

« Coïncidence secrète » : les premiers recueils d'Andrée Lacelle, d'Hélène Dorion et de Dyane Léger

Élise Lepage

Number 38-39, Fall 2014, Spring 2015

La poésie franco-canadienne de la longue décennie 1970 (1968-1985)

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039710ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039710ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

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

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lepage, É. (2014). « Coïncidence secrète » : les premiers recueils d'Andrée Lacelle, d'Hélène Dorion et de Dyane Léger. *Francophonies d'Amérique*, (38-39), 49-77. <https://doi.org/10.7202/1039710ar>

Article abstract

In this article, Élise Lepage compares the first collections of poetry of Andrée Lacelle (Ontario), Hélène Dorion (Québec) and Dyane Léger (Acadie). These female writers of foremost importance played a decisive role in the entry of Acadian and Franco-Ontarian literature into modernity. The author demonstrates that the critical readings that prevailed for a long time in Acadie and Ontario focused on themes such as identity and cultural belonging, as well as the institutionalization of these new literatures. In Québec, feminist writing during the long decade of the 1970s was perceived as a distinct literary vein, placed either in the forefront or in the background of the literary avant-garde of the time. However, the poetry of Lacelle, Dorion and Léger does not coincide with any of these critical readings. Rather paradoxically, the early works of the authors received a warm reception at the time of their publication, despite the fact that critics did not yet have the conceptual framework needed to fully understand their novelty. Now that the works of these three writers span many years, it is important to look back on these first collections in order to forge a critical approach that demonstrates their aesthetic convergences through an examination of their respective relation to time and desire, as well as the lyrical posture adopted by each of the three poets.

« Coïncidence secrète » : les premiers recueils
d'Andrée Lacelle, d'Hélène Dorion
et de Dyane Léger

Élise Lepage
Université de Waterloo

Dès que la page du même auteur s'étoffe, la figure d'un écrivain se fige et se brouille à la fois. On ne le lit plus qu'à travers le filtre du déjà lu, d'une liste de titres dont l'étagement dresse une muraille. Ses premiers livres ne semblent plus que la préfiguration de ceux qui ont suivi, les derniers prolongements des précédents ; ou encore leur succession s'abolit dans la contemporanéité d'une œuvre dont les parties se répondent. Ce qui fut risque, tâtonnements, invention prend la figure du prévisible et de l'attendu ; on lit du X, trouvant à chaque page ce qu'on y attend, rassuré de repasser par un chemin dont on connaît chaque courbe, chaque montée, chaque descente. Dans le livre nouveau, on relit les anciens ou plutôt l'idée vague qu'on a fini par s'en former, sédimentée par l'oubli. Pour échapper à cet appauvrissement, il faut rouvrir le premier livre d'un auteur – dans sa première version s'il a été retouché plus tard – en s'efforçant d'ignorer ou de mettre entre parenthèses ceux qui ont suivi, et le lire autrement que dans l'éclairage rétrospectif de l'œuvre qu'il préfigurait sans doute mais qu'il ne permettait pas de prévoir, gros qu'il était aussi d'autres possibilités.

ROBERT MELANÇON, *Pour une poésie impure*

EN 1983, les géographes Dean Louder et Éric Waddell publiaient l'ouvrage *Du continent perdu à l'archipel retrouvé*. Ce livre montrait comment le Canada français s'était tout d'abord imaginé comme un continent, c'est-à-dire une entité continue, massive et visible. Tout en se reconnaissant une certaine homogénéité, cet imaginaire était animé de toutes sortes de dynamiques migratoires. Au fil du temps, l'influence considérable de ces migrations a eu un impact significatif sur cet imaginaire qui a dû se redéfinir. Cette métaphore du continent a progressivement cédé la place à une autre, celle de l'archipel, qui souligne, au contraire, la discontinuité et l'éparpillement, les distances qui séparent chaque petit « îlot » qui risque soudainement de se faire engloutir ou dont les plages se laissent gagner peu à peu par les marées. L'archipel, c'est la diversité, l'hétérogénéité, l'insularité démultipliée et qui, pourtant, rassemble secrètement ; un ensemble de fragilités, en somme.

Cette double métaphore du continent et de l'archipel a suscité bien des échos dans la sphère littéraire. Du côté des auteurs, cela s'est traduit

par la mise en œuvre de formes fragmentées, éclatées, parfois inclassables, qui leur permettaient de se réjouir de cette liberté et du simple fait de pouvoir se dire. Du côté de la critique, la métaphore s'est déclinée, ouverte et transformée de différentes façons sous la plume de Jean Morency (1994), de Maurice Lemire (2003) et de François Paré (1992, 2007), parmi d'autres. Si cette métaphore ne vaut plus par sa nouveauté, elle n'en demeure pas moins éloquente et prégnante lorsqu'il s'agit de décrire les dynamiques relationnelles entre les différentes minorités francophones du Canada. Porteurs tantôt de connotations positives, tantôt de connotations négatives, les termes d'éclatement et de morcellement qu'évoque l'image de l'archipel demeurent une voie féconde pour l'analyse de bien des œuvres singulières ou de corpus entiers issus de ces contextes culturels. Mais précisément parce que ce morcellement est omniprésent, il peut lui-même être considéré comme un *topos* à l'aune duquel penser les œuvres. Ce lieu commun emblématique de la postmodernité demande aussi à être (ré)évalué : à quel(s) niveau(x) le morcellement agit-il ? Comment s'inscrit-il dans le texte, quels éléments affecte-t-il ? Et enfin, quels sens lui attribuer ? On peut pousser l'interrogation plus loin et se demander s'il s'agit toujours d'ailleurs de rupture et d'éclatement total. Qu'en est-il alors des déplacements sans fracas, plus subtils, mais qui à la longue produisent des effets de décentrement ou de dérive ?

La présente réflexion tient compte de cette temporalité longue qui a souvent pour effet qu'on ne prend la pleine mesure de l'œuvre d'un auteur qu'au fil de ses publications, alors qu'une trajectoire, aussi discontinue ou aléatoire puisse-t-elle paraître, semble se dessiner. C'est dans cette optique d'une inscription dans la durée que l'on propose d'examiner les premières œuvres de trois auteures présentes dès les débuts de la modernité poétique en Ontario et en Acadie et à un moment où la poésie québécoise se renouvelle et voit l'émergence d'une nouvelle génération. Les premiers recueils d'Andrée Lacelle en Ontario et de Dyane Léger en Acadie sont ainsi parmi les premiers à paraître dans leurs aires géographiques respectives, tandis que ceux d'Hélène Dorion au Québec coïncident avec la première réelle « vague » de production au féminin¹ au tournant des années 1970 et 1980. Si ces premiers recueils ont souvent été salués au moment de leur parution, ils ont par la suite été éclipsés par

¹ Mentionnons, toutefois, Rina Lasnier et Anne Hébert, deux précurseurs qui ont également été des sources d'inspiration importantes.

les œuvres subséquentes. En cela réside l'un des points communs fondamentaux entre ces trois auteures : leur importance au sein du champ littéraire ne s'est jamais démentie depuis leurs débuts, et chacune continue à écrire et à œuvrer dans le monde littéraire. Les réflexions de Robert Melançon citées en épigraphe se révèlent donc à la fois clairvoyantes et précieuses pour la présente étude. Au vu de la longévité des œuvres de ces trois poètes, il faut revenir, avec le recul des années, à ces recueils des commencements par lesquels les auteures sont nées à l'écriture, afin de faire émerger un discours critique qui, plutôt que de cloisonner chaque œuvre à son aire d'origine et au métarécit qui lui est associé, s'essaie à montrer leurs zones de convergence esthétique en dehors de toute école de pensée. Il importe de se demander comment ces œuvres qui se situaient en marge des principaux courants littéraires de leur milieu de production ont tout de même participé à jeter les fondements d'une littérature certes parfois restreinte sur le plan quantitatif, mais indéniablement moderne et pérenne. Selon le beau titre du recueil d'Andrée Lacelle, on se propose ainsi de mettre au jour la « coïncidence secrète » entre ces trois postures poétiques. On étudiera les deux recueils que chacune des auteures a publiés entre 1979 et 1985 : *Au soleil du souffle* (1979) et *Coïncidence secrète* (1985) d'Andrée Lacelle, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise* (1983) et *Hors champ* (1985) d'Hélène Dorion, et *Graines de fées* (1980) et *Sorcière de vent!* (1983) de Dyane Léger. On montrera que cette période de six ans seulement clôt la « longue décennie 1970 » pour mieux ouvrir sur de nouvelles mouvances littéraires. Mais encore faut-il, au préalable, revenir sur le contexte de cette « longue décennie ».

Quelques éléments de contextualisation

La « longue décennie » 1970, qui s'étire de 1968 à 1985 environ, est marquée sur le plan poétique par des pratiques avant-gardistes qui affichent ostensiblement leur littéarité. Selon cette conception de la poésie, le texte, tout entier tourné vers lui-même, devient à la fois sa propre matrice et son propre horizon, la figure auctoriale ayant le bon goût de se faire aussi discrète que possible. Selon le mot de Mallarmé, l'initiative est cédée aux mots tandis que la forme précède et subsume le contenu, qui paraît presque contingent. La poésie québécoise qui s'écrit durant cette période porte les marques de ces aspirations et accomplissements. Dans le sillage de la revue *La Barre du jour*, l'œuvre de Nicole Brossard est sans

doute l'une de celles qui a le plus ouvert et exploré les virtualités du texte et du recueil, que ce soit dans *L'écho bouge beau* en 1968 ou *Le centre blanc* en 1970. Aux côtés de ces quêtes formelles inspirées à l'origine pour une bonne part de l'avant-garde française, se développe au cours de la décennie 1970 une autre poétique qui puise plutôt du côté de la *beat generation* et de la contre-culture américaine. Notons que cette autre tendance, tout aussi déterminante pour l'avenir de la poésie de langue française au Canada, se refuse à dévaloriser le réel, qui lui fournit un ancrage et un matériau de première main, souvent inséré tel quel dans le texte. Tant les textes de Denis Vanier et de Josée Yvon au Québec, pour ne citer qu'eux, que ceux de Gérald Leblanc en Acadie ou de Patrice Desbiens à Sudbury à la même époque s'inscrivent dans cette mouvance qui assume sa réalité nord-américaine. Ainsi que l'écrivent Laurent Mailhot et Pierre Nepveu dans l'introduction à leur anthologie, *La poésie québécoise des origines à nos jours*,

[à] la fin des années soixante, la poésie illustre mieux que jamais la double polarisation culturelle du Québec, entre la France et les USA. La réflexion sophistiquée sur le texte voisine avec la révolte brute des poètes *beat*. L'écriture de l'avant-garde se cherche entre Sollers et Ginsberg, Denis Roche et Ferlinghetti (1996 : 29).

Il faut citer également, tant elle est remarquable, la place considérable que s'est adjugée à cette période au Québec l'écriture au féminin, dont la visibilité doit beaucoup aux Éditions du remue-ménage, fondées en 1976. Cette veine se distingue par les enjeux théoriques qu'elle suscite. Elle est vue tantôt comme une figure de proue, tantôt à la remorque des autres tendances. Comme l'indiquent les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*,

[...] l'écriture des femmes prend le relais du formalisme tout en le modifiant. Au texte, neutre jusqu'à l'illisibilité, les femmes préfèrent l'écriture en tant que processus, dans lequel s'engage un sujet sexué. À la « mort de l'auteur », elles répondent par la présence de « l'écrivante » qui s'adresse volontiers à ses lectrices (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2007 : 518).

Il reste que, bien souvent et selon des combinatoires variables, ces trois tendances se télescopent : « Il n'est pas si facile de départager ce qui relève de la *modernité* et ce qui appartient à la *féminité*, puisque toutes deux au Québec se sont faites ensemble », remarque Louise Dupré dans *Stratégies du vertige* (1989 : 16; en italique dans le texte), bien qu'elle admette, quelques lignes plus loin, que la modernité a généralement précédé

l'exploration de la féminité. Le champ poétique québécois paraît ainsi extrêmement cadastré entre ces différents pôles.

Si les mêmes dynamiques se retrouvent en Acadie et en Ontario, leur articulation diffère pour deux raisons. D'une part, il s'agit de la première génération de textes émanant de ces régions, qui coïncide avec les débuts de l'affirmation culturelle à la fin des années 1960. Le monde littéraire, et plus globalement culturel, s'efforce de susciter la création, de permettre sa diffusion et sa reconnaissance. En d'autres termes, il s'agit de mettre en place une institution littéraire propice au développement d'une littérature, l'heure n'étant pas encore à sa théorisation en différents mouvements. D'autre part, aux tendances formaliste, contre-culturelle et féministe, s'en ajoute une autre, fondamentale, en Acadie et en Ontario, qui consiste à fonder une appartenance identitaire. Il faut souligner le décalage temporel existant entre le Québec et les autres minorités francophones sur ce point : l'équivalent québécois à cette poétique de l'appartenance n'est autre que la poésie du pays, une ère qui s'est ouverte par la publication aux Éditions de l'Hexagone en 1953 de *Deux sangs* d'Olivier Marchand et de Gaston Miron. Au début de la longue décennie 1970, au moment même où la poésie du pays s'essouffle au Québec et cède la place aux nouvelles esthétiques que nous avons mentionnées, commencent à paraître, en Acadie et en Ontario, des recueils ayant trait à l'appartenance identitaire. Du côté de l'Acadie, il s'agit de *Cri de terre* (1972) de Raymond Guy LeBlanc, *Mourir à Scoudouc* (1974) d'Herménégilde Chiasson, *Comme un otage du quotidien* (1981) de Gérald Leblanc. Dans l'introduction à l'*Anthologie de la poésie des femmes en Acadie*, Monika Boehringer écrit ainsi que

[d]eux cris signalent l'avènement de la poésie acadienne moderne. Le *Cri de terre* de Raymond Guy LeBlanc coïncide avec l'inauguration des Éditions d'Acadie en 1972, alors que la fondation des Éditions Perce-Neige est marquée par le cri de cœur d'une femme : Dyane Léger lance en 1980 son premier recueil dont le contenu tantôt frénétique, tantôt désinvolte se cache sous le titre faussement naïf, voire « féminin », *Graines de fêtes* (2014 : 23).

Du côté de l'Ontario français, citons *Ici* (1974), *L'espace qui reste* (1979) et *L'homme invisible* / *The Invisible Man* (1981) de Patrice Desbiens, ou encore *Les murs de nos villages* (1980) et *Gens d'ici* (1981) de Jean Marc Dalpé. Dans le chapitre qu'il consacre à la poésie dans l'*Introduction à la littérature franco-ontarienne*, François Paré dénombre cinq poétiques : « l'identité, le déplacement, l'intime, le mythe et l'urbanité » (2010 :

120). Il ne fait nul doute que la première poétique recensée est aussi la première sur le plan chronologique, celle qui émerge durant cette longue décennie en Acadie et en Ontario. La problématique identitaire existait déjà au Québec, mais au tournant des années 1970 et 1980, elle se trouve alors écartelée, démultipliée selon des géométries complexes : identités individuelles, collectives, genrées, générationnelles, etc. Est-ce aux confins de ces géométries identitaires que s'élaborent les premiers textes de Lacelle, de Léger et de Dorion? Ou, au contraire, est-ce en réaction à la diffraction croissante de la question identitaire que prennent forme leurs poétiques? Louise Dupré privilégie cette seconde piste de lecture lorsqu'elle prend acte

[d']une génération d'écrivaines moins directement impliquées par la recherche d'une identité-femme, concernées plutôt par le désir d'exprimer une subjectivité qui colle à leur imaginaire. Citons par exemple France Daigle, Carole David, Louise Desjardins, Hélène Dorion, Danielle Fournier, Élise Turcotte et Louise Warren. Chez elles en effet, les thématiques se déplacent quelque peu vers les contingences d'une existence qu'on tente beaucoup moins de théoriser : les rapports amoureux, la mémoire du passé, l'enfance, la déception, la souffrance ne sont pas explorés de façon à ce qu'on sente une condition qui serait le lot des femmes, mais d'une manière très intimiste (1989 : 236).

Ce constat est d'importance au regard du corpus que l'on propose : si l'on se penchait sur la question de l'identité dans ces recueils, il y aurait fort à parier que cet angle critique inciterait à replacer chaque poète dans son aire d'appartenance géographique. On soulignerait les contrastes irréductibles, et l'analyse vaudrait pour Lacelle, Léger et Dorion comme pour n'importe lequel ou laquelle de leurs contemporains. En accord avec l'observation de Louise Dupré qui relègue la question identitaire au second plan, nos analyses privilégieront plutôt certains thèmes, tels que le rapport au temps et au désir, ainsi que la posture lyrique adoptée.

Le sujet en devenir d'Andrée Lacelle

Andrée Lacelle publie son premier recueil, *Au soleil du souffle*, en 1979 aux Éditions Prise de parole. S'il est impossible de reconstruire fidèlement l'horizon d'attente d'un lecteur de 1979, la lecture de ce recueil quelque trente-cinq ans plus tard frappe d'abord par son paratexte très visible et qu'on pourrait décrire comme explicite et militant. Cette plaquette d'une cinquantaine de pages semble appartenir autant à Lacelle qu'à Prise

de parole, tant le discours éditorial est présent. Deuxième volume de la collection « Les perce-neige », il arbore en couverture une illustration de cette fameuse fleur, reprise l'année suivante en Acadie dans le nom d'une nouvelle maison d'édition. L'illustration de la page couverture du recueil fait davantage référence au nom de la collection qu'elle n'évoque le texte lui-même. Au verso de la page de titre, *Prise de parole* précise : « Cette collection est réservée aux auteurs qui malgré leurs talents n'ont jamais eu l'occasion d'être publiés par un éditeur. *Prise de parole* espère ainsi faire partager l'expérience de la publication, par un plus grand nombre de talents nouveaux » (Lacelle, 1979 : 4). À la fin du livre, le discours éditorial se poursuit, énonçant notamment la « Définition » de la maison d'édition et son « Activité ». Il faut citer cette « Définition » qui résume bien l'état d'esprit de la scène culturelle du Nouvel-Ontario à l'époque, partagée entre le désir enthousiaste de faire rayonner la communauté franco-ontarienne et la crainte vague que ces espoirs n'alimentent qu'un feu de joie éphémère :

La maison d'édition PRISE DE PAROLE se veut animatrice des arts littéraires chez les francophones de l'Ontario ; elle se met donc au service de tous les créateurs littéraires franco-ontariens. La croyance que les Franco-Ontariens sont capables de créer des œuvres littéraires valables motive l'équipe qui, par son action, espère promouvoir une activité littéraire en Ontario (Lacelle, 1979 : 44).

On remarque au passage qu'une note en bas de page précise qu'« [e]st Franco-Ontarien, tout citoyen canadien d'expression française qui demeure en Ontario » (1979 : 44). Que le discours éditorial doive préciser à ce point son mandat en dit long sur les balbutiements de la littérature franco-ontarienne : avant même de rêver d'un futur corpus, il faut tout d'abord définir par qui et pour qui celui-ci doit être créé. Une dernière observation d'ordre paratextuel s'impose : matériellement, le livre est mince et de format étroit, plus encore que d'ordinaire pour un recueil de poèmes. Quant au texte poétique, il est imprimé en caractères inhabituellement petits et entouré d'une grande marge blanche en haut et en bas de la page. L'absence de majuscule et de ponctuation accentue encore cette impression de dépouillement le plus complet. En outre, ce premier recueil ne comporte pas de citations d'autres auteurs ; l'épigraphe, placée dans le coin inférieur droit, est de Lacelle elle-même. Lacelle ne se place ainsi dans le sillage d'aucune tradition ou figure littéraire,

mais semble plutôt s'autoengendrer en l'absence de tout maître². Cette impression d'épure se retrouve dans *Coincidence secrète*, second recueil paru aux Éditions du Vermillon en 1985. Quelques dessins de facture très simple et aux sujets oniriques sont disséminés entre les poèmes. Les textes, imprimés en italique, sont à peine plus longs que ceux d'*Au soleil du souffle*, et la version manuscrite de l'un d'eux est insérée sur une page miroir. Plusieurs indices matériels et paratextuels mettent donc en évidence la précarité de ces recueils et de l'œuvre en train de se faire. Toutefois, nous verrons à quel point ces recueils offrent une parole belle et confiante, qui ira en s'affermissant au fil de l'œuvre.

Si l'on revient au premier recueil, *Au soleil du souffle*, immense est la contradiction entre la fragilité suggérée par la matérialité et la présentation du livre, d'une part, et la teneur des textes, d'autre part. Ainsi, le titre même évoque déjà l'apogée de l'inspiration, le « souffle » pouvant être interprété comme l'*anima* poétique. Ce souffle n'engendre certes pas de longs vers emphatiques et rythmés. Bien au contraire, il aboutit à une parole concise et minutieuse qui soupèse chaque mot. Le lyrisme de ce premier recueil se distingue par sa fermeté, ses formulations ciselées et brèves. Une voix s'affirme dans toute sa singularité, forte de tous ses doutes. La « parole vaste chose » (Lacelle, 1979 : 5) est posée en absolu dès l'épigraphe. Le recueil est divisé en quatre sections, chacune composée de quelques poèmes seulement, entre lesquelles circulent des motifs, même si chaque section possède des caractéristiques propres. La section « Axe du lieu », comme ce titre l'indique, fonctionne comme le méridien zéro ou la colonne vertébrale du recueil.

Une poésie très nominale s'impose d'emblée dans ce recueil :

au creux du cerveau le mince mouvement d'un vieil astre
la vieillesse de la main au fond de la mémoire songeuse
les accrocs de la malsaine envie
d'être un pic de montagne (1979 : 9).

On compte très peu de verbes, le plus fréquent étant le verbe être ; on note plusieurs verbes d'état ou de verbes qui laissent envisager un espoir, un rêve, une transformation du sujet : « je suis le parfum » (1979 : 7), « je souhaite », « ton vieillissement m'entraîne » (1979 : 9), « je traverse », « je deviens » (1979 : 17), « je rêve la suite des arbres » et « je me poursuis » (1979 : 42). *Coincidence secrète* reprend ce chapelet de verbes d'ouverture :

² Voir, à propos de cette problématique, Biron (2000).

« j'épouse », « je viens », « j'aime », « je m'ouvre », « je deviens » (1985 : 14). Ces verbes incitent le lecteur à percevoir le sujet comme un être en construction, qui se projette et s'imagine dans l'avenir. À ces différents états virtuels du sujet, il faut adjoindre ses avatars, qu'il s'agisse du corps fragmenté (« le torse étêté » [1979 : 8]), séparé de l'âme (« fait de mon corps s'échapper mon âme » [1979 : 9]), ou de son ombre (« je deviens patiente lointaine / sans ombre » [1979 : 17]). « [M]on ombre me chasse à l'Est », dit la poète plus loin (1979 : 18), indice d'un pénible dédoublement de soi. À ce sujet instable et peu sûr de lui-même s'opposent les motifs du séjour, de la mémoire, de la continuité : « la vieillesse de la main au fond de la mémoire songeuse » (Lacelle, 1979 : 9); « deux roses séchées sont pays immobiles »; « deux roses demeurées » (1979 : 14); et « mon vaste séjour » (1979 : 17). Cette durée s'appuie sur quelques motifs évoquant la stabilité et qui reviennent dans quelques poèmes; il y a tout d'abord l'arbre :

un arbre
 un arbre rêvant à ses feuilles fragiles
 regarde
 et prend tout son temps
 [...]

 il dort longtemps (1979 : 10).

À la page suivante, l'arbre n'est plus seulement un être-là qui s'enracine dans une durée longue et lente. Il devient aussi figure de stabilité qui permet une ouverture, un élan vers le ciel :

un arbre s'envole
 il se couche debout au milieu de l'air

 un arbre se repose longtemps (1979 : 11).

Les deux poèmes suivants s'attachent au motif du pont, figure là encore de solidité, mais aussi de solidarité, de passage entre deux réalités et deux temporalités : « un pont séjourne près de là / où il fut » (1979 : 13). Mais c'est la mer, immense et agitée, qui fait que « nos chambres étroites se défroissent / deviennent ciel » (1979 : 15). La mer abolit les espaces clos qui enferment et limitent pour mieux ouvrir et libérer. Un seul autre passage, peut-être, offre une lecture métaphorique de la transgression inhérente à la situation minoritaire : « comme mon âme est loin de mon sang / l'isolement de mon souffle décante la naissance lointaine » (1979 : 9). L'âme est détachée de son aire d'appartenance et d'origine, sur laquelle

la parole poétique permet de poser un regard distancié. Ainsi que l'écrit Jules Tessier au sujet d'*Au soleil du souffle*, « l'écrivaine utilise des mots qui évoquent un environnement géopolitique, mais en les assujettissant à des actants ou déterminants qui les "déterritorialisent" » (2001 : 92). Les deux derniers poèmes évoquent ainsi la fuite ou la quête de l'Est (« mon ombre me chasse à l'Est » ; « ma prière monta en Est » [1979 : 18, 19]). Pour Lacelle, originaire de l'Est ontarien, aller plus à l'Est veut dire regarder du côté des origines, d'autres aires francophones.

Or certains poèmes de la section « Plainte des os » semblent se placer dans la filiation d'Anne Hébert. Le premier poème, par son sujet et son lexique, s'apparente à une réécriture de « La fille maigre » :

j'ai pris une coupe d'étain
j'ai taillé une crevasse avec mes dents

Je suis une fille maigre
Et j'ai de beaux os.

j'ai pris un couteau de fer
j'ai sculpté un cœur avec mes os

[...]
Je les polis sans cesse
Comme de vieux métaux.

j'ai pris le cœur
l'ai greffé à la coupe
et j'ai joué à la satiété
repue de tristesse amère incrustée dans
mon champ de nuit
dans cette coupe (Lacelle, 1979 : 21).

[...]
Un jour je saisirai mon amant
Pour m'en faire un reliquaire
d'argent.

Je me pendrai
À la place de son cœur absent
(Hébert, 1992 : 29).

Les mains fournissent à plusieurs reprises une autre image du corps violenté : « la chute de nos mains moites » (Lacelle, 1979 : 24) ; « des millions de mains offertes / comme des oiseaux aveugles » (1979 : 26) ; « de la terre énigme / mains surgissant » (1979 : 31) ; « deux mains déchirées » (1979 : 29) ; et « main renversée » (1979 : 32). Là encore, ce motif des mains rappelle « nos mains coupées », « nos mains fondues » du poème « Nos mains au jardin³ » d'Anne Hébert. Cette section présente également plusieurs réflexions à valeur métapoétique. Andrée Lacelle affirme la « très secrète fougue de [s]on angle intime » (1979 : 25) dont elle revendique la singularité, tout en évoquant les défis que pose le lyrisme : « Ô la très

³ Voir Anne Hébert (1992 : 43).

difficile chose que le souffle » (1979 : 26). En effet, dans plusieurs poèmes le silence semble prendre la place de la parole – « la parole ne tend plus », « le silence s'écrase sans bruit » (1979 : 26), « la mort d'un souffle » (1979 : 28); « terre essoufflée » (1979 : 29) – si bien que la poète conclut ainsi : « je languis mes êtres nombreux/insuffisante nymphe vivace comme sable venteux fleuve proche » (1979 : 32). Le verbe « languir » et les « êtres nombreux » rappellent ces verbes du devenir et la diffraction du sujet relevés un peu plus tôt, mais cette fois-ci, le sujet se déclare « nymphe insuffisante », comme si sa parole n'était pas à la hauteur de son projet. La section « Étonnement » s'attache à des motifs ténus tels qu'un « fil de soie », une « bille d'argile » (1979 : 33) ou « un caillou de hasard » (1979 : 36), avant de refuser la totalisation du sens : « le songe est vaste/ pourquoi chercher la clef » (1979 : 35).

La dernière section, non titrée, est composée de deux poèmes très différents. Le premier est plus long et plus lié que les autres. Il s'ouvre sur une urgence qui rompt avec la durée qui régnait jusqu'alors : « vite vite je pense au milieu de mon front ». Un bel emportement se remarque, une énergie gonfle, prend forme : « j'anime des frontières/hautes comme les vivants », « à la province de mon geste je poursuis vos tambours/et les aime comme âmes debout ». La voix se dit « ensemencée comme mer blanche » et il est question de « flamme verte », d'« éclat », de « chante[r] le monde », avant que tout cet élan se résorbe dans le dernier vers : « le pôle de mon songe s'est tu » (1979 : 41). En raison non seulement de l'énergie qui se dégage des analogies entre corps et nature et des motifs du chant et du feu régénérateur, mais aussi de sa clause finale plus pessimiste, ce poème rappelle le lyrisme déployé par les poètes du pays au Québec dans les années 1950 et 1960. Il est intéressant de remarquer que ce lyrisme a été pratiqué presque exclusivement par des hommes; Andrée Lacelle semble s'y essayer à la fin de ce recueil, mais ses poèmes subséquents montrent qu'elle n'a pas poursuivi dans cette voie.

Le dernier poème est une énumération sous forme de liste, qui débute par « je suis fidèle à ma race » et trois premiers vers qui marquent le sacrifice et le mal-être avant que commence à poindre une ouverture : « je suis vaste », « je suis rapide », « je traverse », « je rêve », qui aboutit au « je me poursuis » final (1979 : 42), marquant l'inachèvement du projet et l'ambition d'un sujet en devenir.

Dans *Coïncidence secrète*, le sujet établit une cartographie pluri-dimensionnelle de l'être en insistant sur une habitation signifiante

du monde : « au centre du corps/au large de la mémoire » (Lacelle, 1985 : 1) et « en chacun de nous » (1985 : 2). Les images liées au corps sont redoublées par celles de la maison et de la terre, qui sont travaillées suivant la même volonté de souligner une intimité féconde : « ma maison est profonde comme la Terre » (1985 : 3); « à l'endroit de mon cœur » (1985 : 8); « le cercle du désir au creux du ventre » (1985 : 14). Le corps, la maison et le territoire constituent des points d'ancrage forts pour exprimer cette exploration de l'intérieur, tel que l'a défini Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde* (1998). Ainsi, d'*Au soleil du souffle* à *Coïncidence secrète*, le lecteur découvre déjà la tension agonistique qui innervera la suite de l'œuvre de Lacelle, soit l'image de la voyageuse en mouvement, tournée vers l'ailleurs et l'extérieur, mais également soucieuse d'un recentrement introspectif. Ces recueils font découvrir un *Je* féminin intime, en devenir, qui tantôt s'ouvre et s'élançe, tantôt semble perclus de doutes.

En somme, la lecture des deux premiers recueils d'Andrée Lacelle ne laisse pas de plonger dans l'ambivalence. La matérialité et le paratexte des recueils indiquent que l'auteure débute dans un champ institutionnel en émergence, alors même que la voix qu'ils donnent à lire montre déjà une maîtrise remarquable de la forme et une indéniable cohérence du propos grâce à la récurrence de certains motifs (l'arbre, le pont, la mer). Le souffle, à la fois vital et poétique, est au cœur de cette poétique dont l'immense désir est de durer, ainsi que le formule le dernier poème de *Coïncidence secrète* :

Je pense à ce qui n'est pas le rêve noir du mirage, à ce qui est plus loin que le regard, le chant du corps avec les yeux, cette chair de l'instant, et ce désir du souffle long, à ce qui ne se raconte pas et se poursuit sous le ciel, au-dessus de la terre (1985 : 20).

Hélène Dorion : l'intensité d'un regard par-delà les déchirures

Hélène Dorion publie *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise* en 1983. Dans le premier recueil, le *Je* demeure discret, en retrait derrière un lyrisme qui se veut essentiellement abstrait, impersonnel. Plusieurs motifs reviennent dans tout le recueil, certains étant surtout concentrés dans telle ou telle section. Il faut, tout d'abord, évoquer le regard, presque toujours désigné par la métonymie de l'œil, ainsi que les dispositifs optiques qui l'entravent ou l'altèrent : « l'œil s'accroche », « l'œil fend » (1983 : 16),

« derrière la cloison/ je multiplie l'approche » (1983 : 21), « l'œil remonte le sombre » (1983 : 35), « l'épuisement du regard » (1983 : 37), « derrière l'œil » (1983 : 44), « l'œil s'insinue » (1983 : 45) et « l'horizon que je ne vois pas » (1983 : 46) sont autant d'exemples de cette prééminence du regard. Ce premier recueil est baigné dans la blancheur dès la première section intitulée « Empreintes du jour » : « la blancheur inonde/ ce silence du ventre » (1983 : 18), « l'écran/blanc/souverain des herbes/éclaté/se déploie » (1983 : 20). Ce blanc est associé à la lumière et au feu créateur et régénérateur : « la lumière trace l'assaut » (1983 : 13), « le vibrant du jour » (1983 : 14), « le feu extrême » (1983 : 18), « lumière/éclatée des orages » (1983 : 19), « la face embrasée de la terre » (1983 : 20). Le début de ce recueil peut se lire comme une aube grandissante qui fait reculer la nuit, ou bien comme une page blanche en voie de reculer également, puisqu'elle donne lieu au feu de la création. On retrouve, comme chez Andrée Lacelle, l'évocation du souffle inspirant : « le souffle tenant lieu de rupture » (1983 : 38); « suivre l'élan vivace/en quête du souffle » (1983 : 46). Cette recherche du souffle peut être associée aux motifs de la naissance à l'écriture : « l'œuf en son espace/le germe/entre terre et lèvres se corrompt » (1983 : 38). Dans ces vers se côtoient l'œuf et le germe, deux symboles de promesse et de croissance, mais dans le second vers, « se corrompt » est l'indice d'un début difficile.

Ainsi, tout n'est pas uniformément lumineux, donné ou en devenir puisqu'on trouve de nombreuses évocations de failles. Les deuxième et quatrième sections sont respectivement intitulées « Déchirures » et « Dans le tranchant ». Brèches et blessures se répondent dès le début en tant d'occurrences qu'on se contentera de quelques exemples : « écharde qui creuse/brèche verticale » (1983 : 20); « blessure explorée » (1983 : 21); « au murmure des brèches » (1983 : 22); et c'est sans compter tout un réseau lexical constitué de mots tels « incision », « fêlure » (1983 : 25), « embrasure », « brisures » (1983 : 26), « rompue », « intervalle », « crevasses », « incisive[s] » (1983 : 27; entre crochets dans le texte), « plaie » (1983 : 27), « faille », « cassure » (1983 : 28), « rompues » (1983 : 29), « déchirure » (1983 : 45). Rarement aura-t-on vu une telle concentration de ce sème. La dernière section est celle qui va le plus loin dans l'exploitation de ce motif puisque la disposition même du texte signale la rupture. En effet, chaque page comporte deux strophes, l'une en haut, l'autre en bas, créant un « intervalle prolongé » entre les deux. Ces poèmes sont de loin les plus abrupts et les plus hachés

du recueil. Tant leur lexique (« l'intervalle », « le heurt », « l'éparse », « secousse/dispersée » [1983 : 51], « suspens » [1983 : 53], « fissures », « circuit inapte » [1983 : 55], « la cassure » [1983 : 57], « la fissure », « le geste soudain haché » [1983 : 59], « ce regard entravé », « rupture » [1983 : 60]) que leur syntaxe expriment une disruption généralisée. On peut lire, à titre d'exemple, la strophe qui donne son titre à la section :

puis ce fut ma vie
peaux refaites

dans le tranchant

ce refus de brûler
au-dessous du sol
semblable érosion

fêlure extrême

ce tissu broyé (1983 : 61 ; nous soulignons).

Ce refus de la linéarité syntaxique et de la continuité logique annonce *La chute requise*, qui va reprendre, mais de façon distincte, cette esthétique de la dislocation. Publiée sous la même couverture que *L'intervalle prolongé*, cette suite poétique s'essaie à un lyrisme différent. Le *Je* et le *Tu* y sont beaucoup plus présents. Du point de vue de la forme, le poème fait penser à une suite de versets, car les vers sont longs et ne forment pas de paragraphes distincts. Ils « chutent », pour reprendre le titre, se dévidant les uns après les autres. Pourtant, ces versets arborent une forme oxymorique en cela que, s'ils sont assez longs, ils sont aussi systématiquement entrecoupés. Non seulement les connecteurs logiques, mais aussi les articles sont réduits au minimum, voire absents, ce qui donne lieu à une syntaxe disloquée : « Cicatrice de la démesure, d'une passion à outrance. Ce terme que marque l'inachevé, y consentir » (Dorion, 1983 : 71).

D'autres motifs déjà présents dans *L'intervalle prolongé* s'y retrouvent, tels que le regard : « L'œil réinvente l'horizon » (Dorion, 1983 : 68) ; « Ravages extrêmes derrière l'œil » (1983 : 69). Voir est considéré comme une action pleine et entière : « le geste de te regarder » (1983 : 67). On retrouve également le désir et la soif comme sources d'énergie et d'expansion de l'être, et sans doute de l'acte d'écrire aussi : « Sinon la fuite, que multiplier ? Cette soif peut-être » (1983 : 70) ; « *poursuivre le désir – seul réel* » (1983 : 79 ; en italique dans le texte). Parmi les singularités de cette suite poétique, il faut mentionner l'amour, ou plutôt le « [t]rajet d'aimer » (1983 : 68), c'est-à-dire l'amour conçu comme

cheminement ou processus. En revanche, l'essence de l'être est perçue moins comme une construction progressive que saisie dans un moment d'épiphanie au terme de son cheminement; le *Je* évoque ainsi des « [d]ésirs fauflés au solstice d'être » (1983 : 67) et le « vacarme d'être » (1983 : 70), autrement dit l'être à son apogée. Ces moments où l'existence semble culminer, où le sujet se sent vivant et en coïncidence avec lui-même se détachent de la douleur ordinaire, à peine perceptible, du quotidien : « Dans la douce morsure d'exister, la distance qu'il importe d'habiter » (1983 : 77). Ils permettent également d'échapper au « gouffre de narrer la blessure » (1983 : 79). Un extrait conjugue fort bien les différents thèmes explorés, soit la présence de l'être aimé, l'écriture et l'affirmation de l'être : « Relecture : *l'encre coule en mots et parvient peut-être à te dire combien tu existes, combien je t'aime* » (1983 : 71 ; en italique dans le texte). Les tout derniers vers suspendent cependant l'ensemble : « Je suffoque. *Tout ce qui n'en a pas été dit.* / [...] *Failite inexorable* » (1983 : 79-80 ; en italique dans le texte). La suffocation semble avoir pour origine le mal-être lié à la rupture amoureuse qui est suggérée; elle menace le souffle vital et poétique. Le vers en italique exprime l'impuissance de l'écriture dont prend acte le dernier vers cité.

Avec *Hors champ*, paru en 1985, Hélène Dorion revient à ce thème de la rupture amoureuse, qui confère à ce second livre une plus grande cohérence qu'au premier. Mais cette impression de cohérence naît sans doute aussi d'une trame narrative qui se dessine derrière les poèmes : les quatre premières sections ainsi que la moitié de la dernière racontent l'échec amoureux, tandis que les dernières pages du recueil portent sur la naissance d'un nouvel amour. La dissolution du lien amoureux s'exprime, tout d'abord, par le corps, cet « écran fait chair » qu'il s'agit d'« invertir » et dont il faut « relever [l]es traces, car il savait, le corps, s'affubler de doublures » (1985 : 11). Le corps de l'autre est perçu comme un cloison, comme un masque qui fait écran aux véritables sentiments de l'être aimé, alors que, quelques pages plus loin, le *Je* indique que son corps exprime la subjectivité dont il est le support et devance et surpasse en cela toute tentative d'écriture : « Que dire que le corps n'ait déjà parlé? » (1985 : 28) Mais alors qu'on avance dans le recueil, ce traitement du corps évolue et devient douleur physique, notamment dans la section « Ce qui remue sous la chair », dont les premiers vers donnent un aperçu :

Les nerfs dévient du muscle
 les tendons se fragmentent
 l'os fissure la peau
 la main se liquéfie
 entre les cuisses des filets
 de chair rouge
 l'œil s'enfoncé dans l'orbite
 les dents tranchent la gorge (1985 : 47).

La douleur corporelle est ici hyperbolique, elle dépasse largement les symptômes du dépit amoureux, qui est illustré par l'exploitation d'un lexique plus scientifique que sentimental. Cependant, cette section montre un cheminement dans le traitement du corps :

Était-ce une pierre
 le silence de ta peau
 qu'un jour tu arrachas
 pour l'avoir étouffé
 trop longtemps ce corps
 te parlait sans cesse (1985 : 58).

Cette redécouverte du corps, cette naissance à soi survient par l'écriture : « Je te parle de ce geste/ d'un corps se déplaçant/ pour écrire ce poème » (1985 : 60). Dans les derniers poèmes qui suivent, le corps est perçu comme réceptif et ouvert :

Ce matin-là il pleuvait
 sur le sable mon corps
 buvait ces peaux
 de la mer et mes lèvres
 rivées aux sucs de l'étendue
 je sentais tout cela qui passe

 mes pores aspiraient cette lumière
 d'une vie plus proche (1985 : 61).

Finalement, les derniers vers de la section disent la coïncidence avec soi-même : « tu/ ne seras plus que ce geste/ de glisser vers toi-même vers/ toi-même ne te retenant plus » (1985 : 62).

La lente agonie de l'amour est mise en relation avec d'innombrables parois (1985 : 18, 37) et murs de silence (« emmurée de silence » [1985 : 16]) qui entravent la circulation de l'énergie et du désir : « Espace aménagé à même le regard, l'énergie allusive. Au centre du tumulte, l'intrigue des corps racontée, la circulation dense du désir » (1985 : 29). Ces parois métaphorisent également la cécité, le regard absent tel qu'il se

trouvait déjà dans *L'intervalle prolongé*. Les jeux de regard expriment dans la relation la même dissymétrie que les corps, si l'on compare les deux citations suivantes : « *Assise près de toi, tu dis ne pas m'avoir vue. Je sais – tu ne m'as jamais vue* » (1985 : 21 ; en italique dans le texte) ; « Combien de jours à te voir pour la première fois ? » (1985 : 24) Le *Je* redécouvre perpétuellement l'être aimé, revit l'expérience de l'émoi du premier regard bien qu'il n'existe manifestement pas ou plus dans le regard du *Tu*.

« Hors champ », la section éponyme, n'est constituée que d'un seul poème en italique qui condense admirablement tous ces sèmes :

*En ce temps-là je n'avais de regard
qu'absent de moi-même mon corps
verrouillé du dedans
[...]
je marchais au bord de moi
conjuguant l'exil et la fuite
à même ce qui restait
dans les muscles
un fragment de geste
sachant bien la préhension
d'une ombre
qui ne m'appartient pas* (1985 : 41 ; en italique dans le texte).

« Le long des choses » est la section la plus discontinue, dans laquelle le silence, l'opacité et les heurts atteignent leur intensité maximale, tandis que la dernière, « Comme une prise sur l'éphémère », sans doute la plus importante du recueil, commence par évoquer la dissolution du lien amoureux dans un cadre temporel à paramètres variables. La solitude s'énonce au présent : « Trois heures du matin je ne retiens/que ton ombre sillonne la mienne/ou les brûlures de l'attente » (1985 : 81). Le désir d'écrire se conjugue au futur : « Je n'écrirai que cette forme/de toi sous mon regard » (1985 : 79), et l'amour au passé : « Ce que nous fûmes ne regarde/personne surtout pas nous/ce faux pli/au milieu des draps » (1985 : 86). Un autre poème, le dernier à évoquer la rupture, répète cette volonté d'en finir avec l'histoire passée :

Contrainte à l'absence
de geste je n'ai plus
que ce ponctuel
reflet de toi
me racontant combien de fois
encore l'histoire
qui n'a pas eu lieu (1985 : 96).

Puis le *Tu* disparaît soudain pour laisser la place à un *Il* inconnu et qui, très vite, fait émerger un nouveau *Nous*, un nouveau *Tu* : « m'aimeras-tu / demain serai-je encore / l'embrasure de tes chemins ? » (1985 : 103) La fin de ce recueil est parsemée de fragments de chansons d'Elton John, d'Alan Parsons et de Cat Stevens, d'abord attribués au *Il*, puis : « je reprends ses mots / sa marche », dit la poète (1985 : 99). Les quatre derniers poèmes réitèrent, chacun à sa manière, un vers de Susan Musgrave extrait de *Cocktails at the Mausoleum* (publié en 1985, comme *Hors champ*) : « *There's something in you that's different* » (1985 : 106-109 ; en italique dans le texte). La versification et la syntaxe de chacun des poèmes font que ce vers se trouve coupé de différentes manières chaque fois, faisant émerger un sens légèrement différent à chaque occurrence.

Dans un compte rendu consacré à *Hors champ* lors de sa parution, André Brochu soulignait « de belles qualités d'écriture » en ajoutant qu'il y trouvait « [p]eu ou pas de facilités, même si le registre thématique les favorise » (1986 : 136). On souscrit volontiers à cette appréciation tant les premiers textes d'Hélène Dorion réussissent à imposer une voix et un regard qui parviennent à se détacher du prosaïsme par la mise en place de réseaux de sens qui confèrent cohérence et résonance à l'ensemble. Si la mélancolie est presque attendue de la part d'un poète à ses débuts et peut même être un cliché, elle n'a rien d'une posture chez Dorion. Comme l'a souligné ultérieurement François Paré dans un article consacré à *Un visage appuyé contre le monde* d'Hélène Dorion paru en 1990, cette poésie ne craint pas de s'aventurer là où le ridicule et la dérision signeraient d'une main sûre une mort littéraire (Paré, 1999 : 341). Paré évoque ainsi « le resurgissement, sans égal depuis Saint-Denys Garneau, d'une écriture du désespoir que la poésie québécoise contemporaine avait pratiquement oubliée » (1999 : 339). Ce faisant, il évoque une ascendance littéraire qui mettrait Dorion en porte-à-faux avec les féministes de sa génération⁴. En effet, on ne trouve aucune trace de vindicte féminine dans ses recueils

⁴ François Paré propose plutôt de lire Dorion comme une héritière de Saint-Denys Garneau (1999 : 346) même si toute sa démonstration tend à souligner la singularité absolue du sujet chez Dorion, de même que son « détachement » (1999 : 346) à l'égard du corps, de la politique, de l'histoire, de l'action, etc. Il qualifie à maintes reprises son entreprise littéraire d'« écriture féminine », mais sans jamais rapprocher Dorion d'autres auteures ou théoriciennes ayant contribué au développement de cette veine littéraire.

même si le contenu s’y serait admirablement prêté. Ces recueils évoquent un sujet certes féminin, mais dont le vague à l’âme et les fragilités sont présentés comme universels.

Se regarder naître à l’écriture : feinte et autoréflexivité chez Dyane Léger

Les deux premiers recueils de Dyane Léger, *Graines de fées*⁵ (1980) et *Sorcière de vent!* (1983), ont beaucoup de points en commun. Les livres, de format carré, présentent en couverture des figures féminines qui se détachent sur le fond de la page. Dans le cas de *Graines de fées*, il s’agit d’un visage aux lèvres rouges entouré de lignes manuscrites signées par l’auteure; le second recueil reprend dans le coin supérieur gauche un visage très ressemblant au premier auquel se superpose une photo en noir et blanc d’une femme en longue robe noire fendue qui se détache sur des biffures diagonales à l’encre rouge. Dans les deux cas, les poèmes sont des textes en prose, longs de quelques pages chacun; on les qualifierait volontiers de déroutants. À quoi tiennent la surprise, l’incertitude, voire le malaise qu’ils créent et entretiennent? Dyane Léger donne naissance à des textes faussement naïfs. Ses titres font appel à un imaginaire de contes enfantins que viennent corroborer ceux de ses deux premiers recueils. Le texte qui apparaît sur la couverture de *Graines de fées* introduit le lecteur à ce même univers :

Il était une fois une petite fille qui aimait beaucoup écrire. Son passe-temps était écrire, son beau temps était écrire. Le jour elle jouait à la catin avec son crayon. La nuit il couchait avec elle. Une nuit le frou-frou d’ailes les réveilla. Ils aperçurent des fées qui patinaient sur un cahier. Le matin la petite fille lut l’histoire bizarre que les fées avaient patinée sur le cahier. Beaucoup beaucoup de nuits se sont écoulées depuis la visite de ces patineuses extra-terrestres. La nuit, la nuit j’attends toujours le frou-frou de leurs ailes, la musique de leurs petits pieds sur le prélat refroidi, la magie de leurs patins danser en mots sur mes cahiers. Beethoven et Jong, et Nelligan et Yvon ont tous créé pour elles. C’est à mon tour (Léger, 1980, première page de couverture).

Ce récit de l’accession à l’écriture donne déjà un aperçu de plusieurs motifs récurrents : l’enfance, l’écriture, l’inspiration poétique, une logique onirique qui échappe à l’entendement et, finalement, le désir de

⁵ L’édition originale citée dans les pages qui suivent ne comporte pas de pagination.

prendre la parole à son tour. Tout cela peut paraître frais et léger – sans mauvais jeu de mots avec le nom de l’auteure – d’autant que ce premier recueil est constellé de calembours. Or la fin de ce prologue qui s’affiche en couverture nomme clairement des modèles esthétiques et un réel désir d’écriture, tandis que les calembours à venir trahissent une certaine détresse. Si d’emblée « l’Attente [...] me sourit tempsdrement », comme le dit la poète, que cette attente « nous donne à chacun une boîte de mots » et qu’on s’affaire alors à « revêtir nos costumes d’enfants », bien vite « l’araignée tisse la cage à nostalgies, y fait vibrer l’âme du piano tué », « [m]on miroir applique une autre couche de maquille-âge » et « [n]os costumes vieilliss[ent] trop vite » (Léger, 1980). « Au lieu des rires, des joies et des drôleries, » nous dit la poète, « [les enfants] avaient écrit des ennuis, des misères, et des agonies ». Ce poème intitulé « La porte dans mon miroir » se termine par une paronomase qui évoque parfaitement le passage de l’insouciance à la souffrance :

Accalmis dans une toile de consolation qu’une araignée nous avait tissée, nous avons gratté le fond d’une cannette pour fripper les restants de mensonges secs. Ils étaient si chocolats, si bons si doux. Nous en avons mangé beaucoup trop de ces douCeurs avec un « L » au lieu d’un « C », beaucoup trop (Léger, 1980).

De fait, chaque poème commence par une phrase mise en exergue qui précède le titre. Toutes ces phrases sont construites à partir du même modèle binaire qui insiste sur la déception ou la déchéance : « La Fantaisie... c’est la plus cruelle des réalités » ; « Le rien d’un rire... c’est le mal des heureux » ; « Le cinéma... c’est le mon songe de la vérité » ; « L’Amour... doux l’heure atroce » ; « Le temps... absurde guillotine qui décapite mes illusions » ; « Notre vie... n’était qu’un rêve castré » (Léger, 1980). À travers ces quelques citations se dessine un imaginaire baroque qui joue sur les apparences, les distorsions entre réalité, rêves, reflets et représentations. Cet imaginaire imprègne les deux recueils et affecte tant le sujet que le monde qui l’entoure. *Sorcière de vent!*, quant à lui, s’ouvre sur le poème « Intrigue onirique », qui commence ainsi :

Ma chambre me renvoie l’image d’un enfant barbouillé du maquillage de sa mère. Ce soir je n’ai pas envie de romans harlequins ; je ne vois que des arcs-en-ciel bossus qui ressemblent étrangement à des ventres de saumons échancrés. J’allume et ils fuient, laissant sur mes murs des poèmes sans mots. Écœurée par ce sentiment de déception et d’amertume qui habite mes yeux, je contourne mes paupières de jaune et de mauve, et je m’efforce de sourire aux plantes. [...] Dans leur résignation, je sens leur silence brûler le peu de bonheur qui me

reste ; je sens leur désespoir avorter le chapelet qui flambe aux seins de la Vénus de Milo. C'est dommage que le soleil *que j'ai collé* au dehors de ma fenêtre n'ait pas su braver les éléments. C'est dommage qu'il se soit mouillé à la première neige et que le temps de *croire au Père Noël* soit passé... (Léger, 1983 : 11-12 ; nous soulignons).

Les illusions sont présentes dans le maquillage, l'allusion à la croyance au père Noël, les perceptions toujours susceptibles d'être fallacieuses (« je ne vois que [...] », « qui ressemblent étrangement à [...] ») et la facticité (« le soleil que j'ai collé au dehors »). De fait, il semble que ce recueil s'efforce de démontrer plus généralement toute l'artificialité textuelle dans des passages à forte teneur métatextuelle. Dans l'extrait précédent, la poète dit trouver « sur [s]es murs des poèmes sans mots » (1983 : 11) ; à la page suivante,

c'est la même histoire, le même scénario. En blanc et noir mes heures se répètent comme un vieux film à la télévision. [...] Et puis, comme il était une fois une cerise sur un « jell-o », il y a mes mots, mes mots qui crient et qui pleurent et qui beuglent et qui baignent dans le silence comme des petits bébés, quand on leur écrase la tête (1983 : 12).

La métatextualité s'intensifie d'ailleurs un peu plus loin dans le recueil lorsque dans le poème « Les ivrognes interdits », le sujet se rebelle contre un poète autoritaire : « Le poète a-t-il le droit de tuer ses personnages ? [...] Je l'ai prié, je l'ai supplié de réécrire toute cette scène. Mais entêté, il a suivi son idée. Il m'a menacé [*sic*] du bout de son crayon comme du bout d'un revolver » (1983 : 29). Dans ce poème, le sujet est donc dépendant d'un auteur omnipotent : « Je me souviens seulement de m'être réveillée dans un cadre, sur le bureau du poète, et que je le méprisais plus que jamais » (1983 : 32). Mais dans « Lesbiennes latentes », la perspective change : le *Je* est l'instance auctoriale ; à travers un dialogue dont seules les répliques du *Je* nous sont données, on devine la révolte du personnage d'Esther qui essaie d'échapper à l'auteur :

– Esther ! Qu'est-ce qui te prend ? Tu es folle ! [...] Tu ne dois pas briser la suite littéraire. Parle plus fort, je ne t'entends pas. Des cigarettes !... Tu veux que j'aile chez le dépanneur ?... Merde. Esther, ne vois-tu pas que je suis en plein drame poétique ! Quoi ?... Bien sûr que je suis le poète ! (1983 : 40)

Le *Je*-auteur est contraint de sortir acheter des cigarettes pour son personnage d'Esther. En sortant, il fait une autre rencontre, à qui il doit également rendre des comptes :

– Oups! Mais, qu'est-ce que c'est...? Sacrée misère. Et toi! Qui es-tu? Qu'est-ce que tu fais, assis comme ça en plein escalier! Veux-tu me casser les deux jambes?

– Le lecteur?... Oh!... Mille pardons. Je dois m'absenter de ce texte pendant quelques instants. [...] J'ai donné naissance à un personnage; mais vous savez, c'est comme des enfants, ils grandissent indépendants et souvent ils développent des caprices. Entre nous, dans leur vanité ils se prennent pour du vrai monde [...]. Je vais revenir et je terminerai le texte (1983 : 40-41).

À la fin de ce texte, Esther veut ressusciter Magloire, autre personnage que le *Je*-auteur a tué auparavant. Voyons comment se terminera cette comédie de la métatextualité :

– Mais qu'est-ce que tu fais?... Tu n'as pas le droit! Je te le défends! Esther, ne fais pas sortir Magloire de tes beaux yeux. Il est mort. Je l'ai tué. Esther, je t'aime bien. Je te laisserais faire n'importe quoi; je ferai tout ce que tu me demanderas; mais je t'en prie, ne ressuscites [*sic*] pas Magloire. Personne ne comprendra. Personne ne le croira! [...] Dis-moi que pendant que je m'affolais en cherchant un complément d'objet et que l'orage vrombissait de rires enneigés d'araignées, que toi Esther, pour t'amuser, tu as jeté dans mon café un confetti de folie, et que j'hallucine!!! Dis-moi, dis-moi n'importe quoi, je ne veux que te croire... (1983 : 44-45).

Curieux dénouement dans lequel le *Je*-auteur semble vivre au même niveau de fiction que son personnage et qui se retrouve dans une situation non de toute-puissance, mais de dépendance et de supplication envers son personnage. Le brouillage des niveaux de fiction entre l'auteur et le personnage est évident, mais la dernière phrase de ce passage laisse penser que la confusion s'étend aussi à l'auteur et au lecteur dans la mesure où le « je ne veux que te croire » est plus ou moins la requête implicite de tout lecteur de fiction envers l'auteur. Or la fameuse « suspension consentie de l'incrédulité⁶ » de Coleridge est ici attribuée à la figure de l'auteur et non à celle du lecteur.

Dans un recueil comme dans l'autre, il faut noter la cohérence d'ensemble : bien que la lecture linéaire semble mettre en place un imaginaire débridé, presque surréaliste tant les associations proposées peuvent paraître surprenantes, l'encadrement de chaque recueil permet de restituer le sens à l'ensemble. Dans *Sorcière de vent!*, la figure de la mère, par exemple, ouvre et clôt le recueil. Si la première phrase, nous l'avons vu, évoque une petite fille qui veut grandir trop vite (« un enfant

⁶ Traduction la plus fréquente de la célèbre expression de Coleridge : « *the willing suspension of disbelief* ».

barbouillé du maquillage de sa mère » [1983 : 11]), le dernier paragraphe montre une régression :

– Maman! Maman, je veux retourner dans ton ventre. J’y remettrai tout ce que j’y ai pris. Laisse-moi y retourner. Maman, si tu savais combien j’en ai marre de cette poésie qui pourrit mon bonheur, qui rend mes muses malades et folles, folles et malades, j’en ai tellement marre de cette poésie qui néglige mon temps de vivre. Comprends-tu? J’ai beaucoup trop mal au pays! Je ne peux plus continuer. Maman, ouvre tes jambes!... (1983 : 75-76)

Graines de fées, quant à lui, s’ouvrait sur « l’Attente » qui « donn[ait] à chacun une boîte de mots » (Léger, 1980). Autrement dit, le *Je* est en attente d’une mise en forme de ses mots. Il les a à sa disposition, il lui reste à les assembler, à les disposer et à les faire résonner ensemble. Le dernier poème s’intitule « Suicide littéraire » et se termine ainsi :

Mais j’ai changé tranquillement depuis le premier chapitre. J’ai changé énormément depuis mon séjour en ce désert déguisé. Mes belles ailes de cupidon sont tombées, mes délicates fanfreluches d’amants sont toutes ternies. J’ai poussé des mots : des beaux des laids, des grands des petits. J’ai poussé des fautes de français, des participes mal accordés, des comparaisons exagérées, et les fantaisies d’une poète folle. [...] Je me sens plus lourde, beaucoup plus lourde. Je ne peux plus flotter sur la brise comme lorsque je n’étais pas. Je me sens comme prise. Prise d’un entourd’âges qui me serre par le temps, qui construit avec ce même temps la chair de ma prison. Je suis nature-morte, vivante. Je suis le poème écrit (Léger, 1980).

La mention « Dédié à Émile Nelligan » suit immédiatement ces lignes. Tout premier recueil est une naissance à l’écriture, mais *Graines de fées* rend ce passage conscient et le thématise explicitement, ou presque. Alors pourquoi « Suicide littéraire » plutôt que « Naissance littéraire »? Cela ne peut se comprendre que grâce à la mention explicite de Nelligan. L’introduction de cette référence littéraire ne surprendra pas celui qui se prête à une lecture attentive du recueil. En étudiant en effet le mode d’engendrement du texte, et notamment ses allusions intertextuelles, on comprend que cette dédicace à Nelligan ne vient que confirmer sa présence spectrale, mais indéniable dans tout le texte.

La matrice textuelle de Dyane Léger semble fonctionner à l’oreille : les mots s’interpellent, leurs sonorités s’attirent, s’engendrent et leurs collocations font se lever à l’horizon du texte des réminiscences littéraires. L’exemple est probant dans ces lignes extraites de *Graines de fées* :

De ma fenêtre, je regarde germer les navires de nuit sur les vagues du havre.
J’écoute la romance du noir fringer dans les rues absentes, comme la valse

ivre des rêves. Et je dessine, je dessine sur ma vitre un frimas d'allégresse qui parcourt la falaise en un seul élan! La cloche sonne.

La cloche sonne et auedans [*sic*] de la taverne les rires éclatent comme des bombes de fêtes. Et les désirs des robes énamourent quelques soldats. Et les lanternes clignotent aux couples valsants [*sic*]. Et les couleurs s'élancent comme des ballerines neigées (Léger, 1980).

La matrice sonore dans ce passage semble être le *v* présent dans beaucoup de mots importants (navires, vague, havre, valse, ivre, rêve, vitre, taverne, valsants). Ce lexique et les motifs qu'il fait naître rappellent certains des plus fameux poèmes de Nelligan : « Le vaisseau d'or » (« navires », « rêves »), bien sûr, mais de façon plus ponctuelle aussi « La romance du vin » (« romance », « éclatent », « rires », « ivre », « la cloche », « croisée ») ou encore « Soir d'hiver » (« de ma fenêtre », « ma vitre », « un frimas », « neigées »)⁷. Il y a aussi quelque chose de vaguement rimbaldien dans cet extrait. Le bateau (« navire »), pris dans une atmosphère de « valse ivre des rêves », rappelle assurément le poème bien connu⁸, mais aussi les marques de frivolité (« les désirs des robes énamourent » et les éclats de rire) qui rappellent moins un poème précis de Rimbaud, que des motifs récurrents présents dans plusieurs de ses poèmes⁹. Dyane Léger sollicite ainsi des figures marquantes de la poésie qui, tant au Québec qu'en France, ont permis la naissance de la modernité poétique.

Ce constat est important dans la mesure où, par le jeu des références intertextuelles, Léger aurait pu choisir de s'inscrire dans la poésie acadienne alors en pleine éclosion, mais la raison de son silence à propos de Raymond LeBlanc, Herménégilde Chiasson, Gérald Leblanc et des autres poètes acadiens apparaît évidente : Léger ne se conçoit pas comme une porte-parole de la société acadienne, comme l'étaient ces auteurs. Hormis quelques rares vocables qui indiquent la provenance acadienne

⁷ Voir « Le vaisseau d'or », « La romance du vin » et « Soir d'hiver » (Nelligan, 2008 : 73, 217, 112).

⁸ « Le bateau ivre » de Rimbaud (1998 : 203).

⁹ Les éclats de rire de la femme convoitée reviennent à au moins quatre reprises dans « Les reparties de Nina » (Rimbaud, 1998 : 100-101) et « Première soirée » (1998 : 106-107), mais aussi de façon plus marginale dans « À la musique » (1998 : 77-78). Ces poèmes, tout comme « La Maline » (Rimbaud, 1998 : 133-134), utilisent ce motif pour créer une atmosphère de frivolité et de jeu de séduction. La « taverne » rappelle « Au Cabaret-Vert, cinq heures du soir » (Rimbaud, 1998 : 133) et le mot « ballerines » apparaît dans « Mes petites amoureuses » (1998 : 152).

de ses textes, aucun des thèmes clés des débuts de la poésie acadienne moderne, tels que l'identité, l'aliénation, le Grand Dérangement, l'anglicisation, la condition minoritaire, la mémoire, la crainte de la perte, n'est présent. Les premiers recueils de Léger se présentent comme le produit d'une conscience propre et individuelle, d'un sujet unique. Elle aurait également pu se réclamer de la poésie au féminin, alors en plein essor au Québec. Les recoupements thématiques sont déjà beaucoup plus évidents dans ce cas. Pourtant, aucune référence ni allusion ne laisse entendre que ces recueils pourraient être lus dans cette optique. Aux textes souvent militants ou extrêmement formalistes et construits qu'a pu produire la littérature au féminin à ses débuts au Québec, Dyane Léger oppose une volonté très claire de lisibilité du texte. Non pas que le sens de ses poèmes soit limpide et déjà donné – tant s'en faut! –, mais ils se coulent dans une linéarité textuelle et un faux-semblant de logique narrative ou poétique qui laissent le lecteur moins désorienté que certains textes très éclatés et autoréférentiels de la même époque. Léger se distingue là encore par l'imaginaire faussement naïf qu'elle déploie. À la suite de ces observations, on retient qu'elle se pose en héritière directe de grandes figures de la modernité poétique, sans passer par des générations ou des filtres intermédiaires de sensibilité. Dyane Léger fait advenir une poésie neuve, en rupture avec ses contemporains immédiats et qui semble venir de nulle part, produisant certainement un effet un peu comparable à celui créé par les poètes auxquels elle se réfère. Nelligan acquiert dans les recueils de Léger une prégnance toute particulière : il est mentionné dans *Sorcière de vent!* au moment où le *Je* s'apprête à partir en safari (1983 : 16), mais plus encore dans *Graines de fées*, où l'imaginaire de l'enfance, comme chez Nelligan, n'est jamais très loin. Nous avons pu voir comment, à travers la condensation de certains termes marqués, l'intertexte nelliganien affleure dans le dernier extrait cité; outre la dédicace finale, il faut aussi mentionner un poème qui a pour titre « Sept folles-lits d'hôpital ». Mis en résonance avec certaines des dernières expressions du recueil (« la chair de ma prison »; « Je suis nature-morte, vivante » [Léger, 1980]), ce titre nous rappelle le destin tragique du pensionnaire de Saint-Jean-de-Dieu. On comprend dès lors pourquoi ce premier recueil se referme sur un poème intitulé « Suicide littéraire ».

Les traits faussement enfantins des premiers recueils de Dyane Léger tiennent de la feinte; le traitement de l'enfance chez cette auteure n'a que peu à voir avec la nostalgie de l'enfance telle que l'a nourrie Nelligan. Elle

s'approche davantage de celui qu'en a fait Réjean Ducharme, avec ses enfants de papier qui permettent un mouvement autoréflexif du langage et du texte en train de s'écrire. Entre une inventivité débridée qui joue avec les conventions littéraires et l'expression d'un cri effaré et révolté, Dyane Léger met en scène sa naissance à l'écriture. Monika Boehringer résume admirablement ces débuts :

Le sujet femme qui s'énonce dans ce recueil [*Graines de fées*] ne « maîtrise » ni la langue ni les procédés poétiques au sens conventionnel ; plutôt il crie, balbutie et détruit les mots afin d'en trouver d'autres [...]. Il fonce à travers les miroirs des apparences pour en briser les glaces qui s'envolent en éclats. L'acte de se libérer de la bienséance, des conventions littéraires et du silence, l'acte de se dire en tant que femme n'est pas pour les faibles d'esprit et les apeurées, au contraire, il exige des transgressions audacieuses et Dyane Léger les accumule aux niveaux lexical et sémantique ainsi que sur les plans de la ponctuation et des images outrancières (2014 : 23).

Conclusion : de pures « coïncidences » ou de réels points de convergence ?

Dans sa présentation de la poésie franco-ontarienne, François Paré brosse le portrait d'ensemble suivant :

Contre toute attente, cette première poésie n'est guère euphorique. Si elle est portée par un grand enthousiasme, c'est qu'elle ressent un fort besoin de baliser la culture et de nommer l'expérience particulière du sujet minoritaire. Cependant, son propos est hanté par la tragédie anticipée de la disparition collective. La langue, qui est sa matière première, lui semble menacée de toute part par les formes insidieuses de l'anglicisation tout autant que par le renvoi à un français désincarné (2010 : 122).

À quel point cet effort de synthèse est-il pertinent pour les recueils à l'étude ? La posture quelque peu paradoxale qui se veut pleine d'élan et d'énergie tout en se refusant à l'euphorie paraît très juste ; le recours à un français désincarné s'applique aussi aux recueils de Lacelle et de Dorion, mais beaucoup moins à ceux de Léger. En revanche, les considérations portant sur la langue, la collectivité, l'expérience minoritaire, si elles sont évidentes chez les poètes masculins, sont absentes ou presque chez les femmes poètes. En cela réside sans doute la principale « coïncidence secrète » qui permet de réunir les trois auteurs dont il est question : en dépit de leur irréductible singularité, chacune d'elles écrit en marge des principales préoccupations de l'institution littéraire dans laquelle elle

cherche à s'inscrire. Il faut savoir gré à ces institutions qui ont accueilli – ou, bon gré, mal gré, ont fini par accueillir – ces voix féminines différentes qui, parmi les premières, ont contribué à désenclaver les littératures acadienne et franco-ontarienne de ce qui allait devenir l'ornière identitaire pour la poésie québécoise, à donner à entendre une poésie au féminin, en marge des textes féministes engagés. Ainsi que le formule Jules Tessier,

il est rassurant en quelque sorte de constater que certains écrivains de la diaspora française d'Amérique produisent autre chose qu'une littérature-miroir d'une collectivité en s'orientant vers une œuvre dérégionalisée, intemporelle, avec un objectif de perfection formelle. Les deux courants peuvent très bien cohabiter, se métisser; il y va d'une question de variété, de polyvalence et, tout compte fait, de maturité et de richesse (2001 : 93).

Dans son étude consacrée à l'écriture féminine des années 1980 en Acadie, François Paré va même plus loin en affirmant qu'« au moment même où s'élaborait une poésie néo-nationaliste acadienne de grande envergure », les écritures féminines « ont fini par [en] constituer le revers » (1997 : 118).

Au terme de cette étude, on peut affirmer que l'éclatement est omniprésent à bien des égards dans ces œuvres, tout comme il se trouvait inscrit dans le projet même de comparer, rapprocher ou distinguer ces trois poètes. Pourtant, par-delà les différences, quelques « coïncidences secrètes » semblent indéniables à la fin de ce parcours critique. Nous en retiendrons trois : le refus de s'inscrire dans un mouvement littéraire, fût-il acadien, féministe, franco-ontarien, formaliste ou autre; l'émergence d'un lyrisme singulier qui souvent s'observe accéder à l'écriture; enfin, il importe de souligner non seulement les doutes, les inquiétudes et les failles que nomment, chacune à sa façon, Andrée Lacelle, Hélène Dorion et Dyane Léger, mais aussi le souffle, l'*energeia* vitale qui se dégage de ces premiers recueils.

BIBLIOGRAPHIE

BIRON, Michel (2000). *L'absence du maître : Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (2007). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal.
- BOEHRINGER, Monika (2014). *Anthologie de la poésie des femmes en Acadie*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- BROCHU, André (1986). « Lascaux, les limbes et autres lieux », *Voix et Images*, vol. 12, n° 1 (automne), p. 131-140.
- DORION, Hélène (1983). *L'intervalle prolongé*, suivi de *La chute requise*, avec cinq dessins de l'auteure, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- DORION, Hélène (1985). *Hors champ*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- DUPRÉ, Louise (1989). *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- HÉBERT, Anne (1992). *Œuvre poétique : 1950-1990*, Montréal, Éditions du Boréal.
- LACELLE, Andrée (1979). *Au soleil du souffle*, Sudbury, Éditions Prise de parole.
- LACELLE, Andrée (1985). *Coïncidence secrète*, Ottawa, Éditions du Vermillon.
- LÉGER, Dyane (1980). *Graines de fées*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LÉGER, Dyane (1983). *Sorcière de vent!*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- LEMIRE, Maurice (2003). *Le mythe de l'Amérique dans l'imaginaire canadien*, Québec, Éditions Nota bene.
- LOUDER, Dean, et Éric WADDELL (dir.) (1983). *Du continent perdu à l'archipel retrouvé : le Québec et l'Amérique française*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MAILHOT, Laurent, et Pierre NEPVEU ([1981] 1996). *La poésie québécoise des origines à nos jours*, nouv. éd., Montréal, Éditions Typo.
- MELANÇON, Robert (2015). *Pour une poésie impure*, Montréal, Éditions du Boréal.
- MORENCY, Jean (1994). *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- NELLIGAN, Émile ([1998] 2008). *Poésies complètes*, Montréal, Éditions Typo.
- NEPVEU, Pierre (1998). *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Boréal.
- PARÉ, François (1992). *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Les Éditions du Nordir.
- PARÉ, François (1997). « La chatte et la toupie : écriture féminine et communauté en Acadie », *Francophonies d'Amérique*, n° 7, p. 115-126.
- PARÉ, François (1999). « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2 (hiver), p. 337-347.
- PARÉ, François (2007). *Le fantôme d'Escanaba*, Québec, Éditions Nota bene.
- PARÉ, François (2010). « La poésie franco-ontarienne », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Éditions Prise de parole, p. 113-152.

RIMBAUD, Arthur (1998). *Poésies complètes : 1870-1872*, édition de Pierre Brunel, Paris, Le Livre de Poche.

TESSIER, Jules (2001). « Andrée Lacelle et la critique », *Francophonies d'Amérique*, n° 11, p. 91-101.