bloupe* de Jean Babineau en constituait un exemple particulièrement percutant. Par ses traits postmodernes, sa pratique du *code-switching* et du *code-mixing*, ainsi que ses allusions locales souvent codées, le roman finit par fonctionner comme un journal intime : le seul véritable destinataire

de l'œuvre en est le destinateur. La distinction entre ces deux logiques, inclusive et exclusive, montre qu'en ciblant les lecteurs endogènes, les écrivains possèdent tout de même une marge de manœuvre; au sein de leur communauté, ils ont le choix de plusieurs publics aux tailles variées.

Le deuxième chapitre abordait les accommodements faits à l'égard des lecteurs exogènes, qui, pour la littérature franco-canadienne, proviennent le plus souvent du Québec. Deux types d'accommodements étaient examinés : la modulation péritextuelle – qui concerne tout ce qui entoure le texte, comme les préfaces ou le glossaire – et la modulation textuelle – qui se produit à même le texte. De tels accommodements sont notamment nécessaires lorsque l'œuvre minoritaire ne peut paraître dans sa communauté d'origine, faute d'institutions littéraires adéquates. C'est le cas des monologues qui composent *La Sagouine* d'Antonine Maillet, publiés au Québec un an avant la création de la première maison d'édition acadienne. Le paratexte de cette première édition ainsi que des nombreuses rééditions subséquentes fonctionne comme des écluses pour mettre les lecteurs québécois à niveau avec le contenu de l'œuvre.

Les textes littéraires qui visent un public exogène peuvent également avoir comme projet de rectifier l'opinion erronée que la majorité se fait de la minorité, comme le montre l'exemple des *Trois exils de Christian E.* de Philippe Soldevila et de Christian Essiambre. Cette fois, c'est le texte de la pièce, plus que son péritexte, qui est modelé sur l'encyclopédie du spectateur québécois. Il tient compte des stéréotypes que les Québécois entretiennent à l'égard des Acadiens afin de les déboulonner. En empruntant certains traits du discours touristique, la pièce invite

le public exogène à partir à la découverte de l'Acadie. Qu'elles mettent en place des accommodements péritextuels ou des accommodements textuels, les œuvres orientées vers un public exogène travaillent à abolir temporairement la distance entre la culture minoritaire et la culture majoritaire pour rendre la périphérie recevable au centre.

Chacune des deux cibles de la littérature particulariste, endogène et exogène, comporte des caractéristiques qui lui sont propres, de même que des avantages et des désavantages. Le particularisme endogène a l'utilité de rassembler les membres de la communauté, qu'il contribue en quelque sorte à fonder. En leur présentant une œuvre créée spécifiquement pour eux, dans laquelle ils sont amenés à occuper la fonction de destinataire direct, il permet aux lecteurs endogènes d'oublier momentanément leur situation minoritaire. Ce type de littérature particulariste limite cependant le rayonnement des écrivains minoritaires à leur communauté d'origine : les références (culturelles, spatiales, linguistiques et autres) qu'ils mobilisent, souvent sous la forme d'allusions, sont difficiles à saisir pour les lecteurs exogènes, voire même pour certains lecteurs endogènes. Il n'est donc pas surprenant de constater que la pièce *Moé j'viens du Nord, 'stie* et le roman *Bloupe* ont peu circulé à l'extérieur des régions dont ils sont issus et qu'ils représentent. Les écrivains qui pratiquent un particularisme endogène doivent peut-être se contenter d'un plus petit bassin de lecteurs, mais ils sont souvent en mesure de tisser avec eux un contact plus étroit grâce aux stratégies de familiarisation déployées.

Alors que le particularisme endogène a la capacité d'exclure complètement le lecteur exogène, l'inverse est plus difficile. Parce que lecteur endogène a souvent appris à maîtriser les codes tant de la culture minoritaire que de la culture majoritaire et parce qu'il est concerné par le contenu de l'œuvre, le particularisme exogène ne parvient pas à le maintenir complètement à distance. Par ailleurs, les textes littéraires qui visent à faire reconnaître les minorités leur permettent de se reconnaître elles-mêmes. Cependant, les lecteurs endogènes y sont amenés à jouer un rôle de second plan; ils occupent la fonction de destinataire indirect. Cette position peut être jouissive lorsqu'elle leur permet d'assister à un règlement de compte auprès des lecteurs exogènes, qui occupent le rôle de destinataire direct. En d'autres mots, c'est parfois en postulant un lecteur modèle exogène que les œuvres parviennent à rejoindre, quoique secondairement, le lecteur endogène. C'était le cas, par exemple, des *Trois exils de Christian E.*

Là où le particularisme endogène risque d'être trop elliptique pour le public exogène, le particularisme exogène menace d'être trop prolixe pour le public endogène. La redondance entre les connaissances que possède déjà le lecteur endogène et celles que fournit l'œuvre peut donner l'impression que la seconde résiste à établir un rapport d'intimité avec le premier, alors susceptible de renoncer à la lecture. Le lecteur endogène peut également repousser l'œuvre pour protester contre la représentation caricaturée qu'on y fait de sa culture à l'intention du public exogène et qui ne lui semble pas correspondre à la réalité; c'est ainsi qu'ont réagi plusieurs lecteurs et spectateurs acadiens vis-à-vis de *La Sagouine*. Le particularisme exogène a toutefois le bénéfice de ne pas couper l'œuvre des

principales instances de consécration, qui se trouvent au centre. Des accommodements efficaces lui permettent aussi de circuler librement à l'extérieur de sa communauté d'origine. En témoignent les multiples rééditions au Québec et en France de *La Sagouine* ainsi que les nombreux prix québécois remportés par *Les trois exils de Christian E*.

Pour éviter les écueils du particularisme endogène et du particularisme exogène tout en tirant profit de leurs atouts respectifs, certains auteurs vont chercher à pratiquer un particularisme paritaire. Ils trouvent le moyen de créer des œuvres qui s'adressent simultanément aux lecteurs endogènes et aux lecteurs exogènes en les mettant sur un pied d'égalité. Aucun des deux publics n'est alors relégué au rôle du destinataire indirect; chacun est invité à agir comme destinataire direct. Les œuvres qui y parviennent ont trouvé ce que j'ai proposé de nommer, en référence à Pascale Casanova, une « double bonne distance » car elles maximisent la probabilité d'être reçues au sein de deux espaces littéraires, celui du centre et celui de la périphérie. Ces œuvres ont aussi l'avantage de rapprocher les lecteurs endogènes et les lecteurs exogènes en leur faisant vivre une expérience esthétique commune.

Le troisième chapitre présentait deux exemples de particularisme paritaire. Tout d'abord, le roman *Pour sûr* de France Daigle atteint la parité en fonctionnant par différenciation; il augmente la différence jusqu'à faire occuper la position exogène par les deux publics, les *outsiders* comme les *insiders*. J'ai montré en quoi ce roman encyclopédique oblige les deux lectorats à apprivoiser sa codification du chiac, indépendamment de la connaissance qu'ils en possèdent au préalable. La

polyphonie des discours que l'œuvre tient sur le vernaculaire ainsi que sa forme ouverte sont aussi mises au service de la parité lectorale.

En comparaison, le roman *La belle ordure* de Simone Chaput procède en sens inverse, par assimilation; il diminue la différence en mettant en place une esthétique de l'ambiguïté qui ne permet pas de trancher entre les perspectives endogène et exogène. Cette esthétique concerne principalement la protagoniste, dont on ne sait si elle déménage à Winnipeg à titre d'*insider* ou d'*outsider*. La description de l'espace, qui s'attarde bien moins aux lieux publics – connus des lecteurs endogènes mais non des lecteurs exogènes – qu'aux lieux privés – inconnus des deux lectorats – y contribue également.

Ces deux manières contrastées d'atteindre la parité lectorale, par différenciation et par assimilation, indiquent que le degré de particularisme d'une œuvre n'est aucunement relatif à son public cible. En effet, sur l'échelle de la contextualisation d'une œuvre, le roman de Daigle se situe davantage du côté de la surcontextualisation que celui de Chaput. Les deux travaillent pourtant à rejoindre à la fois le lecteur endogène et le lecteur exogène. Il reste que la parité par différenciation risque de connaître un plus grand succès exogène que la parité par assimilation car il permet une lecture exotique. C'est toutefois le contraire en ce qui concerne le lieu de publication : la stratégie d'assimilation, qui consiste à publier au centre plutôt qu'en périphérie, s'avère plus efficace que la stratégie de différenciation. La réception québécoise de *Pour sûr* – dont le contenu mise sur la différenciation mais la publication, sur l'assimilation – en comparaison avec celle

de *La belle ordure* – dont le contenu mise sur l'assimilation mais la publication, sur la différenciation – le montre bien.

Après ce tour d'horizon qui présentait les principales cibles littéraires de la francophonie canadienne minoritaire, le dernier chapitre examinait deux cas de figure supplémentaires. Ceux-ci prennent, chacun à leur manière, leur distance du particularisme franco-canadien. Dans un premier temps, les questions d'inclusion et d'exclusion examinées jusqu'alors sous l'angle du lecteur étaient transférées à l'auteur. Écrivaine d'origine franco-ontarienne qui écrit en anglais car elle ne maîtrise plus suffisamment sa langue maternelle, Lola Lemire Tostevin se situe à la frontière de la littérature franco-canadienne. L'étude de son roman *Frog Moon* – et la comparaison avec *Kaki*, sa traduction vers le français – fait valoir combien l'écrivaine s'est éloignée de sa communauté d'origine; elle s'adresse en priorité à un autre public, anglophone. C'est pour lui que Tostevin raconte, sur le mode autofictif, son processus d'assimilation vers l'anglais. La redondance éliminée par Robert Dickson dans sa traduction le confirme. En l'initiant à la culture canadienne-française et à la langue française, Tostevin transforme en quelque sorte ce public exogène en public endogène.

Dans un deuxième temps, il était question d'un texte franco-canadien universaliste plutôt que particulariste : *Péristaltisme. Clystère poétique* d'Éric Charlebois. Bien qu'il aborde une thématique susceptible de rejoindre tous les lecteurs, soit la digestion, ce recueil de poésie pose d'importants défis de lecture. En entravant sans cesse la compréhension et la progression du lecteur, il se montre réfractaire à la lecture – pour ne pas dire indigeste! – d'une façon qui rappelle

*Bloupe* de Babineau. Les deux exemples supplémentaires abordés dans ce chapitre avaient pour effet de valider la typologie développée dans les précédents. En déployant des stratégies d'accommodement à l'intention du lecteur anglophone mais sans exclure le lecteur francophone, le roman de Tostevin n'est pas sans rappeler le particularisme exogène. De même, le recueil de poésie de Charlebois pose des difficultés similaires au particularisme endogène dans sa variante exclusive.

Le rapprochement entre *Péristaltisme* et *Bloupe*, qui travaillent tous les deux à exclure certains lecteurs, est particulièrement évocateur. En les abordant uniquement en fonction de leur représentation, le traditionnel discours critique sur les littératures minoritaires aurait tendance à les opposer, situant la première du côté de l'esthétique universaliste et la seconde, de l'esthétique particulariste. Les similitudes entre elles ne deviennent apparentes qu'en tenant compte de leur énonciation, c'est-à-dire du public qu'elles visent (ou plutôt, qu'elles rejettent) et des manières employées pour y parvenir. Similairement, l'étude de l'énonciation fait émerger des nuances importantes entre des œuvres qui semblent *a priori* relever de la même esthétique; le particularisme tel que le pratique Jean Babineau dans *Bloupe* n'est pas identique à celui de Philippe Soldevila et de Christian Essiambre dans *Les trois exils de Christian E.* car il n'a pas la même cible.

Le croisement des axes représentatif et énonciatif est donc essentiel pour faire valoir toute la complexité et toute la richesse de la littérature franco-canadienne. Les possibilités dont disposent les écrivains franco-canadiens sont nombreuses et ne se résument aucunement au dilemme que semblent poser

l'universalisme et le particularisme; en plus de se positionner sur l'échelle de la contextualisation, ils peuvent également se situer relativement à plusieurs groupes de lecteurs. Par ailleurs, ce croisement montre que le choix d'un public se fait indépendamment du choix d'un sujet. Le particularisme ne limite pas, de lui-même, la portée d'une œuvre. Ce sont plutôt les moyens déployés pour investir cette esthétique qui l'orientent vers un lectorat ou un autre. Pour dire les choses autrement, la capacité d'une œuvre à rejoindre un public n'est pas tributaire des éléments représentés (le contenu de l'œuvre) mais de sa stratégie énonciative (son lecteur modèle). C'est elle qui, par sa manière de mobiliser un ensemble de connaissances et de compétences – c'est-à-dire un certain type d'encyclopédie –, permet d'inclure ou d'exclure certains lecteurs.

Dans l'ensemble, la typologie qui fait l'objet de cette thèse met en lumière une particularité trop souvent négligée des littératures minoritaires : l'importance non pas *du* mais *des* publics à la portée des écrivains et auprès desquels ils doivent se situer. Elle montre aussi que l'absence de public lecteur immédiat, toute caractéristique des petites littératures qu'elle soit, ne les empêche pas de songer sans cesse aux cibles à leur disposition. Ces cibles agissent constamment sur la construction des œuvres, qui prendront différentes formes pour rejoindre ou entraver les lecteurs. Elles établiront même les astuces nécessaires pour s'adresser d'un seul coup à plusieurs groupes dont les encyclopédies divergent. De plus, cette thèse rappelle que si, ultimement, ce sont les lecteurs qui choisissent leurs livres – à la bibliothèque, en librairie, sur le Web, à la maison –, les livres travaillent également à sélectionner leurs lecteurs.

Au terme de ce parcours, quelques constats additionnels s'imposent. Il est d'abord frappant de constater que la progression des chapitres n'épouse pas l'évolution typique des littératures minoritaires. Le modèle de l'émergence des espaces littéraires de Pascale Casanova, selon lequel les écrivains acquièrent d'abord une indépendance politique et ensuite, une indépendance littéraire[737] – qui les rapproche du temps présent de la littérature et du centre de la République mondiale des lettres –, pourrait laisser entendre que les œuvres plus anciennes ont tendance à s'adresser aux lecteurs endogènes et les plus récentes, aux lecteurs exogènes. Au contraire, ces deux lectorats sont des cibles envisageables à chaque étape de l'histoire littéraire franco-canadienne.

En effet, le chapitre sur le particularisme endogène porte à la fois sur une pièce de théâtre créée en 1971 – elle marque d'ailleurs la naissance de la littérature franco-ontarienne – et sur un roman paru plus de deux décennies plus tard, en 1993. Similairement, celui sur le particularisme exogène traite de monologues publiés en 1971 et d'une pièce montée en 2015, soit près d'un demi-siècle plus tard. La progression des chapitres permet ainsi de conclure que les esthétiques particulariste et universaliste sont des phénomènes moins diachroniques, comme le propose Pascale Casanova[738], que synchroniques, comme les envisage François Paré. En revanche, les deux romans parus en 2010 et en 2011 qui ont servi à

---

[737] Voir Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 277 et 286.

[738] C'est aussi le cas de Jane Moss qui, comme je l'ai indiqué en introduction, propose les termes « identitaire » et « post-identitaire » pour nommer la division dichotomique de la dramaturgie franco-ontarienne. Voir Jane Moss, « Les théâtres francophones post-identitaires. État des lieux », *loc. cit.*, p. 57-71. Or, les chapitres de cette thèse montrent que les questions identitaires sont toujours présentes dans la littérature franco-canadienne récente. Cormier et Nolette arrivent chacune à des conclusions similaires, la première pour le corpus acadien, la seconde pour le corpus franco-canadien. Voir Pénélope Cormier, « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », *op. cit.*, p. 27 et Nicole Nolette, *op. cit.*, p. 48 et 245-246.

illustrer la parité lectorale suggèrent qu'il s'agit peut-être d'une tendance plus récente.

Par ailleurs, sans chercher à essentialiser la question, il n'est pas étonnant de constater que les exemples illustrant la parité lectorale, *Pour sûr* et *La belle ordure*, sont de la main d'écrivaines. La « double minorisation (linguistique et sexuelle)[739] » des femmes fait en sorte qu'elles ont peut-être une plus forte propension que les hommes à adopter des stratégies d'écriture qui leur permettent de rejoindre plusieurs lectorats à la fois. Les auteurs masculins étant davantage lus que les auteurs féminins[740], ils n'ont pas à se préoccuper autant de multiplier leurs publics potentiels. L'hypothèse selon laquelle les écrivains en situation de double minorisation, comme les femmes mais aussi comme les membres de la communauté LGBTQ+, arrivent plus souvent à une forme de parité lectorale que les autres mériterait cependant d'être vérifiée en étendant l'analyse à un plus grand corpus d'œuvres littéraires.

Quoi qu'il en soit, le petit échantillonnage sur lequel repose cette thèse n'en invalide pas les principales conclusions. Les huit œuvres du corpus ont été retenues parce qu'elles semblaient illustrer les différentes cibles de la littérature franco-canadienne avec le plus d'originalité. Mais la démonstration aurait pu

---

[739] Nicole Côté, « Représentations des relations entre hégémonie et minorités dans trois pièces de théâtre franco-canadiennes », *Recherches théâtrales au Canada = Theatre Research in Canada*, vol. XXXVII, nº 1, 2016, p. 19. Elle emploie cette notion pour parler des personnages féminins de certains dramaturges franco-canadiens.

[740] Les recherches de Lucie Hotte montrent qu'en contexte franco-canadien, « les femmes ne connaissent pas une réception critique proportionnelle à la place qu'elles occupent dans la production littéraire ». Lucie Hotte, « Être écrivaine dans le contexte des littératures francophones minoritaires du Canada de 1970 à 1985 », dans Marie Carrière et Patricia Demers (dir.), *Régénérations : écriture des femmes au Canada = Regenerations: Canadian Women's Writing*, Edmonton, University of Alberta Press, 2014, p. 154.

s'appuyer sur bien d'autres textes littéraires. À titre d'exemple, *La quête d'Alexandre* (1981) de la romancière franco-ontarienne Hélène Brodeur comprend un paratexte presque aussi chargé d'accommodements exogènes que celui de *La Sagouine* – ce qui ne saurait surprendre, les deux ouvrages étant publiés au Québec[741]. Les pages préliminaires de *La quête d'Alexandre* contiennent deux cartes géographiques du Nord de l'Ontario qui, en représentant également l'Ouest du Québec et la frontière entre les deux provinces, permet de situer le lecteur québécois d'un point de vue qui lui est familier. Comme les préfaces chez Maillet, l'avant-propos de Brodeur sert à combler les lacunes encyclopédiques du public exogène; l'écrivaine y explique notamment que le Nord de l'Ontario est une « région qui s'étend de North Bay à Cochrane et au-delà, et qu'on appelait autrefois le Nouvel-Ontario[742] ». Ce complément d'information s'avère redondant pour le lecteur endogène.

De même, le recours aux théories sur la communication touristique qui permettait de mettre en lumière les modulations textuelles de la pièce *Les trois exils de Christian E.* aurait pu guider l'analyse du plus récent recueil de poésie de Gabriel Robichaud, *Acadie Road* (2018). Dès le prologue, la voix narrative mise en scène se bute à la même méconnaissance exogène de l'Acadie que le personnage de Christian E. :

---

[741] Si la première édition de *La quête d'Alexandre* paraît chez Quinze, à Montréal, les subséquentes seront publiées par Prise de parole, à Sudbury. Voir Hélène Brodeur, *La quête d'Alexandre*, Sudbury, Prise de parole, 1985, 283 p. et Hélène Brodeur, *La quête d'Alexandre. Chroniques du Nouvel-Ontario 1*, préface, choix de jugements et bibliographie de Doric Germain, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2011, 393 p.

[742] Hélène Brodeur, *Chroniques du Nouvel-Ontario. La quête d'Alexandre*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1981, p. 9. Pour une analyse plus poussée de la cible exogène de ce roman, voir Ariane Brun del Re, « Conscience et oubli : les deux lecteurs modèles de la parole franco-ontarienne », *op. cit.*, à paraître.

> Comme un trop-plein
>
> *Tu viens d'où*
> *C'est quoi la ville encore*
> *C'est un pays*
> *Un état*
> *Une province*
> *Ça existe pour de vrai*
> *Je croyais que c'était mort*
>
> […]
>
> Je souris
> Pogne les clés de mon char
> Pis je pars[743]

Pour remédier à cette méconnaissance, le narrateur entraîne lui aussi son lecteur sur un road-trip à la découverte de l'Acadie. La structure de l'œuvre nous l'indique : la majorité des parties portent le nom des principales routes des provinces des Maritimes. Les poèmes, eux, font l'inventaire de leurs municipalités.

Dans un même ordre d'idées, la pièce *Je m'en vais à Régina* (1976) du Franco-Manitobain Roger Auger aurait pu faire l'objet du premier chapitre, sur le particularisme endogène, car elle mise également sur des stratégies de familiarisation. De l'avis de Jean Valenti, cette pièce « inaugure ce qui deviendra au fil des années une véritable tradition théâtrale franco-manitobaine fondée sur une reconnaissance collective et un effet de familiarité[744] », un effet qui n'est pas sans rappeler celui, en Ontario français, de *Moé, j'viens du Nord, 'stie.* D'ailleurs, *Je m'en vais à Régina* se montre également difficile d'accès pour le public exogène :

> Tout spectateur étranger à la problématique identitaire franco-manitobaine et, par extension, à l'usage et aux particularités du *franglais* […] se trouverait dans l'impossibilité de saisir l'actualité à la fois « choc », brûlante, corrosive et pessimiste du propos. Aussi resterait-il en deçà de la reconnaissance de soi et de l'effet de familiarité, sa *lecture* ne reposant pas sur les

[743] Gabriel Robichaud, *op. cit.*, p. 12-13, l'auteur souligne.
[744] Jean Valenti, « La *Suite manitobaine*, entre reconnaissance de soi et effet de familiarité », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XXVIII, nº 2, 2016, p. 282.

> schèmes d'intelligibilité nécessaires à la compréhension des agencements discursifs et narratifs[745].

Ces réflexions valent tant pour *Je m'en vais à Régina* que *John's Lunch* et *V'la Vermette*, les deux autres parties du triptyque qui composent la *Suite manitobaine* d'Auger.

Enfin, le récit *Mépapasonlà* (2016) d'Alain Pierre Boisvert rappelle aussi le fonctionnement du particularisme endogène, plus spécifiquement celui de type inclusif. Reproduisant le parcours pancanadien de l'écrivain – originaire du Québec, Boisvert a transité par l'Ontario avant de s'installer au Nouveau-Brunswick –, il travaille à rapprocher les composantes de la francophonie canadienne en les traitant comme un seul public endogène. En effet, ce roman refuse de se modeler sur l'encyclopédie d'une seule communauté franco-canadienne. Il préfère les interpeller à tour de rôle en racontant les défis de la parentalité, et surtout de l'homoparentalité, auxquels sont confrontés Ricky, un Acadien de Cocagne, et Mathusalem, un Franco-Ontarien de Saint-Albert, en élevant leur fils Jacob. Cette famille franco-canadienne sert de prétexte pour évoquer une constellation de références acadiennes, franco-ontariennes et québécoises :

> LeBlanc, Robichaud, Daigle, Thibodeau, Maillet, Chiasson, Roy, Arsenault. Desbiens, Dickson, Poliquin, Ouellette ou LeMyre. Nelligan, Miron, Vigneault et Garneau. Vous comptez parmi mes grands architectes des mots. Malgré mes déficiences littéraires et nos bien naïves railleries à l'endroit de la poésie, soyez sans crainte : Jacob vous aura visités, construits et déconstruits avant ses dix-neuf ans… parole de parent[746]!

Contrairement à certaines références internationales, les références franco-canadiennes et québécoises ne sont jamais expliquées. Le livre s'attend à ce

---

[745] *Ibid.*, p. 288, l'auteur souligne.

[746] Alain Pierre Boisvert, *Mépapasonlà. Chroniques rurales d'une famille acadienne heureuse. Très heureuse. Et de ces tristes hasards qui viennent éprouver son bonheur*, Ottawa, Éditions David, coll. « Indociles », 2016, p. 195.

qu'elles fassent partie de l'horizon culturel du lecteur et qu'il soit en mesure de les saisir de lui-même.

En interpellant simultanément les lecteurs francophones de différentes régions, le roman cherche à créer entre eux un sentiment de communauté transnational. Malgré son mutisme quant à l'Ouest francophone, il laisse entendre que la tension, que j'ai signalée en introduction, entre la structure pancanadienne que les littératures acadienne, franco-ontarienne et franco-ouestienne ont mise en place et l'encyclopédie provinciale ou régionale sur laquelle les œuvres reposent habituellement se résorbe petit à petit. Plus encore, il rend à nouveau manifeste, tout comme les œuvres exogènes et paritaires dont il a été question, l'ouverture de la francophonie canadienne à l'égard du Québec.

Il reste néanmoins à établir la réciprocité de cette ouverture. Certes, l'institution littéraire québécoise accorde une place importante aux littératures de l'Acadie, de l'Ontario français et de l'Ouest francophone. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer aux nombreux ouvrages franco-canadiens publiés tous les ans au Québec. Ou encore, aux articles et numéros thématiques sur la francophonie canadienne qui paraissent régulièrement dans les pages de revues savantes et culturelles, comme *Voix et Images*, *Lettres québécoises* et *Nuit blanche*[747]. Mais qu'en est-il des œuvres elles-mêmes; tendent-elles la main aux lecteurs franco-canadiens?

[747] Au sujet de la place que l'institution littéraire québécoise accorde à la francophonie canadienne, voir Benoit Doyon-Gosselin, « (In)(ter)dépendance des littératures francophones du Canada », *Québec Studies*, vol. XLIX, 2010, p. 48-51.

Les recherches de Jean Morency sont prometteuses à cet égard; le chercheur annonce ce qu'il nomme le « retour du refoulé canadien-français[748] » dans la littérature québécoise récente. Selon lui, « tout se passe comme si l'identité canadienne-française […] revenait hanter les identités contemporaines, notamment l'identité québécoise[749] ». Si certaines œuvres parues depuis les années 1960 indiquent que le Canada français est « encore bien vivant[750] », ce mouvement connaît depuis quelques années une ampleur telle que Morency affirme qu'un « véritable changement de paradigme est en cours, au Québec du moins[751] ». L'année 2011 marque selon lui un « point culminant » dans ce changement de paradigme, étant donnée la parution simultanée d'une série d'œuvres qui accordent une place à la francophonie canadienne : *Arvida* de Samuel Archibald, *Rose déluge* de Edem Awumey, *Atavismes* de Raymond Bock, *L'homme de la Saskatchewan* de Jacques Poulin, *Il pleuvait des oiseaux* de Jocelyne Saucier et *La grande mêlée* de Michel Tremblay[752]. Or, ces constats reposent encore sur une étude de la représentation des œuvres littéraires, et non de leur énonciation. Seule une analyse à partir des poétiques de la lecture permettrait de prendre réellement la mesure de l'ouverture de la littérature québécoise à l'égard de la francophonie canadienne.

---

[748] Jean Morency, « Romanciers du Canada français : Gabrielle Roy, Jacques Poulin, Michel Tremblay, Roch Carrier », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de* La distance habitée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 148.
[749] Jean Morency, « Les fictions de la Franco-Amérique, cartographies d'une diaspora oubliée », dans François Paré et Tara Collington (dir.), *Diasporiques. Mémoire, diasporas et formes du roman francophone contemporain*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2013, p. 142.
[750] Jean Morency, « De la nationalité à la régionalité. La reconfiguration actuelle des littératures francophones du Canada », dans Jimmy Thibeault, *et al.* (dir.), *Au-delà de l'exiguïté : échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Perce-Neige, « Archipel/APLAQA », 2016, p. 21.
[751] *Ibid.*, p. 27.
[752] Voir *ibid.*, p. 27-28.

# BIBLIOGRAPHIE[753]

## CORPUS PRINCIPAL


BABINEAU, Jean. *Bloupe*, Moncton, Perce-Neige, 1993, 198 p.

CHAPUT, Simone. *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2010, 202 p.

CHARLEBOIS, Éric. *Péristaltisme. Clystère poétique*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix intérieures », 2004, 111 p.

DAIGLE, France. *Pour sûr*, Montréal, Boréal, 2011, 746 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal, Éditions Leméac, avec la coll. du Centre d'essai des auteurs dramatiques, coll. « Répertoire acadien », 1971, 105 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, avec la coll. du Centre d'essai des auteurs dramatiques, coll. « Répertoire acadien », 1973 [1971], 154 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau et Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Théâtre acadien », 1974 [1971], 218 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, préface de Jacques Cellard, Paris, Grasset, 1976 [1971], 188 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, nouvelle édition revue et considérablement augmentée, notes et hommages de Léonard Forest, Michel Tétu, Marcel Dubé, Alain Pontaut, Claudette Maillet, André Belleau, Martial Dassylva, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Poche Québec », 1986 [1971], 218 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, introduction de Alain Pontaut, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1971], 192 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1990 [1971], 151 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine*, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1992 [1971], 174 p.


[753] Pour faciliter la navigation de la bibliographie, les textes écrits par un même auteur ont été classés par ordre chronologique plutôt que par ordre alphabétique.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, édition revue et corrigée, Montréal, Leméac Éditeur, coll. « Théâtre », 1994 [1971], 163 p.

PAIEMENT, André. « Moé j'viens du Nord, 'stie », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 27-74.

SOLDEVILA, Philippe et Christian ESSIAMBRE. *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2013, 82 p.

TOSTEVIN, Lola Lemire. *Frog Moon*, Dunvegan (Ontario), Cormorant Books, 1994, 217 p.

TOSTEVIN, Lola Lemire. *Kaki*, traduit de l'anglais par Robert Dickson, Sudbury, Prise de parole, 1997, 247 p.

## AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

ARCHIBALD, Samuel. *Arvida : histoires*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011, 314 p.

AUBRY, Claude. « Rose Latulippe », dans *Le violon magique et autres légendes du Canada français*, gravures de Saul Field, Ottawa, Éditions des deux rives, 1968, p. 35-39.

AUBRY, Claude. « Rose Latulippe », dans *The Magic Fiddler and Other Legends of French Canada*, gravures de Saul Field, traduit du français par Alice E. Kane, Toronto, Peter Martin Associates Limited, 1968, p. 33-37.

AUGER, Roger. *Suite manitobaine*, préface de Bryan Rivers, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « Blé en poche », 2007, 356 p.

AWUMEY, Edem. *Rose déluge*, Montréal, Boréal, 2011, 206 p.

BABINEAU, Jean. *Gîte*, Moncton, Perce-Neige, 2000, 128 p.

BABINEAU, Jean. *Vortex*, Moncton, Perce-Neige, 2006, 234 p.

BALZAC, Honoré de. *Le Père Goriot*, introduction, notes et dossier de Stéphane Vachon, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 2004 [1835], 443 p.

BALZAC, Honoré de. *Illusions perdues*, introduction, note et bibliographie de Philippe Berthier, chronologie d'André Lorant, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2010 [1837, 1839 et 1843], 664 p.

BOCK, Raymond. *Atavismes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011, 230 p.

BOISVERT, Alain Pierre. *Mépapasonlà. Chroniques rurales d'une famille acadienne heureuse. Très heureuse. Et de ces tristes hasards qui viennent éprouver son bonheur*, Ottawa, Éditions David, coll. « Indociles », 2016, 221 p.

BRODEUR, Hélène. *Chroniques du Nouvel-Ontario. La quête d'Alexandre*, Montréal, Quinze, coll. « Prose entière », 1981, 283 p.

BRODEUR, Hélène. *La quête d'Alexandre*, Sudbury, Prise de parole, 1985, 283 p.

BRODEUR, Hélène. *La quête d'Alexandre. Chroniques du Nouvel Ontario 1*, préface, choix de jugements et bibliographie de Doric Germain, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2011, 393 p.

CHAPUT, Simone. *La vigne amère*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1989, 176 p.

CHAPUT, Simone. *Le coulonneux*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1991, 233 p.

CHAPUT, Simone. *Un piano dans le noir*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1991, 206 p.

CHAPUT, Simone. *Incidents de parcours*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2000, 181 p.

CHAPUT, Simone. *Santiago*, Winnipeg, Turnstone Press, 2004, 229 p.

CHAPUT, Simone. *A Possible Life*, Winnipeg, Turnstone Press, 2007, 257 p.

CHAPUT, Simone. *Un vent prodigue*, Montréal, Leméac Éditeur, 2013, 235 p.

CHAPUT, Simone. *Une terrasse en mai*, Montréal, Leméac Éditeur, 2017, 184 p.

CHAPUT, Simone. *Les derniers dieux*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 2018, 286 p.

CHARLEBOIS, Éric. *Faux-fuyants*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Actes premiers », 2002, 58 p.

CHARLEBOIS, Éric. *Centrifuge : extrait de narration. Poésie faite de concentré*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix intérieures », 2005, 162 p.

CHARLEBOIS, Éric. *Cinérite. Fertilité des cendres ou Tradition du mouvement*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix intérieures », 2006, 207 p.

CHARLEBOIS, Éric. *Ailes de taule*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Poésie », 2015, 79 p.

COLLODI, Carlo. *Pinocchio*, traduit de l'italien par Anna Ricci, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche jeunesse », 2007, 251 p.

DAIGLE, France. *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1983, 141 p.

DAIGLE, France. *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1984, 119 p.

DAIGLE, France. *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont*, Outremont, Éditions nbj, 1985, 44 p.

DAIGLE, France. *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1985, 107 p.

DAIGLE, France. *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, Outremont/Moncton, Éditions nbj/Éditions d'Acadie, 1991, 54 p.

DAIGLE, France. *La vraie vie*, Montréal/Moncton, Éditions de l'Hexagone/Éditions d'Acadie, 1993, 71 p.

DAIGLE, France. *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1995, 165 p.

DAIGLE, France. *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, 169 p.

DAIGLE, France. *Un fin passage*, Montréal, Boréal, 2001, 130 p.

DAIGLE, France. *Pas pire*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2002 [1998], 202 p.

DAIGLE, France. *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Boréal, 2002, 189 p.

DAIGLE, France. *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, édition critique établie par Monika Boehringer, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Bibliothèque acadienne », 2012, 259 p.

DAIGLE, France. *For Sure*, traduit du français par Robert Majzels, Toronto, House of Anansi Press, 2013, 747 p.

DAIGLE, France. *Sans jamais parler du vent*, suivi de *Film d'amour et de dépendance*, suivi de *Histoire de la maison qui brûle : romans*, préface de Benoit Doyon-Gosselin, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2013 [1983, 1984, 1984], 381 p.

DAIGLE, France. *1953. Chronique d'une naissance annoncée*, préface de François Paré, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2014 [1995], 197 p.

DAIGLE, France. *Variations en B & K*, suivi de *Tending Towards the Horizontal*, suivi de *La beauté de l'affaire*, suivi de *La vraie vie : trois romans et un récit*, préface de Monika Boehringer, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2016 [1985, inédit, 1991, 1993], 212 p.

DAIGLE, France. *Poèmes pour vieux couples*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie », 2016, 146 p.

DAIGLE, France et Hélène HARBEC. *L'été avant la mort*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1986, 77 p.

DESBIENS, Patrice. *L'homme invisible/The Invisible Man. Un récit/A Story*, Sudbury/Moonbeam (Ontario), Prise de parole/Penumbra Press, 1981, 46 p.

DESBIENS, Patrice. *Poèmes anglais*, Sudbury, Prise de parole, 1988, 62 p.

DESBIENS, Patrice. *Un pépin de pomme sur un poêle à bois*, précédé de *Grosse guitare rouge*, précédé de *Le Pays de personne*, Sudbury, Prise de parole, 1995, 205 p.

DESBIENS, Patrice. *Sudbury (poèmes 1979-1985). L'espace qui reste*, suivi de *Sudbury. Textes 1981-1983*, suivi de *Dans l'après-midi cardiaque*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2013 [1979, 1983 et 1985], 267 p.

DICKSON, Robert. *Aux quatre vents de l'avenir possible. Poésies complètes*, préface de Johanne Melançon, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2017, 449 p.

DOUCET, Pierre-André. *Sorta comme si on était déjà là. Récits et errances*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Récits », 2012, 162 p.

ECO, Umberto. *Le nom de la rose*, traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982, 510 p.

FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*, présentation par Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2003 [1869], 606 p.

GAUVREAU, Claude. « Les entrailles », dans *Œuvres créatrices complètes*, édition établie par l'auteur, Montréal, Parti pris, coll. « Chien d'or », 1977 [1971], p. 17-173.

LAFERRIÈRE, Dany. *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2009 [2008], 262 p.

LEBLANC, Gérald. *Éloge du chiac*, Moncton, Perce-Neige, 1995, 120 p.

LEBLANC, Gérald. *Moncton mantra*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Prose », 1997, 144 p.

MAILLET, Antonine. *Pointe-aux-Coques*, Montréal, Fides, 1958, 127 p.

MAILLET, Antonine. *Les crasseux : pièces en trois actes*, présentation de Rita Scalabrini et Jacques Ferron, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Répertoire acadien », 1973, 91 p.

MAILLET, Antonine. *Mariaagélas*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Roman acadien », 1973, 236 p.

MAILLET, Antonine. *Les cordes-de-bois*, Montréal, Éditions Leméac, coll. « Roman québécois », 1977, 351 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine*, traduit du français par Luis de Céspedes, Toronto, Simon & Pierre Publishing Company, 1979, 183 p.

MAILLET, Antonine. *Pélagie-la-Charrette*, présentation de Pierre Filion, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990 [1979], 328 p.

MAILLET, Antonine. *La Sagouine*, traduit du français par Wayne Grady, Fredericton, Goose Lane Editions, 2007, 142 p.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*, New York, The Modern Library, 1930 [1851], 822 p.

MOSER, Marie. *Counterpoint*, Toronto, Irwin, 1987, 166 p.

OYSTYK, Stéphane. *FM youth*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « Rouge », 2015, 103 p.

PAIEMENT, André. « Lavalléville », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. II, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 21-146.

PAIEMENT, André. « Le malade imaginaire de Molière », dans *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. II, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 149-303.

POULIN, Jacques. *L'homme de la Saskatchewan*, Montréal, Leméac Éditeur, avec la coll. d'Actes Sud, 2011, 120 p.

RABELAIS, François. *Gargantua*, édition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, texte original établi par Michel Renaud et les chercheurs du laboratoire Equil XVI de l'université Blaise Pascal, avec une translation de Guy Demerson, textes latins établis, présentés, annotés et traduits par Geneviève Demerson, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1996 [1973; 1534], 387 p.

ROBICHAUD, Gabriel. *Acadie Road*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Poésie », 2018, 165 p.

SAUCIER, Jocelyne. *Il pleuvait des oiseaux*, Montréal, XYZ, coll. « Romanichels », 2011, 179 p.

TOSTEVIN, Lola Lemire. *The Jasmine Man*, Toronto, Key Porter Books, 2001, 224 p.

TREMBLAY, Joey. *Elephant Wake. Post-production draft*, 2009, en ligne : http://globetheatrelive.com/+pub/tours/elephant-wake/Elephant%20Wake%20-%20Script.pdf (page consultée le 26 janvier 2017).

TREMBLAY, Michel. *La grande mêlée*, Montréal, Leméac Éditeur, 2011, 272 p.

## RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET CRITIQUES

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Éditions La Découverte, 2002 [1983], 212 p.

ARCAND, Pierre-André. « La Sagouine, de Moncton à Montréal », *Études françaises*, vol. X, n° 2, 1974, p. 193-199.

AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962, 166 p.

BAGNEUX-CHADEFAUX, Isabelle. « L'intérêt linguistique pour la langue acadienne », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 103-109.

BAKTHINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

BALDINGER, Kurt. « Splendeur et misère des glossaires (À propos de nouvelles recherches rabelaisiennes) », dans *Études autour de Rabelais*, Genève, Librairie Droz S.A., 1990, p. 19-38.

BARLOW, Julie. « France Daigle : "une langue, ça s'entretient" », *L'Actualité*, 8 mai 2013, en ligne : http://lactualite.com/culture/2013/05/28/france-daigle-une-langue-ca-sentretient/ (page consultée le 22 novembre 2017).

BARTHES, Roland. « Écrivains et écrivants », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 147-154.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1973, 105 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Journaux intimes*, avertissement et notes de Jacques Crépet, Paris, Mercure de France, 1936, 297 p.

BAUDOUIN, Daphni. « Le journal intime en tant que genre littéraire : le *Journal* de Catherine Pozzi (1913-1934) », thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1993, 427 p.

BEAUCHAMP, Hélène et Joël BEDDOWS. « Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 9-23.

BEDDOWS, Joël. « À l'origine du monument, une école de théâtre », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 12-24.

BEDDOWS, Joël et denise TRUAX. « André Paiement, revu et corrigé? », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 7-11.

BÉLANGER, Louis. « Patrice Desbiens : au cœur des fictions sociales », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, 2e édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007 [2000], p. 235-265.

BÉLANGER, Pierre. « Manifester », dans André Paiement, *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. I, préface de Joël Beddows, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2004, p. 253-255.

BELKHODJA, Chedly. « Les fabricants d'images : le tourisme dans la région du Canada atlantique », *Francophonies d'Amérique*, n° 15, 2003, p. 29-42.

BELLEAU, André. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. XXIII, no 2, 1981, p. 15-20.

BELLEAU, André. « Comment la grossièreté devient œuvre d'art », dans *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1990, p. 31-42.

BÉNÉTEAU, Marcel et Peter W. HALFORD. *Mots choisis. Trois cents ans de francophonie au Détroit du lac Érié*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », 2008, 532 p.

BERTACCO, Simona. « Language Settings and Self Expression », *Open Letter*, vol. III, no 3, 2007, p. 132-149.

BOEHRINGER, Monika. « Le hasard fait bien les choses. Entretien avec France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, nº 3, 2004, p. 13-23.

BOKIBA, André-Patient. « Le discours préfaciel : instance de légitimation littéraire », *Études littéraires*, vol. XXIV, nº 2, 1991, p. 77-97.

BOUCHARD, Valérie. « Entre "Nous" et l'"Autre". La mise en scène touristique de la culture acadienne dans les villages historiques du Nouveau-Brunswick : les cas du Village historique acadien et du Pays de la Sagouine », dans Martine Roberge (dir.), *Valoriser la culture francophone. Des stratégies communautaires et identitaires*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2016, p. 47-69.

BOUDREAU, Annette. *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Linguistique variationnelle », 2016, 297 p.

BOUDREAU, Caroline. « Étude de la réception critique de l'œuvre nouvellière de Maurice Henrie », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2009, 114 p.

BOUDREAU, Raoul. « Le silence et la parole chez France Daigle », dans Raoul Boudreau, *et al*. (dir.), *Mélanges Marguerite Maillet*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1996, p. 71-81.

BOUDREAU, Raoul. « Jean Babineau, *Bloupe.* Moncton, Éditions Perce-Neige, 1993, 200 p. », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXX, nº 1, 1997, p. 133-137.

BOUDREAU, Raoul. « L'hyperbole, la litote, la folie : trois rapports à la langue dans le roman acadien », dans Lise Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 73-86.

BOUDREAU, Raoul. « Le rapport à la langue comme marqueur et producteur d'identités en littérature acadienne », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, p. 161-182.

BOUDREAU, Raoul. « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport (Québec), Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », 2000, p. 51-63.

BOUDREAU, Raoul. « La poésie acadienne depuis 1990 : diversité, exiguïté et légitimité », dans Robert Yergeau (dir.), *Itinéraires de la poésie : enjeux actuels en Acadie, en Ontario et dans l'Ouest canadien*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2004, p. 83-97.

BOUDREAU, Raoul. « Le rapport à la langue dans les romans de France Daigle : du refoulement à l'ironie », *Voix et Images*, vol. XXIX, nº 3, 2004, p. 31-45.

BOUDREAU, Raoul. « *Pélagie-la-Charrette* et l'essor des études acadiennes : hommage à Antonine Maillet », dans Marie-Linda Lord (dir.), *L'émergence et la reconnaissance des études acadiennes : à la rencontre de Soi et de l'Autre*, avec la coll. de Mélanie LeBlanc, Moncton, Association internationale des études acadiennes, 2005, p. 179-183.

BOUDREAU, Raoul. « L'humour en mode mineur dans les romans de France Daigle », *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. XXXVI, 2006, p. 125-142.

BOUDREAU, Raoul. « L'institutionnalisation inachevée de la littérature acadienne », dans Janine Gallant, Hélène Destrempes et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Longueuil (Québec), Groupéditions, 2007, p. 153-167.

BOUDREAU, Raoul. « La création de Moncton comme "capitale culturelle" dans l'œuvre de Gérald Leblanc », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXXVIII, nº 1, 2007, p. 33-56.

BOUDREAU, Raoul. « Antonine Maillet : de figure tutélaire à figure d'opposition en littérature acadienne », dans Beïda Chikhi (dir.), *Figures tutélaires, textes fondateurs : francophonie et héritage critique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Lettres francophones », 2009, p. 327-337.

BOUDREAU, Raoul. « Une réécriture ambiguë en littérature acadienne. Marguerite Duras et France Daigle », dans Lise Gauvin, *et al.* (dir.), *Littératures francophones. Parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, 2013, p. 91-104.

BOUDREAU, Raoul. « L'institution littéraire acadienne : une étoile qui s'étiole? Bilan et perspectives », dans Benoit Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2014, p. 9-23.

BOUDREAU, Raoul et Anne-Marie ROBICHAUD. « Symétries et réflexivité dans la trilogie de France Daigle », *Dalhousie French Studies*, nº 15, 1988, p. 143-153.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998 [1992], 567 p.

BOUTROS, Magdaline. « Victime d'un ACV, Viola Léger n'interprétera plus *La Sagouine* », *La Presse*, 23 février 2017, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/nouvelles/201702/23/01-5072455-victime-dun-acv-viola-leger-ninterpretera-plus-la-sagouine.php (page consultée le 12 juin 2017).

BRAYSHAW, Christopher. « (M)others' Voices », *Canadian Literature*, nº 146, 1995, p. 160-162.

BRIE, Albert. « "La Sagouine" raconte la femme qui "labeure" », *Le Devoir*, 25 septembre 1973, p. 15.

BROCHU, André. « Jacques Poulin, France Daigle », *Lettres québécoises*, nº 145, 2012, p. 18-19.

BRODZKI, Bella. *Can These Bones Live? Translation, Survival, and Cultural Memory*, Stanford, Stanford University Press, coll. « Cultural memory in the present », 2007, 250 p.

BRUN DEL RE, Ariane. « Portrait de villes littéraires : Moncton et Ottawa », thèse de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2012, 114 p.

BRUN DEL RE, Ariane. « Littératures franco-canadiennes : de la fragilité à la résilience », *La Relève*, vol. IV, nº 1, 2013, p. 1 et 4.

BRUN DEL RE, Ariane. « Ottawa, entre capitale fédérale et capitale littéraire », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Littératures québécoise et acadienne contemporaines. Au prisme de la ville*, avec la coll. d'André Magord, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2014, p. 139-149.

BRUN DEL RE, Ariane. « France Daigle, héritière de Gérald Leblanc : de *Moncton mantra* à *Petites difficultés d'existence* », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XLVII, nº 2, 2016, p. 47-71.

BRUN DEL RE, Ariane. « Direction Nord : le chronotope de la route dans *Faux-fuyants* d'Éric Charlebois et *Rearview* de Gilles Poulin-Denis », dans Ariane Brun del Re, Isabelle Kirouac Massicotte et Mathieu Simard (dir.), *L'espace-temps dans les littératures périphériques du Canada*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2018, p. 99-121.

BRUN DEL RE, Ariane. « Conscience et oubli : les deux lecteurs modèles de la parole franco-ontarienne », dans Tara Collington, Élise Lepage et Guy Poirier (dir.), *Le défi de la fragilité*, Ottawa, Éditions David, coll. « Agora », à paraître.

BRUN DEL RE, Ariane, Pénélope CORMIER et Nicole NOLETTE. « Liminaire », *Tangence*, nº 117, 2018, p. 5-11.

BURIDANT, Claude. « En passant par le *Glossaire des glossaires du moyen français*. Les glossaires des éditions de textes de Moyen français. Les glossaires des éditions de textes de moyen français et l'élaboration du *Dictionnaire de moyen français* : essai d'analyse critique », *Revue de linguistique romane*, vol. LV, nº 219-220, 1991, p. 427-478.

CABAJSKY, Andrea. « "Le sentiment vif de créer" : entretien avec France Daigle/"The Vivid Feeling of Creating": An Interview with France Daigle », *Études en littérature canadienne* = *Studies in Canadian Literature*, vol. XXXIX, nº 2, 2014, p. 248-269.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 186 p.

CAREY, Barbara. « Distance Will Reveal Its Secrets. Lola Lemire Tostevin », dans Beverley Daurio (dir.), *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*, Toronto, Mercury Press, 1998, p. 186-193.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres*, édition revue et corrigée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2008 [1999], 504 p.

CHAMBON, Jean-Pierre. « Lexicographie et philologie : réflexions sur les glossaires d'éditions de textes (français médiéval et préclassique, ancien occitan) », *Revue de linguistique romane*, vol. LXX, nº 277-278, 2006, p. 123-141.

CHIASSON, Herménégilde. « Préface », dans Philippe Soldevila et Christian Essiambre, *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeur, 2013, p. 9-11.

CLÉMENT, Annie Lise. « La relève transfrontarienne », *Liaison*, nº 123, 2004, p. 9-12.

COOK, Margaret Michèle. « La poésie : entre l'être et le pays », *Nuit blanche*, nº 62, 1995-1996, p. 58-63.

CORMIER, Pénélope. « Écritures de la contrainte en littérature acadienne. France Daigle et Herménégilde Chiasson », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2015, 267 p.

CORMIER, Pénélope. « Le roman *Pour sûr* de France Daigle à l'assaut de la forme encyclopédique, de l'*Encyclopédie* à Wikipédia », communication inédite donnée dans le cadre de l'atelier « Worlding French-Canadian Literature » lors du Congrès de l'American Comparative Literature Association, Utrecht (Pays-Bas), 7 juillet 2017.

CORMIER, Pénélope et Ariane BRUN DEL RE. « Vers une littérature franco-canadienne? Bases conceptuelles et institutionnelles d'un nouvel espace littéraire », dans Jimmy Thibeault, *et al.* (dir.), *Au-delà de l'exiguïté : échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 53-75.

CORRÈZE, Adeline. « Leméac a 50 ans : l'édition n'est pas un long fleuve tranquille », *Les libraires. Bimestriel des librairies indépendantes*, 22 octobre 2007, en ligne : www.revue.leslibraires.ca/articles/portrait/lemeac-a-50-ans-l-edition-n-est-pas-un-long-fleuve-tranquille (page consultée le 30 octobre 2016).

CÔTÉ DUPUIS, Alice. « *Les trois exils de Christian E.* au Théâtre d'Aujourd'hui : retour aux sources très mouvementé », *La bible urbaine*, 17 janvier 2013, en ligne : http://www.labibleurbaine.com/theatre/les-trois-exils-de-christian-e-au-theatre-d-aujourd-hui-retour-aux-sources-tres-mouvemente/ (page consultée le 2 février 2017).

CÔTÉ, Nicole. « Conscience et oubli dans *Le coulonneux* », dans Nicole Côté, *et al.* (dir.), *Expressions culturelles des francophonies*, Québec, Nota bene, coll. « Essais et études littéraires », 2008, p. 227-245.

CÔTÉ, Nicole. « *The Last, Best West*, ou Comment garder le régional à sa place », dans Benoit Doyon-Gosselin, David Bélanger et Cassie Bérard (dir.), *Les institutions littéraires en question dans la Franco-Amérique*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2014, p. 323-334.

CÔTÉ, Nicole. « Représentations des relations entre hégémonie et minorités dans trois pièces de théâtre franco-canadiennes », *Recherches théâtrales au Canada* = *Theatre Research in Canada*, vol. XXXVII, nº 1, 2016, p. 11-26.

COUTURE, Alexis. « Jeux de la francophonie canadienne 2017 : un slogan par et pour les jeunes », *Astheure*, 5 février 2016, en ligne : https://astheure.com/2016/02/05/jeux-de-la-francophonie-canadienne-2017-un-slogan-par-et-pour-les-jeunes-alexis-couture/ (page consultée le 22 novembre 2017).

CULLER, Jonathan. « La littérarité », dans Marc Angenot, *et al.* (dir.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 31-43.

CUNDARI, Anna. « *Frog Moon* », *Quill & Quire*, vol. LX, nº 2, 1994, p. 22.

DAIGLE, France. « En me rapprochant sans cesse du texte », *La Nouvelle Barre du jour*, nº 182, 1986, p. 31-45.

DANSEREAU, Estelle. « Constructions de lecture : l'inscription du narrataire dans les récits fictifs d'Antonine Maillet et de Gabrielle Roy », *Francophonies d'Amérique*, nº 9, 1999, p. 117-131.

DAUNAIS, Isabelle. *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

DELATTRE, Simon. « "Right fiers", le slogan des Jeux de la francophonie canadienne dérange », *L'Acadie Nouvelle*, 5 février 2016, p. 4.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. « Qu'est-ce qu'une littérature mineure? », dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1975, p. 29-50.

DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN. « Document : cinq versions de "Rose Latulipe" », *Études françaises*, vol. XII, nº 1-2, 1976, p. 25-50.

DENIS, Benoit. *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000, 316 p.

DES BECQUETS, Magdalena. « La réception critique du théâtre acadien et franco-ontarien : entre identité et modernité », thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2015, 117 p.

DESABRAIS, Tina. « L'homme qui donnait la parole à ceux qui n'en avaient pas… Saisir le brio de Dalpé à (re)produire la francophonie par la réception de la pièce *Le chien* », dans Nathalie Bélanger, *et al.* (dir.), *Produire et reproduire la francophonie canadienne en la nommant*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2000, p. 299-330.

DESJARDINS, Annie. « Moi j'suis right fière », *Astheure*, 5 février 2016, en ligne : https://astheure.com/2016/02/05/moi-jsuis-right-fiere-annie-desjardins/ (page consultée le 22 novembre 2017).

DESMEULES, Christian. « Un roman familial et cosmopolite », *Le Devoir*, 23 et 24 décembre 2017, p. 27.

DICKSON, Robert. « Note du traducteur », dans Lola Lemire Tostevin, *Kaki*, traduit de l'anglais par Robert Dickson, Sudbury, Prise de parole, 1997, p. 245-246.

DIONNE, René. *Histoire de la littérature franco-ontarienne des origines à nos jours*, t. I « Les origines françaises (1610-1760)/Les origines franco-ontariennes (1760-1865) », Sudbury, Prise de parole, coll. « Histoire de la littérature franco-ontarienne », 1997, 363 p.

DOUCET, Éric. « Jeux de la francophonie canadienne : lettre ouverte à Sophie Durocher », *Astheure*, 27 juillet 2017, en ligne : https://astheure.com/2017/07/27/jeux-de-la-francophonie-canadienne-lettre-ouverte-a-sophie-durocher-eric-doucet/ (page consultée le 22 novembre 2017).

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « Bibliographie de France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, n° 3, 2004, p. 101–107.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « Pour un nouveau paradigme traductionnel : les traductions exogènes et endogènes », *Alternative francophone*, vol. I, 2008, p. 57-67.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « (In)(ter)dépendance des littératures francophones du Canada », *Québec Studies*, vol. XLIX, 2010, p. 47-58.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. *Pour une herméneutique de l'espace : l'œuvre romanesque de J. R. Léveillé et France Daigle*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2012, 382 p.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « Le tournant spatio-référentiel dans l'œuvre romanesque de France Daigle », dans Johanne Melançon (dir.), *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2013, p. 65-83.

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « D'exils et d'errances. Sur quelques paysages dans des œuvres acadiennes contemporaines », *temps zéro*, nº 10, 2015, en ligne : http://tempszero.contemporain.info/document1394 (page consultée le 15 février 2017).

DOYON-GOSSELIN, Benoit. « Un classique du théâtre en devenir », *L'Acadie Nouvelle*, 13 octobre 2016, p. 12.

DOYON-GOSSELIN, Benoit et Jean MORENCY. « Le monde de Moncton, Moncton ville du monde : l'inscription de la ville dans les romans récents de France Daigle », *Voix et Images*, vol. XXIX, nº 3, 2004, p. 69-83.

DUBÉ, Paul. « La littérature d'écrivains francophones écrite en anglais », *Liaison*, nº 129, 2005, p. 108.

DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, coll. « Dossiers média », 1978, 188 p.

DUMONTET, Danielle. « Pour une poétique de la fragmentation à l'exemple de France Daigle », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment. Analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota bene, 2008, p. 355-370.

DUMONTET, Danielle. « La fragmentation dans *Pour sûr* de France Daigle. Une écriture entre contraintes et ouvertures », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Littérature acadienne du 21e siècle*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 109-130.

DUROCHER, Sophie. « Tiguidou Right Trou », *Journal de Montréal*, 14 juillet 2017, p. 36.

DUROCHER, Sophie. « Right fiers d'être des Dead Ducks? », *Journal de Montréal*, 17 juillet 2017, p. 42.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 1985 [1979], 314 p.

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1992 [1987], 406 p.

ECO, Umberto. *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1996 [1994],190 p.

ECO, Umberto. « From Internet to Gutenberg », conférence donnée à la Italian Academy for Advances Studies in America de la Columbia University, 12 novembre 1996, en ligne : http://www.umbertoeco.com/en/from-internet-to-gutenberg-1996.html (page consultée le 5 novembre 2015).

ECO, Umberto. *De la littérature*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de poche », 2003 [2002], 439 p.

ECO, Umberto. *Confessions d'un jeune romancier*, traduit de l'anglais par François Rosso, Paris, Grasset, 2013 [2011], 235 p.

ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2015 [1962], 313 p.

FELSKI, Rita. *Uses of Literature*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishing, coll. « Blackwell Manifestos », 2008, 154 p.

FINNEY, James de. « Antonine Maillet : un exemple de réception littéraire régionale », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, vol. XII, 1986, p. 17-33.

FINNEY, James de. « Lecteurs acadiens d'Antonine Maillet : réception littéraire et identité », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XXI, nº 1, 1988, p. 25-41.

FISETTE, Jean. « La représentation de la folie comme thérapie. À propos de Claude Gauvreau », *Voix et Images*, vol. XVIII, nº 3, 1993, p. 468-482.

FISH, Stanley. « How to Recognize a Poem When You See One », dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1980, p. 322-337.

FISH, Stanley. « Interpreting the *Valorium* », dans *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1980, p. 147-173.

FOGLIA, Marc. *Wikipédia : média de la connaissance démocratique? Quand le citoyen lambda devient encyclopédique*, Limoges, FYP Éditions, coll. « Présence/Société », 2008, 224 p.

FORTIN, Marie-Claude. « *Pour sûr* de France Daigle : l'œuvre ouverte », *La Presse*, 16 septembre 2011, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/16/01-4448337-pour-sur-de-france-daigle-loeuvre-ouverte.php (page consultée le 6 décembre 2017).

FRANCARD, Michel. « Insécurité linguistique », dans Marie-Louise Moreau (dir.), *Sociolinguistique. Concepts de base*, 2e édition, Liège, Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », 1997, p. 171-172.

FRENETTE, Yves. « Roger Bernard, intellectuel de l'Ontario français », *Cahiers Charlevoix*, vol. V, 2002, p. 11-43.

GAUVIN, Lise. « Retrouver l'origine : Antonine Maillet », dans *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 1997, p. 97-112.

GAUVIN, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GAUVIN, Lise. *Écrire, pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2007, 174 p.

GAUVIN, Lise. « Préface. Antonine Maillet, Montréalaise d'adoption », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Pascal Poirier », 2010, p. 13-16.

GAUVIN, Lise et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.). *Écrivain cherche lecteur. L'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Créaphis/VLB éditeur, coll. « Rencontres à Royaumont », 1991, 258 p.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972, 285 p.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 118 p.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

GERVAIS, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Essais critiques », 1993, 238 p.

GIROUX, Amélie. « L'édition critique d'un texte fondateur : *La Sagouine* d'Antonine Maillet », *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes = Port Acadie: An Interdisciplinary Review in Acadian Studies*, n° 20-21, 2011-2012, p. 149-166.

GLISSANT, Édouard. *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2011 [1995], 144 p.

GRECO, Heidi. « Charming Tale Loses its Way in Search of a Genre », *The Vancouver Sun*, 7 mai 1994, p. D18.

GRICE, H. Paul. « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

GRISÉ, Yolande. « Introduction », dans *Pour se faire un nom*, ouvrage préparé et présenté par Yolande Grisé, Montréal, Fides, 1982, p. 13-16.

GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Saint-Laurent, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1997, 222 p.

GRUTMAN, Rainier. « La textualisation de la diglossie dans les littératures francophones », dans Jean Morency, *et al.* (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2005, p. 201-222.

GUIRAUD, Pierre. *Les jeux de mots*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1976, 128 p.

HAENTJENS, Marc. « La circulation des livres au Canada français : à la recherche du public lecteur », *Liaison*, nº 129, 2006, p. 7-10.

HAINS, Julia. « La production poétique en milieu minoritaire sous le signe de la concomitance : le cas de J. R. Léveillé », *Francophonies d'Amérique*, nº 38-39, 2014-2015, p. 135-151.

HAMON, Phillippe. « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, nº 6, 1972, p. 86-110.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman*, 2e édition corrigée, Genève, Librairie Droz, coll. « Titre courant », 1998 [1983], 327 p.

HEIDENREICH, Rosmarin. « Production et réception des littératures minoritaires : le cas des auteurs franco-manitobains », *Francophonies d'Amérique*, nº 1, 1991, p. 87-97.

HEINICH, Nathalie. « La faute, l'erreur, l'échec : les formes du ratage artistique », *Sociologie de l'art*, n° 7, 1994, p. 11-24.

HENNEMANN, Julia et Ingrid NEUMANN-HOLZSCHI. « Les particules *voir* et *–ti* dans le français acadien et louisianais : deux particules à cheval entre lexique et syntaxe », dans Laurence Arrighi et Matthieu LeBlanc (dir.), *La francophonie en Acadie : dynamiques sociales et langagières. Textes en hommage à Louise Péronnet*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2014, p. 107-134.

HILLIS, Ken, Michael PETIT et Kylie JARRETT. *Google and the Culture of Search*, New York/Londres, Routledge, 2013, 240 p.

HORVATH, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007, 260 p.

HOTTE, Lucie. « L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe », *Tangence*, nº 56, 1997, p. 26-39.

HOTTE, Lucie. « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO », dans Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000, p. 53-68.

HOTTE, Lucie. *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001, 183 p.

HOTTE, Lucie. « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme », dans Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, avec la coll. de Louis Bélanger et de Stefan Psenak, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 35-47.

HOTTE, Lucie. « Entre l'esthétique et l'identité : la création en contexte minoritaire », dans Joseph Yvon Thériault, Anne Gilbert et Linda Cardinal (dir.), *L'espace francophone en milieu minoritaire au Canada : nouveaux enjeux, nouvelles mobilisations*, Montréal, Fides, 2008, p. 319-350.

HOTTE, Lucie. « Être écrivaine dans le contexte des littératures francophones minoritaires du Canada de 1970 à 1985 », dans Marie Carrière et Patricia Demers (dir.), *Régénérations : écriture des femmes au Canada = Regenerations: Canadian Women's Writing*, Edmonton, University of Alberta Press, 2014, p. 141-163.

HOTTE, Lucie. « Romans de ville, romans des champs : la configuration spatiale chez France Daigle, Simone Chaput et Daniel Poliquin », dans Anne-Yvonne Julien (dir.), *Littératures québécoises et acadiennes contemporaines. Au prisme de la ville*, avec la coll. d'André Magord, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2014, p. 41-52.

HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON. « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Recherches théâtrales au Canada = Theatre Research in Canada*, vol. XXVIII, nº 1, 2007, p. 32-53.

HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON. « Introduction », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 5-70.

HUFFMAN, Shawn et Rachel SAUVÉ. « En marge de la scène : le paratexte. Présentation », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, nº 34, 2003, p. 11-15.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge, 1988, 268 p.

IMBERT, Patrick. *Les Amériques transculturelles : les stéréotypes du jeu à somme nulle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Américana », 2013, 331 p.

IMBERT, Patrick. « Multiculturalisme, violence fondatrice et récit : Girard, Greimas et Kymlicka », dans Patrick Imbert (dir.), *Rencontres multiculturelles : imprévus et coïncidences. Le Canada et les Amériques*, Ottawa, Chaire de recherche de l'Université d'Ottawa « Canada : enjeux sociaux et culturels dans une société du savoir », 2013, p. 15-45.

IMBERT, Patrick. *Comparer le Canada et les Amériques. Des racines aux réseaux transculturels*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Américana », 2014, 275 p.

IMBERT, Patrick. « Causalité, imprévu et hasard dans les fictions des Amériques », communication inédite donnée lors du colloque *Fragments d'Amérique*, Ottawa, Université d'Ottawa, 19 octobre 2015.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978 [1976], 239 p.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

JACQUOT, Martine L. « "Je suis la charnière" : entretien avec Antonine Maillet », *Études en littérature canadienne = Studies in Canadian Literature*, vol. XIII, n° 2, 1988, p. 250-263.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1968 [1963], 260 p.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990 [1978], 305 p.

JENCKS, Charles. *What is Post-Modernism?*, Londres/New York, Academy Editions/St. Martin's Press, 1986, 48 p.

JENCKS, Charles. « What then is Post-Modernism? », dans Charles Jencks, Eva Branscome et Léa-Catherine Szacka (dir.), *The Post-Modern Reader*, 2e édition, Chicester (Sussex de l'Ouest), Wiley, coll. « AD Reader », 2011, p. 14-37.

JOUVE, Vincent. *La lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2015 [1993], 111 p.

KAFKA, Franz. *Correspondance. 1902-1924*, traduit de l'allemand et préfacé par Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1965, 598 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « Linguistique », 1980, 290 p.

KHORDOC, Catherine. *Tours et détours. Le mythe de Babel dans la littérature contemporaine*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, 272 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie. *Des langues romanes. Introduction aux études de linguistique romane*, 2e édition, préface de Willy Bal, Louvain-la-Neuve, Duculot, coll. « Champs linguistiques », 1999 [1994], 313 p.

KLINKENBERG, Jean-Marie. « Xénologie », dans Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Francophonie », 2005, p. 187-188.

KLINKENBERG, Jean-Marie. « Les littératures francophones : un modèle gravitationnel », dans *Périphériques Nord. Fragments d'une histoire sociale de la littérature francophone en Belgique*, introduction de Benoit Denis et de Sémir Badir, Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2010, p. 17-31.

KNAPP, Christine. « La poésie de Tina Charlebois et le "complexe je-tu" », dans Johanne Melançon (dir.), *Écrire au féminin au Canada français*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2013, p. 241-259.

L'HEUREUX, Réjean. *Vocabulaire du moulin traditionnel au Québec des origines à nos jours. Documents lexicaux et ethnographiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Langue française au Québec », 1982, 465 p.

LANDRY, Nicolas et Nicole LANG. *Histoire de l'Acadie*, Sillery (Québec), Éditions du Septentrion, 2001, 335 p.

LAPOINTE, Josée. « Un vent prodigue : bien construit et écrit avec soin *** », *La Presse*, 7 mars 2013, en ligne : http://www.lapresse.ca/arts/livres/critiques-de-livres/201303/07/01-4628776-un-vent-prodigue-bien-construit-et-ecrit-avec-soin-.php (page consultée le 26 février 2018).

LASSERRE, Élizabeth. « Un poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), *La littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 27-42.

LASSERRE, Élizabeth. « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. XXXIII, no 2, 1997, p. 63-76.

LAVOIE, Sébastien. « Le blé nourrit aussi l'esprit », *Lettres québécoises*, no 158, 2015, p. 58-59.

LEBLANC-RAINVILLE, Simone. « Note sur la Sagouine et nous », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. VII, no 2, 1974, p. 35-37.

LECLERC, Catherine. « De Bloop à Bloupe, de Moncton à Monckton : l'énonciation de la ville dans *Bloupe* de Jean Babineau », dans Adélaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices, vol. 1 : L'énonciation des lieux et le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 281-293.

LECLERC, Catherine. « Ville hybride ou ville divisée : à propos du chiac et d'une ambivalence productive », *Francophonies d'Amérique*, nº 22, 2006, p. 153-165.

LECLERC, Catherine. *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2010, 411 p.

LECLERC, Catherine. « Radio Radio à Montréal : "la right side of the wrong" », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. XLVII, nº 2, 2016, p. 95-128.

LECLERC, Catherine. « *Draw on me* : bilinguisme minoritaire et relais littéraires franco-canadiens », *Tangence*, nº 117, 2018, p. 35-57.

LEFORT-FAVREAU, Julien. « Chiac, langue première, langue littéraire », *Liberté*, vol. LIV, nº 2, 2013, p. 30-31.

LÉGER, Viola. *La petite histoire de la Sagouine*, préface de Gabriel Robichaud, Moncton, Perce-Neige, coll. « Récit », 2017, p. 25-31.

LEJEUNE, Anicée. « En rafale. Simone Chaput », *Métro*, 7 mai 2013, p. 26.

LEJEUNE, Philippe. « Le pacte autobiographique », *Poétique*, nº 14, 1973, p. 137-162.

LEJEUNE, Philippe. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 273 p.

LEPAGE, Yvan G. *Guide de l'édition de textes en ancien français*, Paris, Champion, 2001, 168 p.

LEVASSEUR, Jean. « La réception de la littérature acadienne au Québec depuis 1970 », dans Fernand Harvey et Gérard Beaulieu (dir.), *Les relations entre le Québec et l'Acadie, 1880-2000. De la tradition à la modernité*, Québec/Moncton, Éditions de l'IQRC/Éditions d'Acadie, 2000, p. 237-259.

LÉVEILLÉ, J. R. « D'une langue l'autre : entrevue avec Simone Chaput », *Liaison*, nº 140, 2008, p. 26-27.

LONERGAN, David. « À la recherche d'une langue », dans *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, p. 26-28.

LONERGAN, David. « Le récit est dans l'écriture », dans *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l'Acadie d'aujourd'hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2008, p. 28-30.

LONERGAN, David. « Le Pays de la Sagouine, quand la littérature devient populaire », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Pascal Poirier », 2010, p. 153-165.

LONERGAN, David. « Les 10 coups de cœur de… David Lonergan », *L'Acadie Nouvelle*, 30 décembre 2011, p. 5.

LUNDGREN, Jodi. « *Frog Moon* », *Paragraph*, vol. XVI, nº 2, 1994, p. 36.

LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, 109 p.

LYOTARD, Jean-François. *Le différend*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, 287 p.

MAAZAOUI, Abbes. « Poétique des marges et marges de la poétique », *L'Esprit créateur*, vol. XXXVIII, nº 1, 1998, p. 79-89.

MACCANNELL, Dean. *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Berkley, University of California Press, 2013 [1976], 231 p.

MADIBERG, Michael. « 7,473 volumes at 700 pages each : meet Print Wikipedia », *Wikimedia blog*, 9 juin 2015, en ligne : http://blog.wikimedia.org/2015/06/19/meet-print-wikipedia/ (page consultée le 9 novembre 2015).

MAILLET, Antonine. *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1971, 201 p.

MAILLET, Antonine et Rita SCALABRINI. *L'Acadie pour quasiment rien. Guide historique, touristique et humoristique d'Acadie*, Ottawa [*sic*], Éditions Leméac, coll. « Les guides historiques et touristiques », 1973, 133 p.

MAILLET, Marguerite et Judith HAMEL (dir.). *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, 339 p.

MALINVOSKÁ-SALAMONOVÁ, Zuzana. « Antonine Maillet et *Pélagie-la-Charrette* en Slovaquie », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, coll. « Pascal Poirier », 2010, p. 143-152.

MANE, Robert. « *Pélagie-la-Charrette* en France », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 29-45.

MARCHAND, Philip. « Coming of Age in an Ontario Frog Pond », *Toronto Star*, 19 février 1994, p. L16.

MARTIN, Geoffrey R. « We've Seen it all Before: the Rise and Fall of the COR Party of New Brunswick, 1988-1996 », *Revue d'études canadiennes = Journal of Canadian Studies*, vol. XXXIII, nº 1, 1998, p. 22-38.

MASSON, Alain. « Étranglement étalement : Raymond LeBlanc, *Cri de terre*; Léonard Forest, *Saisons antérieures* », dans *Lectures acadiennes : articles et comptes rendus sur la littérature acadienne depuis 1972*, Moncton/Boisbriand, Perce-Neige/L'Orange bleue, 1994, p. 51-84.

MASSON, Alain. « Écrire, habiter », *Tangence*, nº 58, 1998, p. 35-46.

MCGOOGAN, Ken. « Language Stress High in Frog Moon », *Calgary Herald*, 19 mars 1994, p. B15.

MCLEOD ARNOPOULOS, Sheila. *Hors du Québec, point de salut?*, traduit de l'anglais par Dominique Clift, Montréal, Éditions Libre Expression, 1982, 287 p.

MELANÇON, Johanne. « L'institution littéraire franco-ontarienne : où en sommes-nous en 2004? », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, 2e édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007 [2000], p. 137-181.

MELANÇON, Johanne. « Le Nouvel-Ontario : espace réel, espace imaginé, espace imaginaire », *Québec Studies*, vol. XLVI, 2008-2009, p. 49-69.

MELANÇON, Johanne. « *Impenser* le vacuum : vision de la littérature franco-ontarienne de Fernand Dorais à Gaston Tremblay », dans Pamela V. Sing et Estelle Danserau (dir.), Impenser *la francophonie : renouvellement, recherches, diversité, identité…*, Saint-Boniface, s. é., 2012, p. 252-269.

MICHAUD, Ginette. *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1989, 316 p.

MÖHREN, Frankwalt. « Édition et lexicographie », dans Martin-Dietrich Glessgen et Franz Lebsanft (dir.), *Alte und neue Philologie*, Tübingen, Niemeyer, 1997, p. 153-166.

MONTANDON, Alain. « Le roman romantique de la formation de l'artiste », *Romantisme*, 1986, nº 54, p. 24-36.

MORENCY, Jean. « Romanciers du Canada français : Gabrielle Roy, Jacques Poulin, Michel Tremblay, Roch Carrier », dans Lucie Hotte et Guy Poirier (dir.), *Habiter la distance. Études en marge de* La distance habitée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2009, p. 147-163.

MORENCY, Jean. « L'image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », *@nalyse*, vol. VI, nº 1, 2011, p. 197-215.

MORENCY, Jean. « Les fictions de la Franco-Amérique, cartographies d'une diaspora oubliée », dans François Paré et Tara Collington (dir.), *Diasporiques. Mémoire, diasporas et formes du roman francophone contemporain*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2013, p. 137-149.

MORENCY, Jean. « De la nationalité à la régionalité. La reconfiguration actuelle des littératures francophones du Canada », dans Jimmy Thibeault, *et al.* (dir.), *Au-delà de l'exiguïté : échos et convergences dans les littératures minoritaires*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 19-30.

MOSS, Jane. « Les théâtres francophones post-identitaires. État des lieux », *Canadian Literature*, nº 187, 2005, p. 57-71.

MOSS, Jane. « Le théâtre francophone en Ontario », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 71-111.

MOUSSEAU, Sylvie. « Les 10 coups de cœur de… Sylvie Mousseau », *L'Acadie Nouvelle*, 30 décembre 2011, p. 3.

MOUSSEAU, Sylvie. « Le grand retour de la Sagouine à Moncton », *L'Acadie Nouvelle*, 15 janvier 2016, p. 32.

MOUSSEAU, Sylvie. « *Les trois exils de Christian E.* : le pouvoir évocateur des mots », *L'Acadie Nouvelle*, 26 octobre 2016, p. 19.

NICHOLS, Glen. « Summer 2008 : *Pays de la Sagouine*. Cultural Translation at an Acadian Theme Park », dans Kathy Mezei, Sherry Simon et Luise von Flotow (dir.), *Translation Effects: The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2004, p. 76-87.

NOLETTE, Nicole. *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Regards sur la traduction », 2015, 284 p.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. *L'amour de la carte postale. Impérialisme culturel et différence*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1987, 260 p.

PAGÉ, Raymond. « Spectateurs et lecteurs des œuvres d'Antonine Maillet », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 313-324.

PAPILLON, Joëlle. « Regards croisés France-Acadie dans l'œuvre de France Daigle : norme, variations et expérimentations », dans Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Littérature acadienne du 21e siècle*, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, p. 89-107.

PARÉ, François. « L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-Ontariens », dans Jocelyn Létourneau (dir.), *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, avec la coll. de Roger Bernard, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1994, p. 45-62.

PARÉ, François. *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], 175 p.

PARÉ, François. *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2003, 277 p.

PATERSON, Janet M. *Moments postmodernes dans le roman québécois*, édition augmentée, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993 [1990], 142 p.

PÉLADEAU-HOULE, Mendel. « Ailes de taule », *Francopresse. Actualités francophones canadiennes*, 11 avril 2016, en ligne : https://www.francopresse.ca/2016/04/11/ailes-de-taule/ (page consultée le 8 octobre 2018).

PELCHAT, Carole. « Collège universitaire de Saint-Boniface au Manitoba », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française*, en ligne : http://www.ameriquefrancaise.org/fr/article-185/Coll%C3%A8ge_universitaire_de_Saint-Boniface_au_Manitoba.html#.WpAp95OdUdU (page consultée le 23 février 2018).

PELLETIER, Lucien. « La migration culturelle de Robert Dickson », dans Norman Cheadle et Lucien Pelletier (dir.), *Échanges culturels au Canada : traduction et transculturation = Canadian Cultural Exchange: Translation and Transculturation*, Waterloo, Wilfrid Laurier Unviersity Press, coll. « Cultural Studies Series », 2007, p. 177-201.

PENNAC, Daniel. « Le qu'en lira-t-on (ou Les droits imprescriptibles du lecteur) », dans *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 147-175.

PENNER, David. « Symbolism, Mythology Dominate Short Stories *Frog Moon* by Lola Lemire Tostevin », *Winnipeg Free Press*, 13 mars 1994, p. D12.

PERROT, Marie-Ève. « Aspects fondamentaux du métissage français/anglais dans le chiac de Moncton (Nouveau-Brunswick, Canada) », thèse de doctorat, vol. I et II, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1995, 324 p. et 183 p.

PERROT, Marie-Ève. « Le chiac de Moncton : description synchronique et tendances évolutives », dans Albert Valdman, Julie Auger et Deborah Piston-Hatlen (dir.), *Le français en Amérique du Nord : état présent*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Langue française en Amérique du Nord », 2005, p. 307-326.

PERROT, Marie-Ève. « Acadieman et l'"Académie chiac" : le chiac, de l'oral à l'écrit », dans Michaël Abecassis et Gudrun Ledegen (dir.), *Les voix des français, vol. 2 : en parlant, en écrivant*, Oxford/New York, Peter Lang, coll. « Modern French Identities », 2010, p. 59-70.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1986, 319 p.

PLANTIER, René. « Une lecture de *La Sagouine* : la complicité populaire et poétique », dans Marguerite Maillet et Judith Hamel (dir.), *La réception des œuvres d'Antonine Maillet*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, coll. « Mouvance », 1989, p. 111-120.

POLIQUIN, Laurent. « La verbosité coûte dix-sept dollars », *Liaison*, n° 139, 2008, p. 60.

POZZI, Catherine. *Journal, 1913-1934*, préface de Lawrence Joseph, édition établie et annotée par Claire Paulhan, Paris, Seghers, coll. « Pour mémoire », 1990, 678 p.

PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, 2e édition, Londres/New York, Routledge, 2008 [1992], 276 p.

PRINCE, Gérald. « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 178-196.

RABINOWITCH, Peter J. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1987, 249 p.

RICHARD, Chantal G. « La problématique de la langue dans la forme et le contenu de deux romans plurilingues acadiens : *Bloupe* de Jean Babineau et *Moncton mantra* de Gérald Leblanc », *Études en littérature canadienne = Studies in Canadian Literature*, vol. XXIII, n° 2, 1998, p. 19-35.

RICHARD, Chantal G. « Déconstruction de la langue ou construction d'une norme chiaque? La langue inachevée dans les romans de Jean Babineau et France Daigle », dans Janine Gallant, Hélène Destrempes et Jean Morency (dir.), *L'œuvre littéraire et ses inachèvements*, Montréal, Groupéditions, 2007, p. 239-248.

RICHARD, Chantal. « *Bloupe*. Jean Babineau. Roman (1993) », dans Janine Gallant et Maurice Raymond (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de l'Acadie des Maritimes, XXe siècle*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2012, p. 27-29.

RIFFATERRE, Michael. *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Éditions du Seuil, 1983 [1978], 253 p.

RIOUX, Christian. « Radio Radio », *Le Devoir*, 26 octobre 2012, p. A3.

ROBIDOUX-DAIGNEAULT, Camille. « De *Pas pire* à *Pour sûr*. Faits et effets des langues chez France Daigle », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, 87 p.

ROBINSON, Dylan. « Welcoming Sovereignty », dans Yvette Nolan et Ric Knowles (dir.), *Performing Indigeneity*, Toronto, Playwrights Canada Press, coll. « New Essays on Canadian Theatre », 2016, p. 5-32.

ROGERS, Linda. « Tostevin Leaps into Literary Amphibiousness », *The Globe and Mail*, 16 avril 1994, p. C3.

ROSS, Colleen. « The Art of Transformation in Lola Lemire Tostevin's Frog Moon », *Revue internationale d'études canadiennes = International Journal of Canadian Studies*, vol. XVI, 1997, p. 165-172.

ROUSSET, Jean. *Le lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, 220 p.

S. A. « [Carte de la Route panoramique du littoral acadien] » site Web de Tourisme Nouveau-Brunswick, en ligne : http://www.tourismenouveaubrunswick.ca/~/media/Images/TNB/Website/TravelInfo/ScenicDrives/AcadianScenicDriveMap_FR.jpg (page consultée le 3 février 2017).

S. A. « [Éditeurs] », site Web du Regroupement des éditeurs franco-canadiens, en ligne : https://refc.ca/editeurs/ (page consultée le 16 novembre 2018).

S. A. « La Troupe », *Le Lambda*, vol. IX, nº 5, 15 octobre 1970, p. 2.

S. A. « Le Prix littéraire Rue-Deschambault 2011 remis à Lise Gaboury-Diallo pour son recueil de nouvelles *Lointaines* », site Web des Éditions du Blé, en ligne : http://ble.refc.ca/recompenses/le-prix-litteraire-rue-deschambault-2011-remis-a-lise-gaboury-diallo-pour-son-recueil-de-nouvelles-lointaines/ (page consultée le 4 décembre 2018).

S. A. « Le public du Théâtre d'Aujourd'hui se prononce : Christian Essiambre est lauréat du prix Auteur dramatique BMO Groupe Financier », *Voir*, 11 octobre 2013, en ligne : https://voir.ca/nouvelles/actualite-en-arts-de-la-scene/2013/10/11/le-public-du-theatre-daujourdhui-se-prononce-christian-essiambre-est-laureat-du-prix-auteur-dramatique-bmo-groupe-financier/ (page consultée le 22 septembre 2016).

S. A. *Lecture et achat de livres pour la détente : sondage national 2005. Rapport final*, étude réalisée par Les études de marché Créatec, Ottawa, Patrimoine canadien, 2005, 209 p.

S. A. « Pour sûr », site Web des Éditions du Boréal, en ligne : https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/pour-sur-2046.html (page consultée le 4 décembre 2018).

S. A. « Routes panoramiques », site Web de Tourisme Nouveau-Brunswick, en ligne : http://www.tourismenouveaubrunswick.ca/Sinformer/RoutesPanoramiques.aspx (page consultée le 3 février 2017).

S. A. « Troupe Universitaire '70. Action théâtrale », *Le Lambda*, vol. IX, nº 2, 24 septembre 1970, p. 2.

SARKANY, Stéphane. « Bibliographie poétique et politique de *La Sagouine* d'Antonine Maillet », dans *Québec, Canada, France : le Canada littéraire à la croisée des cultures*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1985, p. 173-191.

SARTRE, Jean-Paul. « Orphée noir », dans Léopold Sédar Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1969 [1948], p. ix-xliv.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993 [1948], 307 p.

SAVOIE, Paul. « Ce qui nous échappe », *Liaison*, nº 133, 2006, p. 61.

SAVOIE, Paul. « Le pouvoir des mains », *Liaison*, nº 153, 2011, p. 60-61.

SAVOIE, Sébastien. « Le blé nourrit aussi l'esprit », *Lettres québécoises*, nº 158, 2015, p. 58-59.

SECHIN, Anne. « CHAPUT, Simone (2010) *La belle ordure*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 202 p. [ISBN:978-2-923673-16-5] », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XXIII, nº 1-2, 2011, p. 144-146.

SECHIN, Anne. « Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans *La belle ordure* de Simone Chaput », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XXVIII, nº 2, 2016, p. 253-278.

SIMONET-TENANT, Françoise. *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*, avant-propos de Philippe Lejeune, Paris, Téraèdre, 2004, 191 p.

SING, Pamela V. « "À l'ouest de l'Ouest" : extrême minorisation et stratégies scripturaires », dans Lucie Hotte et François Paré (dir.), *Les littératures franco-canadiennes à l'épreuve du temps*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2016, p. 143-167.

SOLDEVILA, Philippe. « Les enjeux artistiques de l'aventure de *Les trois exils de Christian E.* », dans Philippe Soldevila et Christian Essiambre, *Les trois exils de Christian E.*, Montréal, Dramaturges Éditeur, 2013, p. 8.

SOMMER, Doris. *Proceed with Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, 365 p.

SUCHET, Myriam. *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Paris/Lyon, Éditions des archives contemporaines/Centre d'études poétiques ENS LSH, coll. « Malfini », 2009, 262 p.

SUCHET, Myriam. *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, 349 p.

SULEIMAN, Susan Rubin. *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1983, 314 p.

TAYLOR, Charles. « The Politics of Recognition », dans Charles Taylor, *et al.* (dir.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, édité et présenté par Amy Gutmann, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 25-73.

THIBAULT, André. « Glossaire et littérature francophone », *Revue de linguistique romane*, vol. LXX, nº 277-278, 2006, p. 143-179.

THOMASSEAU, Jean-Marie. « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, nº 53, 1984, p. 79-103.

TODOROV, Tzvetan. « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, nº 8, 1966, p. 125-151.

TOSTEVIN, Lola. « Mistaken Identity: Plenarily Speaking », *Open Letter*, vol. III, nº 3, 2007, p. 20-34.

TREMBLAY, Gaston. *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa, Le Nordir, 1996, 330 p.

TREMBLAY, Gaston. *L'écho de nos voix : conférences*, Sudbury, Prise de parole, 2003, 99 p.

TREMBLAY, Gaston. *La littérature du vacuum*. *Genèse de la littérature franco-ontarienne*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2016, 418 p.

VALENTI, Jean. « La *Suite manitobaine*, entre reconnaissance de soi et effet de familiarité », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. XXVIII, nº 2, 2016, p. 279-316.

VAUTIER, Marie. « Transculturalism, Postcolonial Identities, Religiosity in Lalonde's *Sept lacs plus au Nord* and Tostevin's *Frog Moon* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. IX, nº 3, 2006, p. 365-380.

VENAYRE, Sylvain. *Panorama du voyage (1780-1920). Mots, figures, pratiques*, Paris, Les belles-lettres, coll. « Histoire », 2012, 651 p.

VIAU, Robert. *Antonine Maillet. 50 ans d'écriture*, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2008, 349 p.

VIAU, Robert. « Querelles, trahisons et gloire. Les chemins du Goncourt », dans *Acadie multipiste : romans acadiens*, t. I, Moncton, Perce-Neige, 2015, p. 47-87.

VIOLI, Patrizia. « Individual and Communal Encyclopedias », traduit de l'italien par Norma Bouchard avec la coll. de l'auteure, dans Norma Bouchard et Veronica Pravadelli (dir.), *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, New York, Peter Lang, 1998, p. 25-38.

WILLIAMSON, Janice. « Lola Lemire Tostevin: '*Inventing Ourselves on the Page*' », dans *Sounding Differences. Conversations with Seventeen Canadian Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 271-280.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, textes établis par Cyril Barrett d'après les notes prises par Yorick Smythies, Rush Rhees et James Taylor, suivies de *Conférence sur l'éthique*, éditée et commentée par Rush Rhees avec des extraits de notes prises par Friedrich Waismann, traduit de l'anglais par Jacques Fauve, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1971, 175 p.

YERGEAU, Robert. « Comment habiter le territoire fictionnel franco-ontarien? », *Liaison*, nº 85, 1996, p. 30-32.

YERGEAU, Robert. « L'enfer institutionnel, est-ce les autres ou nous-mêmes? ou Le dégoût d'un champ littéraire est-il le dégoût d'un autre champ? », dans Ali Reguigui et Hédi Bouraoui (dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, 2e édition revue et augmentée, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007 [2000], p. 69-90.

ZABUS, Chantal. *The African Palimpsest*. *Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, 2e édition revue et augmentée, Amsterdam/New York, Rodopi, coll. « Cross/cultures », 2007 [1991], 261 p.

## FONDS D'ARCHIVES

« *La Sagouine* : critiques diverses. – 1972-1979. – 53 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.88-14.

« *La Sagouine* : enquête auprès du premier public. – 9 octobre 1972. – 60 pièces », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.69.

« *La Sagouine* : enquête auprès du premier public. – 16 octobre 1972. – 129 pièces », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.70.

« *La Sagouine* : enquête auprès du premier public. – 23 octobre 1972. – 50 pièces », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.71.

« *La Sagouine* : enquête auprès du premier public. – 30 octobre 1972. – 119 pièces », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.72.

« La Sagouine/by Antonine Maillet; directed by Eugène Gallant, 1979 – house program », Guelph McLaughlin Archives, fonds Théâtre du P'tit Bonheur/Théâtre français, sans cote.

« La Sagouine/by Antonine Maillet; directed by Yvette Brind'Amour, 1988 – house program », Guelph McLaughlin Archives, fonds Théâtre du P'tit Bonheur/Théâtre français, sans cote.

« La Sagouine d'Antonine Maillet [programme] », 1973, Archives et collections spéciales de la Bibliothèque Morisset de l'Université d'Ottawa, 01-CRC 1973-06.

« Tournée *La Sagouine*, Europe. – 1976. – 7 pièces. », Centre d'études acadiennes Anselme-Chiasson, fonds Antonine Maillet, 388A.74.

## TABLE DES MATIÈRES

**INTRODUCTION ..... 1**

**CHAPITRE 1 : LECTURES ENDOGÈNES ..... 26**

Créer (pour) un village : les stratégies d'inclusion de *Moé j'viens du Nord, 'stie* ..... 30
Combler le vide ..... 31
Jouer en famille ..... 35
L'avantage dramaturgique ..... 41
Créer le Nord ..... 45

Jouer pour perdre : les stratégies d'exclusion de *Bloupe* ..... 48
Les défis du postmodernisme ..... 50
Un lecteur bilingue ..... 56
La compétence « Moncton » ..... 62
Le destinateur comme destinataire ..... 67
La réussite par le ratage ..... 72

Conclusion ..... 75

**CHAPITRE 2 : LECTURES EXOGÈNES ..... 79**

Accommodements au seuil du texte : le péritexte de *La Sagouine* ..... 85
Un triple succès ..... 87
Corpulent corpus ..... 90
Pittoresques péritextes ..... 94
La préface auctoriale ..... 97
Les préfaces allographes ..... 104
Le glossaire ..... 110
Les écluses de *La Sagouine* ..... 116

Accommodements au sein du texte : l'Acadie pour les nuls ou *Les trois exils de Christian E.* ..... 118
Montréal métropolitaine ..... 122
L'encyclopédie du public québécois ..... 126
Acadie touristique ..... 133
Plaisirs acadiens ..... 141

Conclusion ..... 150

**CHAPITRE 3 : LECTURES PARITAIRES ..... 158**

La parité par différenciation : L'autoréflexivité chiac de *Pour sûr* ..... 167
En se rapprochant sans cesse de l'Acadie ..... 169
Un roman encyclopédique ..... 174
« Frĩggér » avec la langue ..... 181

Paritaire vernaculaire ..... 189
Sur un rapport tortueux au langage ..... 195
Lecture de la structure ..... 205

La parité par assimilation : l'espace effacé de *La belle ordure* ..... 212
Les potentialités du roman d'apprentissage ..... 214
L'effacement des toponymes et des lieux identitaires ..... 218
Une héroïne ambigène ..... 222
Les deux postulations simultanées de Baudelaire ..... 225

Conclusion ..... 228

**CHAPITRE 4 : LECTURES SUPPLÉMENTAIRES ..... 231**

Écrire pour ceux qui nous lisent : le lecteur anglophone de *Frog Moon* ..... 232
Une écrivaine (franco-)ontarienne ..... 236
Il était une fois… l'assimilation ..... 239
Raconter en traduction ..... 245
Du français pour les Anglais ..... 249
Traduction et trahison ..... 258

Les défis de la décontextualisation : digérer *Péristaltisme* ..... 259
Deux régimes de lecture ..... 261
Progression et compréhension de Charlebois ..... 265
Démêler les boyaux de la lecture ..... 270
L'anti-lecture de l'anti-poésie ..... 279

Conclusion ..... 280

**CONCLUSION ..... 283**

**BIBLIOGRAPHIE ..... 299**