

Les mots pour se / le dire : trois temps forts dans l'Acadie au féminin : Antonine Maillet, Dyane Léger, France Daigle

Monika Boehringer

Numéro 37, printemps 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033980ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033980ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

ISSN

1183-2487 (imprimé)

1710-1158 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boehringer, M. (2014). Les mots pour se / le dire : trois temps forts dans l'Acadie au féminin : Antonine Maillet, Dyane Léger, France Daigle. *Francophonies d'Amérique*, (37), 173–201. <https://doi.org/10.7202/1033980ar>

Résumé de l'article

Trois moments forts de la littérature acadienne au féminin sont à l'étude dans cet article : *Évangéline Deusse* (1975) d'Antonine Maillet, écrit contre le mythe d'*Évangéline* de Longfellow, exhibe toute la verve pour laquelle son auteure est connue. *Graines de fées* (1980), premier recueil poétique de Dyane Léger, signale que la modernité de l'écriture des femmes est arrivée en Acadie : ses jeux de mots jusqu'alors inouïs sont sous-tendus par un vaste réseau intertextuel. Et le roman postmoderne *Pour sûr* (2011), de France Daigle, excelle dans sa réflexion soutenue sur les langues. Non seulement l'auteure continue-t-elle sa méditation sur la place du chiac au Nouveau-Brunswick, mais elle fait coexister le vernaculaire avec d'autres variantes du français et d'autres langues minoritaires, si bien que les préoccupations langagières de ses personnages prennent une ampleur qui risque même d'ébranler le statut de l'anglais : la défamiliarisation de cette langue quasi omnipotente est seulement un des effets de la virtuosité ludique du dernier roman de Daigle.

Les mots pour se/le dire :
trois temps forts dans l'Acadie au féminin :
Antonine Maillet, Dyane Léger, France Daigle

Monika Boehringer
Université Mount Allison

[T]out écrivain est d'abord, ne l'oublions pas, un trouveur de langue.
LISE GAUVIN

L'ACADIE N'EXISTE PLUS, politiquement parlant¹. Mais l'Acadie perdure, le pays est bel et bien vivant dans l'imaginaire de ses auteur(e)s. Réinventée et réactualisée maintes fois, l'Acadie foisonne, du moins comme fait littéraire : ses représentations changent selon l'époque, le genre littéraire et l'auteur(e) signant telle ou telle œuvre. Dans cet article, nous verrons comment certaines auteures marquantes – Antonine Maillet, Dyane Léger et France Daigle – ont, chacune à sa manière, tenté de dire l'Acadie. Chacune la perçoit différemment, chacune va jusqu'à forger de nouveaux mots et de nouvelles images pour exprimer sa vision car, comme l'affirme Lise Gauvin, « tout écrivain est d'abord [...] un trouveur de langue » (2010 : 15). Rechercher les mots pour transmettre ce qu'on entrevoit dans son imagination, trouver « les mots pour le dire² », ce sont là les préoccupations de tout écrivain. Mais dans le contexte d'une « petite » littérature qui, comme l'a montré François Paré ([1992] 2001), doit construire, voire conquérir l'exiguïté de son espace, ce travail est crucial : les auteurs doivent s'affirmer en tant qu'écrivains, ils ont besoin de créer leur propre espace de création. Puisque la contribution des femmes à la littérature acadienne est un fait incontournable, je me concentrerai dans cet article sur quelques textes emblématiques de trois auteures qui, entre la fin des années 1970 et ces dernières années, ont joué et continuent de jouer un rôle prépondérant comme trouveuses de mots et de langue.

¹ Le traité de Paris (1763), par lequel la France cède le territoire de la Nouvelle-France aux Anglais, met définitivement fin à l'expansion coloniale de la France en Amérique du Nord.

² Le titre de cet article est emprunté à Marie Cardinal (1975).

Une modernité littéraire féminine en trois temps

Si l'on s'en tient à Herménégilde Chiasson, « il y a deux sources à la modernité acadienne » (1998 : 81). Du côté littéraire, « l'origine remonte à Antonine Maillet, dont l'œuvre majeure reste d'avoir fait le passage de l'oral à l'écrit », alors que, en ce qui concerne le domaine des arts visuels, c'est Claude Roussel qui, dans les années 1960, introduit l'esthétique de l'avant-garde dans son enseignement à l'Université de Moncton (Chiasson, 1998 : 81). Cette période marque l'Acadie de manière décisive : suite aux révoltes de 1968, lors desquelles les étudiants se radicalisent au sujet des droits de scolarité à l'université et de la question du français comme langue administrative à Moncton, l'esprit contestataire des jeunes trouvera son expression non seulement dans le film *L'Acadie l'Acadie?!?* de Michel Brault et Pierre Perrault (1971), mais aussi dans des poèmes en pleine rupture avec tout modèle littéraire. S'attaquant à l'attitude, qu'ils considèrent typique des Acadiens, de peur, de résignation, voire de soumission au destin, les jeunes poètes déclarent l'Acadie traditionnelle moribonde. Aussi les Raymond Guy LeBlanc, Gérald Leblanc, Guy Arsenault et Herménégilde Chiasson dénoncent-ils le repli sur soi, crient leur statut de sujet minorisé aux quatre vents en espérant que, peut-être, il existe une autre façon d'être dans le monde, qu'ils pourraient accéder à autre chose qu'à *statu quo*. Leur pas vers la modernité, les jeunes poètes radicalisés le font dans une prise de conscience commune, dans un « projet de réconcilier Acadie et modernité, un travail surhumain, une contradiction aussi nébuleuse que les termes qui la composent » (Chiasson, 1998 : 81). Toutefois, ce récit bien connu de l'avènement de la modernité littéraire en Acadie ne suffit pas à conférer tout leur sens aux cinquante dernières années. En effet, pour que la modernité advienne réellement et qu'elle s'installe de façon définitive en Acadie, il faut considérer un autre moment décisif, celui de la prise de parole des femmes, des Dyane Léger, Rose Després, France Daigle, Hélène Harbec et Huguette Bourgeois, pour ne nommer que celles qui commencent à publier dans les années 1980³. Sans leurs voix distinctes qui enrichissaient autrement la littérature acadienne, la poésie contestataire se serait bientôt essouffée⁴. Mais ces

³ Cette énumération comprend seulement les auteures qui, après avoir fait paraître leurs premiers poèmes dans la revue littéraire *Éloizes*, ont par la suite publié des livres.

⁴ Pour le désillusionnement qui risquait d'étouffer les poètes après leurs cris de révolte, voir Hans R. Runte (1997 : 110-124).

auteures-là ont apporté des formes de textualité inédites en Acadie, un pays pourtant profondément marqué par des mythes féminins, celui de l'Acadie de Giovanni de Verrazzano, réinterprété par Marc Lescarbot et, surtout, cette omniprésente figure d'Évangéline, popularisée par le poète américain Henry Wadsworth Longfellow dans un poème traduit par Pamphile Le May.

Ce personnage romantique qui, au moment de la déportation, perd son fiancé et qui parcourt l'espace américain à sa recherche pour le retrouver à la fin malade, sur son lit de mort, deviendra, comme le propose Jean Morency, « la représentation métonymique des malheurs vécus par les Acadiens exilés »; elle incarnera, certes, « leur courage et [...] leur ténacité », mais surtout « leur douceur et [...] leur résignation » (2011-2012 : 107). Ainsi le mythe de la terre-mère, qui nourrit abondamment ses enfants dans l'Acadie de Marc Lescarbot, est supplanté par celui de la fille vierge, innocente, fidèle et courageuse, mais résignée à son sort. Si tant est qu'un peuple souscrive successivement à de tels mythes fondateurs, qu'Évangéline « occup[e] une place importante dans le discours de la Renaissance acadienne et des grandes conventions nationales qui vont se succéder à partir de 1880 » (Morency, 2011-2012 : 107), il n'est pas étonnant que, sur le plan littéraire, la représentation des femmes se trouve passablement limitée. Car on sait que la mère qui, symboliquement parlant, nourrit trop bien ses enfants, risque de les étouffer, de les paralyser⁵. Et quant à la vierge, cette figure féminine est encore plus difficile à investir. En Acadie, elle prend la double forme d'Évangéline, jeune fille déportée et à la recherche de son amour perdu, et de la Sainte Vierge, *mater intemerata*. Cette mère sans tache est pure au point d'être désincarnée, comme le veut le discours religieux. Mais on n'avance pas loin en littérature si l'on ne fait que ressasser ces figures stéréotypées : le mythe d'une mère trop généreuse, éclipsé par celui d'Évangéline et celui de la Vierge Marie, figure omniprésente dans l'Acadie catholique.

Certes, on peut en faire de la poésie religieuse, comme Athela Cyr qui, s'adressant entre autres à la « *Mater Inviolata* – Mère toujours Vierge », a écrit en 1980 une série de poèmes, inspirés des verrières

⁵ Voir Luce Irigaray (1979 : 7) : « Avec ton lait, ma mère, j'ai bu la glace. [...] Tu as coulé en moi, et ce liquide chaud est devenu poison qui me paralyse. Mon sang ne circule plus [...]. Il s'immobilise, gêné par le froid. »

de la cathédrale Immaculée-Conception à Edmundston (Cyr, [s. d.]). Ou créer, telle Joséphine Duguay, un petit poème plein d'humour qui raconte comment la Vierge, après avoir fait disparaître une étoile du ciel nocturne, la donne aux Acadiens : « Mais tout à coup dans un drapeau / On vit poindre l'heureuse étoile, / La Vierge en faisait cadeau / Au peuple remis à sa voile⁶. » Or le monde du roman et du théâtre ne permet guère de développer de telles figures, immobilisées dans leur carcan archétypal, voire essentialiste. Évangéline et la Vierge incarnent toutes les deux ce qui est censé être l'essence de l'identité féminine : la pureté, la grâce, la douceur, la bonté, la fidélité. Afin de pouvoir innover et accéder à une littérature qui dépasse l'essentialisme des œuvres pieuses aux idées bienséantes, il fallait déconstruire ces mythes et déloger de leur socle la douce mère sans tache et la jeune fiancée éternellement fidèle, il fallait sortir de l'église et des maisons, espaces traditionnellement associés aux mères, épouses et jeunes filles. Cette déconstruction, au cœur d'une modernité littéraire qui se poursuit aujourd'hui dans des publications de très grande envergure, sera le geste d'écrivaines dont l'influence sur la littérature acadienne ne saurait être sous-estimée. À l'exemple de ce mouvement laissé trop souvent en marge de l'historiographie littéraire acadienne, trois auteures, trois genres et trois époques distinctes nous occuperont dans notre repérage de tendances thématiques et formelles qui s'étendent de la publication de quelques œuvres d'Antonine Maillet dans les années 1970 jusqu'à *Pour sûr*, le roman magistral de France Daigle publié en 2011.

Antonine Maillet : écrire « contre »

Antonine Maillet publie depuis plus de cinquante ans. Son œuvre⁷, d'une grande variété, comprend de multiples pièces de théâtre et romans, un guide humoristique (1973) ainsi que la thèse de doctorat que Maillet a

⁶ Glaneuse [pseudonyme de sœur Marie-Augustine, ndsc, ou Joséphine Duguay], [s. d.], « Notre étoile », feuille volante. Je tiens à remercier la congrégation Notre-Dame-du-Sacré-Cœur de m'avoir permis de consulter tous les textes et les poèmes de Joséphine Duguay dans leurs archives à Moncton. On sait qu'une autre étoile, « Ave Maris Stella », est devenue l'hymne national des Acadiens lors de la deuxième convention nationale, tenue en 1884 à Miscouche. Que l'hymne ait été proposé ou non par l'Église catholique reste une question controversée.

⁷ Pour la bibliographie de l'œuvre mailletienne, voir « Annexe : l'œuvre d'Antonine Maillet », dans Marie-Linda Lord (dir.), (2010a : 179-185).

consacrée à Rabelais (1971a), son auteur de prédilection⁸. Le ton dominant de ses textes est railleur ou sérieux, drôle ou moqueur, enjoué ou franchement satirique, et ses livres évoquent aussi bien le monde de l'enfance que celui des adultes. Ils se situent, pour la plupart, dans un passé relativement récent où il fallait s'exposer aux dangers de la mer, défricher les terres, faire de la contrebande ou « forbir » chez les mieux nantis afin de survivre. Dans certains de ses textes, Maillet recrée, par un astucieux mélange de fiction et de vérité, la vie de personnes réelles, telles que l'écrivaine elle-même⁹, mère Jeanne de Valois de la congrégation de Notre-Dame-du-Sacré-Cœur (1992) ou une femme de ménage espagnole, immortalisée dans *Madame Perfecta* (2001). D'autres personnages sont purement fictifs. Parmi les plus mémorables se trouvent des femmes qui, loin d'incarner une quelconque essence féminine, sont, dans de multiples contextes fictionnels et malgré les limitations imposées à leur sexe, agentes de leur sort. Tandis que certaines figures, surtout au début de sa carrière, ont été conçues « contre », notamment contre le mythe d'Évangéline, la plupart sont créées « pour » : pour donner à l'Acadie une voix forte ; pour réclamer que le discours historiographique objectif et objectivant s'intéresse à son histoire ; pour dire l'Acadie – y compris l'époque la plus noire de la déportation – d'un point de vue féminin et personnel, celui de *Pélagie-la-Charrette* (1979) ; pour exprimer le statut marginalisé de son peuple ; pour revendiquer et valoriser la riche histoire du parler acadien, langue considérée « défectueuse » par rapport au français hexagonal d'aujourd'hui. La plupart de ces héroïnes permettent aussi, comme le soutient Marie-Linda Lord, de retracer la trajectoire qu'a effectuée l'Acadie, qui est passée de société rurale marquée par l'Église catholique et les mœurs du passé à une société urbaine et moderne (2010b : 21). On n'a qu'à penser à la trajectoire qui va de *La Sagouine* (1971b) jusqu'à mère Jeanne de Valois ou à *Madame Perfecta*. L'attaque d'un des grands mythes de l'Acadie sera au centre d'*Évangéline Deuse* (1975), œuvre dramatique publiée par Maillet quatre ans après sa célèbre *Sagouine*.

⁸ Les autres intertextes dont se nourrit l'œuvre mailletienne sont le théâtre de Shakespeare, les fabliaux, les contes ainsi que le monde du carnavalesque et de l'oralité, riche en couleurs et en personnages, telle la « Maillletsphère » elle-même. L'expression « Maillletsphère » vient de Lord (2010b : 22).

⁹ Voir la trilogie partiellement autobiographique de Maillet, *On a mangé la dune* ([1962] 1977), *Le chemin Saint-Jacques* (1996), *Le temps me dure* (2003).

Comme l'indique le titre de la pièce *Évangéline Deusse*¹⁰, la protagoniste tient son nom de la première Évangéline, celle du mythe, mais là s'arrête toute ressemblance avec le récit fondateur. Si celle-ci renvoie à l'image romantique de la jeune fille innocente, l'autre, en dépit du fait qu'elle est octogénaire, est fermement ancrée dans la vie. Si la première Évangéline passe à côté de la vie pendant qu'elle cherche son fiancé, de la Louisiane au Michigan jusqu'en Pennsylvanie où, devenue une sœur de la Charité, elle le retrouve mourant¹¹, la seconde assume les choix qu'elle a faits : lorsqu'elle arrive à Montréal, déracinée après de longues années passées en Acadie, elle ne désespère pas. Elle plante symboliquement un sapin dans un petit parc pour souligner sa condition de transplantée et établit de nouveaux contacts avec d'autres exilés : le Breton, le Stop et le Rabbin. Le Breton, qui relate des bribes du poème de Longfellow, est corrigé point par point par Évangéline Deusse, qui refuse de croire que les Acadiens se seraient simplement laissés enfermer dans leur église avant d'être déportés. Et lorsque le Breton précise que seuls les hommes furent enfermés, Évangéline réplique, avec sa verve coutumière : « Il leu manquait une femme ou deux dans l'église à nos houmes, pour les organiser, pis les fouetter, pis leu faire honte... » (*ED* : 45). Son courage, sa débrouillardise, son faible pour les *bootleggers*, dont plusieurs comptent parmi les onze garçons qu'elle a élevés (*ED* : 44-45, 62), se révèlent tout au long de la pièce. Ses interactions avec les trois protagonistes masculins montrent que ceux-ci constituent en fait des facettes d'elle-même, mais comme ces personnages sont extériorisés et distincts, ils rendent la pièce plus intéressante. Le Stop, originaire du Lac-Saint-Jean, est un « travorsier à pied » qui fait « travarse[r] le monde » (*ED* : 27), rôle hautement symbolique que joue aussi Évangéline Deusse puisqu'elle met les autres en contact et leur fait comprendre ce qu'ils ont en commun. Le Rabbin apprendra ainsi qu'il y a, en plus du peuple juif, d'autres déportés qui errent à travers le monde (*ED* : 101)¹², et le Breton, féru de mer,

¹⁰ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ED*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

¹¹ Malgré le long périple d'Évangéline à travers plusieurs États américains, du sud vers le nord et à l'est, le lecteur n'apprend pas grand-chose au sujet de ces voyages ni de la manière dont Évangéline les a menés : il n'y a que regrets, souvenirs et pleurs de l'amour perdu.

¹² Il est intéressant de noter que la figure du Juif n'est pas exclusive à la pièce de Maillet ; elle traverse beaucoup de textes acadiens dont *Les anges en transit* de Dyane Léger, et *Pas pire* de France Daigle.

d'histoire et de langues, partage ces passions avec Évangéline Deusse. De fait, ce sont les échanges entre ces deux personnages qui révèlent le mieux les préoccupations langagières de Maillet : au moment où Évangéline prononce certains mots, par exemple « houquer » ou « coques » (ED : 32 et 57), le Breton se souvient de ces mots archaïques, utilisés aussi dans son pays natal. Du coup, la langue que parle Évangéline, qui n'a « point appris à parler en grandeur » (ED : 25), est revalorisée.

Pour tous ses mérites, la pièce reste dans son ensemble largement didactique : aux spectateurs et aux lecteurs non acadiens, elle présente une introduction, succincte et animée, de certains détails de l'histoire, de la langue et de la culture acadiennes dont Évangéline Deusse est la passeuse. Mais la plus grande valeur de la pièce, surtout au moment de sa parution, réside dans le fait que la protagoniste est résolument une anti-Évangéline qui montre, par la mise en abyme des deux Évangélines (au deuxième tableau du premier acte; ED : 37-50), le gouffre qui sépare les deux conceptions de ce personnage féminin¹³. Toutefois, écrire contre les mythes acadiens et contre Longfellow ne suffit pas à Maillet. Elle dépassera la simple mise en opposition entre la première Évangéline, mélancolique, et la seconde, qui ne perd pas sa passion pour la vie, malgré sa transplantation en ville et la mort d'êtres chers à laquelle elle doit faire face. Tout au long de sa carrière, Maillet créera des figures féminines d'envergure qui diront l'Acadie – sans ambages, sans fioritures – avec des mots « de gorge, puis de gueule, puis de cette langue française, qui est venue se transplanter dans mes sables de dune à l'aube des Temps modernes » (Maillet, 2012), comme le formule l'auteure, mots avec lesquels elle continue de chanter l'Acadie telle qu'elle la voit. Mais il existe d'autres visions de l'Acadie, d'autres voix qui se font entendre, même si Maillet, du moins au moment du prix Goncourt, en 1979, était « peut-être l'arbre qui cache la forêt » (Boudreau, 1998 : 9) en littérature acadienne. Pendant les années 1970, on remarque aussi l'essor collectif des poètes masculins qui revendiquent une Acadie non traditionnelle et, à partir des années 1980, de jeunes femmes commencent à publier des livres. Or leur entrée en littérature s'est faite, comme le rappelle Paré, fort

¹³ Morency soutient également que la figure d'Évangéline de Longfellow a été contestée par Maillet, « notamment [dans] ses pièces de théâtre intitulées *La Sagouine* (1972) et *Évangéline Deusse* (1975), ainsi que son roman *Pélagie-la-Charrette* (1979), œuvres qui [...] [sont] à mille lieues de l'idéalisation qui caractérise l'ouvrage de Longfellow » (2011-2012 : 108).

différemment, car leur « modernité reposait sur des formes d'élucidation identitaire, où [contrairement aux poètes masculins] était esquivée la question du destin national » (2003 : 205).

Dyane Léger : se dire en Acadie moderne

Les jeunes poètes – Dyane Léger, Rose Després, France Daigle, Hélène Harbec, Huguette Bourgeois et Huguette Légaré – commencent à publier plus ou moins au même moment dans la revue littéraire *Éloizes*. Or, d'un point de vue rétrospectif, leur cheminement se révèle bien distinct. Parmi leur production impressionnante en nombre, en envergure et en qualité, le premier recueil de Dyane Léger joue un rôle particulier : on y découvre une jeune auteure qui, prenant conscience de sa condition de femme, réussit à s'exprimer grâce à des images et à des mots surprenants et à se forger ainsi une identité de poète distincte.

Léger est la première des auteures de sa génération à publier un livre : *Graines de fées* paraît en 1980, suivi de *Sorcière de vent!* en 1983¹⁴. *Graines de fées* marque un événement décisif en littérature acadienne : jamais auparavant n'avait-on observé une telle fureur dans l'écriture d'une femme. En effet, les « propos [du recueil] dérangeaient et juraient avec l'image d'une Acadie comme il faut » à tel point que, au dire de son auteure, son manuscrit a été refusé par les Éditions d'Acadie, la seule maison d'édition en Acadie à l'époque (Savoie, 2006 : 95). Denise Paquette, lectrice plus astucieuse que les lecteurs professionnels des Éditions d'Acadie, décrit sa réaction initiale à la lecture du recueil dans la préface d'une nouvelle édition de l'œuvre ; elle y constate que la « violence du verbe » et la « coexistence du beau et de l'excessif » lui ont « donné l'impression soudaine d'avoir entre les mains un ouvrage nouveau » (Paquette, 1987 : 11). Par ailleurs, Paré souligne le caractère tantôt insolent, tantôt ardent, tantôt ludique du premier livre de Léger (2003 : 205 et 207), et Voichita-Maria Sasu (2003 : 67) ainsi que Paquette (1987 : 11) ne manquent pas de noter que la poésie de Léger s'inspire de l'enfance, voire du climat des contes pour enfants sans pour autant constituer un recueil de contes de fées. Or peu

¹⁴ Dyane Léger ([1980] 1987), *Graines de fées*, avec une préface par Denise Paquette, nouvelle édition revue et corrigée, et *Sorcière de vent!* (1983). Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles *GF* et *SV*, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de critiques ont relevé que l'écriture de Léger, tout excessive et inventive qu'elle soit, est non seulement fermement ancrée dans la subjectivité de son auteure qui cherche la parole poétique, mais aussi dans le domaine des arts et de la littérature. En effet, le *je* poétique de *Graines de fées*, situé dans une vie aux « rêve[s] castré[s] » (*GF* : 69), hanté par le temps, cette « absurde guillotine qui décapite toutes [s]es illusions » (*GF* : 57), et déchiré entre le savoir, « la plus mal heureuse des ignorances » (*GF* : 63), et l'imaginaire, « le plus pur du réel » (*GF* : 85), n'est pas tellement le *je* d'une femme qui relate ses expériences personnelles, quand bien même elle ferait cela aussi, possiblement. C'est un *je* qui, cherchant à se constituer en tant que sujet scriptural, se construit par rapport à la littérature, à la peinture et au cinéma. Ce sujet ne puise pas que dans les contes comme celui de Cendrillon, facile à déceler puisque nommé (*GF* : 38 et 61) ; non, il doit passer par un véritable « [s]uicide littéraire¹⁵ » afin d'accéder à la poésie. Pour que naisse ce *je* poétique, il faut que la poète assimile toutes ses connaissances du monde des arts et les transforme pour les faire siennes. Qui plus est, le sujet féminin doit fracasser tous les miroirs (*GF* : 33), il doit même plonger à travers le miroir (*GF* : 76)¹⁶ et laisser derrière lui les simples reflets d'une réalité considérée trop plate afin que Léger puisse pleinement investir une instance énonciative qui saura déclarer, sans la moindre hésitation : « Je suis le poème écrit » (*GF* : 83). À

¹⁵ C'est ainsi qu'est intitulée la dernière section du recueil ; elle est explicitement dédiée à Émile Nelligan (*GF* : 83) et on y trouve maintes allusions à son œuvre, en particulier à la neige (*GF* : 61) ; voir aussi cette citation, adressée à « Émile » : « Tu étais [...] un paysage câlin, givré dans un *étant* étrange » (*GF* : 80). L'italique du texte original signale l'intertexte sous-jacent, « Soir d'hiver » de Nelligan, dont les termes clés « givre » et « étang » sont repris sous forme de jeux de mots. Par ailleurs, le recueil de Léger inclut aussi plusieurs références à la folie. Voir, par exemple, le jeu de mots dans le titre de l'avant-dernière partie, « Sept folles-lits d'hôpital » (*GF* : 71), dans laquelle le *je* poétique entremêle ironiquement la folie typiquement féminine, l'hystérie, à son propre état : « Dans une hystérie de poète, j'ai attaqué avec un couteau ce mur aussitôt disparu » (*GF* : 73).

¹⁶ L'image du miroir cassé revient dans son recueil *Les anges en transit* (1992 : 12). Sur la quatrième de couverture de ce livre, on trouve un paragraphe qui, signé par l'auteure, va jusqu'à exhorter les lecteurs à « passer à travers le miroir... sans avoir peur ni du bruit qu'il fait en éclatant, ni des éclats de verre qui revolent partout ». Pour une réflexion pertinente sur le *topos* de la traversée du miroir, laquelle semble nécessaire pour qu'une femme puisse devenir auteure, voir Sandra M. Gilbert et Susan Gubar (1979). Bien que leur livre soit surtout consacré aux auteur(e)s du XIX^e siècle, leur introduction se révèle très utile pour une lecture approfondie d'*Anges en transit*.

ce moment seul, la poète, qui dit écrire la nuit devant une fenêtre-miroir reflétant le soi qui est en même temps « l'autre¹⁷ », parviendra à dépasser la surface des choses. C'est ainsi qu'elle pourra aller plus loin, exploiter la multitude des signifiants dans sa « boîte de mots » (*GF* : 19)¹⁸, signifiants qui déploieront ensuite leurs forces évocatrices pour suggérer à la fois, dans des jeux polysémiques, le réel, le surréel et l'irréel, toute la sur/réalité des choses, par exemple, « la bouteille d'éternelle » avec ses « couleheures de paradis » (*GF* : 21), ou « [l]'amour... / [cette] doux l'heure atroce » (*GF* : 51), néologisme qui fait voir le caractère paradoxal du sentiment amoureux dans lequel s'entrelacent à jamais douceur et douleur.

Or le seul jeu avec les mots ne suffit pas au *je* poétique : il faut les partager, il faut les faire circuler, il faut inventer des contextes dans lesquels ils peuvent manifester leur magie. Ainsi, la poésie de Léger ne se limite pas au cadre des poèmes proprement dit, elle déborde de la forme strophique traditionnelle pour s'étaler dans des fragments d'une tonalité poétique intense dont la métamorphose (*GF* : 34 et 41) est la figure dominante¹⁹. Dans un tourbillon de scènes, la « petite fille qui aimait beaucoup écrire » (*GF* : texte liminaire), et qui cherche à jouer avec les autres en mettant ses « costumes d'enfants » (*GF* : 19), cède la place à une femme orgasmique (*GF* : 23), à une Sibelle aux « seins voluptueux » (*GF* : 22), mais hantée par les « morts atroces qu'inflige l'âge » (*GF* : 28), à une « femme de papier » (*GF* : 31), aux putains et religieuses (*passim*), aux poupées de porcelaine (*GF* : 32) et de celluloid (*GF* : 79), aux ballerines et marionnettes (*GF* : 27, 28, 72, 73) – à tout un monde dans lequel la

¹⁷ Voir l'entretien de Monika Boehringer et Hans R. Runte avec Dyane Léger (2007 : 155 et 157) au cours duquel Léger évoque aussi le rôle qu'ont joué pour elle les surréalistes, le temps, les contes et les rêves.

¹⁸ Voici un autre intertexte littéraire, le poème « Le jeu » de Saint-Denys Garneau dont je ne cite que les extraits pertinents pour mon propos : « Voilà ma boîte à jouets / Pleine de mots pour faire de merveilleux / enlacements [...] Il vous arrange les mots comme si c'étaient de / simples chansons / Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir / À voir que sous les mots il déplace toutes choses [...] » (1971 : 10-11). Chez Léger, on trouvera l'expression « coffre à jouets » (*GF* : 34), transposition de la boîte à jouets du poète québécois.

¹⁹ Voir aussi Léger (1983 : 55) : « Sur ces entrefaites, un dictionnaire tomba du ciel et j'y lus la définition du mot souligné en rose : "Métamorphose : n. f. Changement d'une forme, de nature ou de structure; changement complet d'une personne ou d'une chose, dans son état, ses caractères". Cette définition m'ouvrit les yeux et l'esprit... »

beauté féminine est à jamais menacée, voire ruinée par le temps, la grande Horloge à laquelle personne n'échappe (*GF* : 37, 39, 53, 55, 75) et à laquelle le meilleur « maquille-âge » (*GF* : 23, 72) ne peut résister. Dans ce monde drôle et dangereux, fantaisiste, voire fantastique et dont le sujet féminin investit successivement tous les rôles, rien ne semble tout à fait réel : y surgissent des images surréalistes telles qu'un « parasol suicidé » (*GF* : 23), des « paupières des portes » (*GF* : 31), un « pénis excité [qui] cache sa carte de crédit expirée » (*GF* : 32), des « glaçons de feux » (*GF* : 47), une « carcasse de corpsbeau » (*GF* : 59), des « Christs sur des croix brûlées » (*GF* : 67) ainsi que l'œil du *je* poétique dans lequel une rose « crache son épine » (*GF* : 74). Ces images rappellent les peintures de Salvador Dalí²⁰ avec ses ballerines, ses Christs crucifiés et ses nombreuses représentations d'horloges²¹. Une autre image – celle de la rose, qui est depuis toujours symbole de beauté mais qui, chez Léger, propulse violemment son épine dans l'œil de l'observatrice – n'est pas sans évoquer la scène d'ouverture cauchemardesque du film *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Dalí (1929) dans lequel un personnage masculin (joué par Buñuel) passe un rasoir à travers l'œil d'une femme (Simone Mareuil) : les perceptions, les rêves et les hallucinations surgissant de telles blessures ne peuvent qu'être dérangeants. Les scènes sans fil conducteur logique des fragments poétiques de Léger ressemblent, en effet, au montage filmique des images disjointes et oniriques, sans intrigue discernable du *Chien andalou*. Ce film n'est pourtant pas le seul écho lointain des songes et du « mon-songe » du « cinéma » légérien (*GF* : 35). Puisque Léger, une poète/peintre dont le vif intérêt pour les arts visuels est bien connu, s'inspire souvent du monde des contes, il n'est pas interdit de

²⁰ Voir aussi Léger ([1980] 1987 : 20; en italique dans le texte) : « Ces peintres surréalistes, ils peignent tout sur la réalité. Ils s'en foutent que ce que tu sais *est*. Ils peignent ce qu'ils croient *être*. »

²¹ Dans un passage intitulé « Intertexte », inséré dans un long article de Gérard Étienne, Dyane Léger relate ses premières rencontres avec le monde des arts et de la littérature. Elle y mentionne l'importance capitale qu'ont eue pour elle le cinéma (Orson Welles, Fellini), la photographie (Robert Frank, Diane Arbus) et la peinture (Salvador Dalí, Vincent van Gogh, Henri Matisse). Il est peu probable que l'énumération soit exhaustive (2004 : 240-249). Voir l'article en anglais de Monika Boehringer (2005) consacré à *Angles en transit* et le chapitre du livre de René Plantier (1996 : 59-97) portant surtout sur le rythme, les jeux verbaux et la présence du corps dans les premier et deuxième recueils de Léger.

penser qu'elle fait aussi allusion au film britannique *The Red Shoes*²², ou *Les chaussons rouges*, d'autant plus que deux scènes clés, celles des souliers et de l'œil traversé par l'épine, se succèdent dans *Graines de fées* :

Oh ! et la musique de jadis s'extasie ! Mes mains chaussent mes souliers de ballet. Ils me pirouettent sur une scène d'Antan : des entrechats, quelques culbutes, deux ou trois cabrioles, puis... patapouf!!! Le grand Arbre écrase dans ses mains ses feuilles de rires qui dégoulinent sur scène... un cristal fracassé. Mes pieds se sont coupés sur ces éclats de verre néfastes (*GF* : 73-74).

Ce passage qui commence sur un ton plutôt humoristique montre que la mort de la ballerine est néanmoins inévitable. Comme dans *Les chaussons rouges*, l'extrait évoque le fracas de glace cassée et de pieds blessés : élégance et laideur, innocence et viols, musique et cacophonie cohabitent dans ce mélange insolite de tonalités qui grincent, s'entrechoquent et se réconcilient pour créer les effets spéciaux de la poésie légérienne dont une des spécificités consiste à présenter, comme dans une photo de plateau, des images frappantes (sur)prises dans leurs « mouvements fixes » (*GF* : 45 et 72), oxymores qui caractérisent son texte.

En plus de ces échos intertextuels dans *Graines de fées*, il en existe un autre, très important : *Alice au pays des merveilles* ou *Alice's Adventures in Wonderland* de Lewis Carroll ([1865] 1971). Plusieurs personnages du livre de Carroll se trouvent transposés dans le recueil de Léger. La scriptrice se compare même explicitement au spectre d'Alice en marquant en italique un passage de l'intertexte : « Je le suis [le spectre], *comme Alice qui soudainement se dressa d'un bond, car l'idée lui était tout à coup venue qu'elle n'avait jamais vu de lapin pourvu d'un gousset, ou d'une montre à tirer de celui-ci...* » (*GF* : 81 ; Carroll, [1865] 1971 : 10). Loin de constituer une comparaison fortuite survenant à la toute fin de *Graines de fées*, l'intertexte carrollien est mis en évidence dans l'œuvre de Léger par la présence de bien d'autres personnages, tel le Lapin blanc (*GF* : 45) qui consulte sa montre (*GF* : 61) et déclenche l'intrigue chez Carroll puisqu'Alice se met à sa poursuite, ou la Reine qui, comme dans le récit de Carroll, a l'idée fixe de faire couper la tête à ceux et celles qui lui déplaisent (*GF* : 48-49, 75). Même un aphorisme situé au bas d'une page et qui divise les deux

²² Michael Powell et Emeric Pressburger (réalisation), *The Red Shoes* (1948). Au cas où Léger n'aurait pas vu le film dans sa première version, il est inconcevable qu'elle ne connaisse pas le conte éponyme de Hans Christian Andersen sur lequel est basé le scénario.

parties du recueil de Léger – « Le temps... absurde guillotine qui décapite toutes mes illusions » (*GF* : 57) – semble être motivé, malgré son ton plus sombre, par les décapitations fréquentes et farfelues que la Reine provoque par son cri : « *Off with their heads!* » chez Carroll²³.

Tout cet assemblage d'éléments intertextuels, puisés dans des sources aussi diverses que des contes, des (faux) récits pour enfants, des films, de la poésie québécoise, entre autres, montre à quel point le recueil de Léger est étayé par un réseau d'intertextes passablement éclaté et provenant d'œuvres reconnues et célébrées. N'est-il pas ironique alors que ce premier recueil, refusé d'abord par les Éditions d'Acadie et publié aux Éditions Perce-Neige, ait été par la suite couronné par le Prix littéraire France-Acadie? Peut-on recevoir plus belle reconnaissance que de voir l'inventivité de *Graines de fées* célébrée par le prix dont le nom réunit les deux continents dont s'inspire la poésie de Léger? Car cette poésie est, malgré les nombreux échos hexagonaux et européens, bel et bien ancrée en Acadie, comme l'atteste l'allusion ironique à Évangéline dont on chante le « noble nom » (*GF* : 38) ou aux toponymes tels que Parlee Beach (*GF* : 19) et Richibouctou (*SV* : 19 et 20), deux endroits situés près de Moncton. Embrassant l'héritage culturel européen et canadien-français et le faisant sien, « la petite fille qui aimait beaucoup écrire » est devenue la scriptrice qui, ayant « changé énormément » depuis le début du recueil, ne répudie point son écriture désinvolte : « 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 » (*GF* : 82), folle seulement dans la mesure où le sujet poétique doit l'être pour se transformer en ce « trouveur de langue » que doit être chaque véritable écrivain(e), selon Lise Gauvin. Après ces deux premiers recueils publiés par Léger, la poésie au féminin prend son envol en Acadie²⁴ et les œuvres en prose, écrites par les contemporaines de

²³ Voir Carroll, chapitre 8, intitulé « The Queen's Croquet-Ground » (1971 : 69-78). Le responsable de l'édition du livre de Carroll, Roger Lancelyn Green, fait d'ailleurs remarquer que l'exclamation elle-même est un effet intertextuel venant de la pièce *Richard III* de Shakespeare (1971 : 260, note relative à la p. 72).

²⁴ Mentionnons également d'autres recueils importants de Léger dont *Comme un boxeur dans une cathédrale* (1996) et *Le dragon de la dernière heure* (1999). Pour une présentation de ses textes – surtout des poèmes parus dans des revues et des anthologies – voir l'article de Gérard Étienne (2004 : 250-257). Pour les recueils plus récents de Léger et ceux d'autres poètes telles Rose Després, Hélène Harbec, etc., voir

Léger, suivent la poésie de près : des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, France Daigle sera l'écrivaine la plus importante de sa génération. Son œuvre fait le pont entre l'ère moderne et l'ère postmoderne.

France Daigle : écrire l'Acadie postmoderne

Couvrant presque toute la période considérée dans cette étude, le parcours littéraire de Daigle est remarquable. Dans ses premiers textes, de facture expérimentale, l'auteure se forge une langue qui lui est propre, une langue épurée qui privilégie le fragmentaire et dont le verbiage superflu est banni. Son écriture impose ses propres lois aux mots, à la syntaxe, au contexte et au sens, même si le français qu'elle emploie semble être conforme au français standard. Ce dernier n'est pas censé trahir le lieu d'ancrage spécifique de son énonciation ou son appartenance à un espace particulier. Il cherche plutôt à transcender les particularités locales afin de se situer dans l'espace consacré de la littérature « universelle », espace mythique comme on le sait depuis que Pascale Casanova (1999) a montré les rapports de force qui se jouent entre les littératures dominantes et dominées, entre le centre hexagonal et la périphérie, pour ce qui est de la littérature française. Les premiers textes de Daigle, « franchement avant-gardistes, à la frontière du récit et de la prose poétique » semblent si bien correspondre à la vision idéalisée de l'universel que Boudreau et Maillet, auteurs de la citation précédente, résument leur appréciation des livres daigliens parus jusqu'en 1986 en affirmant que « l'œuvre de France Daigle [...] représente pour l'instant le meilleur exemple de l'ouverture de la littérature acadienne vers la diversité et l'universalité » (1993 : 738).

Une relecture de ces textes révèle toutefois que Daigle ne vise pas nécessairement l'universalité, elle travaille dès ses débuts sur la matérialité des signifiants pour en tirer des effets inattendus, elle fouille le « creux » de la langue, comme elle le dit dans son premier roman *Sans jamais parler du vent* ([1983] 2012 : 63) et, ce faisant, elle se situe déjà de plain-pied dans ce que Robert Majzels nomme l'« inconfort langagier » qui caractérise les auteurs non pas de l'universel, mais ceux qui appartiennent à « un territoire où les langues se négocient laborieusement, se légifèrent

le site Web de Monika Boehringer, *Auteures acadiennes*, [<http://www.mta.ca/awlwl/>] (5 mars 2015).

même²⁵ », comme au Québec et en Acadie. Qui plus est, Daigle écrit souvent à l'encontre de la grammaire du français standard, elle cherche à imposer ses propres lois linguistiques : au lieu d'accepter, dans *Sans jamais parler du vent*, l'empreinte du masculin – genre qui domine tout texte français – elle vise à « écrire au neutre », comme elle l'a dit (1986 : 37; en italique dans le texte), elle cherche à déjouer les effets de la sexuation véhiculée par le français²⁶. L'imposition de ses propres contraintes langagières et textuelles restera d'ailleurs un des principes organisateurs les plus importants de l'œuvre daiglienne. Que Daigle choisisse d'écrire un livre qui met en relief les lettres B et K (*Variations en B et K : plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont*, 1985) ou d'autres textes structurés par les jours de la semaine (*Un fin passage*, 2001), par la consultation du Yi King (*Petites difficultés d'existence*, 2002) ou, encore, régis par des chiffres²⁷, pour ne donner que quelques exemples, les contraintes ne sont jamais absente de son écriture. Son dernier roman, *Pour sûr* (2011), est le plus ambitieux à cet égard : il est basé sur le nombre 12³ ou 144 sujets narratifs multipliés par 12 fragments, une construction méticuleuse patiemment ouvragée pendant dix ans. Considéré par *La Presse* dès sa parution comme une « œuvre ouverte », un « labyrinthe rigoureusement organisé » (Fortin, 2011), *Pour sûr* a remporté tour à tour le prix Champlain et le Prix du Lieutenant-Gouverneur pour l'excellence dans les arts littéraires en 2011. En 2012, Daigle est la lauréate des prix littéraires Antonine-Maillet-Acadie Vie et du Gouverneur général. Qu'en est-il de ce roman que le jury du prix du Gouverneur général qualifie de « magistral », voire de « monumental » (La Presse canadienne, 2012), superlatifs peu habituels dans le monde de la critique littéraire ?

Pour sûr est, à première vue, un texte passablement éclaté et même intimidant : toutes sortes de chiffres et de noyaux narratifs fourmillent dans ses 752 pages. Parmi la multitude de sujets traités se trouvent outils, techniques, projets et travail; histoire, amour et vie des saints; statistiques, détails intéressants, utiles ou plus ou moins utiles; divers

²⁵ La citation de Majzels est tirée du livre de Catherine Leclerc, *Des langues en partage?* (2010 : 194).

²⁶ Voir, à ce sujet, l'introduction à l'édition critique de *Sans jamais parler du vent* établie par Monika Boehringer (2012 : xxxvi-xli).

²⁷ Daigle, *La vraie vie* (1993), roman basé sur le nombre 10²; *Pas pire* (1998), basé sur 12².

personnages, dont Freud et Lacan, mais aussi ceux appelés « L'Autre » et « Le poète » ; rêves, couleurs, chiffres et nombres ; *La Bibliothèque idéale* et les ajouts à cette bibliothèque ; étrangetés, nécessités ainsi que rumeurs, etc. Très nombreux sont les sujets consacrés à la langue, répertoriés sous diverses entrées telles que langues, expressions, proverbes, mots croisés, le *Scrabble*, typo[graphie] et le fabuleux « Fictionnaire », ce dictionnaire fictif qui contient des entrées en bonne et due forme – avec définition, emploi et exemples, ces derniers signés par « (Daigle) ». Et le chiac, sujet de prédilection de Daigle depuis *Pas pire*, traité avec brio ici, prend aussi une place importante dans la question globale des langues. Nulle part ailleurs Daigle n'a encore entamé une réflexion aussi systématique sur les langues comme elle le fait dans *Pour sûr*. Aussi le texte est-il beaucoup plus qu'un roman, c'est une véritable somme encyclopédique où le sérieux est juxtaposé au ludique, voire au loufoque, où des propos posés et réfléchis côtoient des bribes textuelles jouissives au sens barthésien²⁸. De fait, la somme de Daigle peut être comprise comme une « défense et illustration » du chiac à la manière de Du Bellay ([1549] 1972). Tel le fondateur de la Pléiade, qui revendiquait le français comme langue de la poésie par rapport à la *lingua franca* de son époque – le latin –, Daigle défend et illustre une variante du français, le chiac, « dénoncé comme modèle suprême de médiocrité, une déviation magistrale par rapport au français normatif²⁹ ». Ce faisant – sérieusement comme Du Bellay, mais aussi avec l'humour typiquement daiglien – la question des langues est abordée de divers angles. Voyons quelques-unes des étapes de cette démarche.

²⁸ L'évocation de Roland Barthes n'est pas gratuite, car celui-ci est mentionné à plusieurs reprises dans *Pour sûr*. « Jouissance et couleur » de Daigle constitue son 83^e sujet, traité en 12 fragments. Pour le double concept de plaisir et de jouissance du texte, voir Barthes (1973). Par ailleurs, la construction rigoureuse du livre daiglien n'est pas sans rappeler celle de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), texte construit à partir de l'alphabet, lequel joue aussi un rôle important dans le roman de Daigle.

²⁹ Daigle, *Pour sûr* (2011 : 240, 565.33.6). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PS*, suivi du folio et des chiffres identifiant le fragment précis, et placées entre parenthèses dans le texte.

Questions de langue(s)

Dans une longue entrée, le narrateur³⁰ présente les « 8 grandes familles de langue » ainsi que leur nombre respectif de locuteurs : de la grande famille indo-européenne comprenant environ 1 000 langues parlées par 3 milliards de personnes, on passe par tous les continents pour terminer par les langues que se partage une population défavorisée et souvent oubliée, la famille des langues amérindiennes (1 100 langues) et ses 25 millions de locuteurs (*PS* : 487, 1133.112.7). La problématique du chiac, de l'anglais et du français dit standard, s'inscrit donc dans un cadre plus vaste qui regroupe toutes les langues et leurs locuteurs, ce qui suggère que les obsessions langagières d'un groupe particulier sont, tout compte fait, relatives. Cette relativité de la valeur des langues est clairement évoquée dans un des 144 sujets qui traversent le roman, le *Scrabble* : énumérant la trentaine de langues dans lesquelles on joue à ce jeu en plus de l'anglais et du français (parmi d'autres sont mentionnés l'anglais chinois et l'anglais japonais!), le narrateur souligne que « la quantité de tuiles ainsi que la valeur des lettres varient d'une langue à l'autre » (*PS* : 40, 85.112.1). Dès lors, il n'est pas difficile de comprendre que, dans un contexte où toute langue a une valeur relative, on arrive à un certain nivellement des langues, même des plus importantes : l'anglais perd son statut de langue monolithique qui régit le monde entier, étant donné qu'il en existe des variantes – l'anglais chinois et japonais –, qu'elles soient purement imaginaires ou la simple translittération du chinois et du japonais en alphabet « anglais ». Le même nivellement atteint le français dont le statut glorieux de langue tutélaire dans sa version dite « standard » se trouve ébranlé, non seulement par la réalité du chiac et d'autres variétés illustrées

³⁰ Le choix d'un narrateur neutre et quasi omniscient qui régit l'ensemble du roman s'impose étant donné que, dans un des fragments, la question du genre (sexuel) est explicitement soulevée : « Vrai ou faux : le personnage *je* du roman *Pour sûr* de France Daigle est un avatar de l'auteure, c'est-à-dire une figuration de France Daigle » (*PS* : 571, 1323.96.7). Si l'on a tendance à donner une réponse affirmative pour ce qui est des 12 fragments où ce *je* rencontre les personnages qu'il a créés (fragments intitulés « Duo », # 101), il est moins sûr que la même « figuration » soit aussi prise en charge par tous les autres sujets, d'où le choix d'un narrateur (au lieu d'opter pour une narratrice qui suggérerait un lien plus étroit entre les diverses instances narratives). La question des diverses instances énonciatives du roman mériterait un développement important qui dépasse le cadre de cet article.

par les québécismes, les helvétismes, les belgicismes et les africanismes³¹, mais aussi par le rappel de son ancien statut de langue « inférieure » : « À l'époque où dominait le latin, la langue française était une langue vulgaire, c'est-à-dire une langue parlée par le peuple » (*PS* : 492, 1143.112.8). Ainsi est souligné le fait que le français n'échappe pas à une évolution qui est, par ailleurs, caractéristique de toute langue. L'Académie française elle-même en est consciente, car elle a approuvé la nouvelle orthographe, recommandée par le Conseil supérieur de la langue française³². Si tant est que la nouvelle orthographe puisse remplacer l'orthographe traditionnelle – les graphies bonhomme, combattivité, charriot, joailler et ognon, citées parmi d'autres dans *Pour sûr*, sont désormais correctes (*PS* : 416, 967.77.8) –, il appert que le terrain est bien préparé pour traiter du chiac qui, en dépit des réticences et des commentaires négatifs à son égard³³, est désormais considéré comme une variante langagière parmi d'autres. La discussion à ce sujet se fait de manière typiquement daiglienne, de façon tantôt raisonnée, tantôt enjouée.

Question de chiac : prise 1

Constatant qu'à Moncton, la « langue est une obsession [...] pour sûr! [...] à cause de la wé que t'es supposé de parler! » (*PS* : 464, 1080.124.9), le narrateur met en contraste l'attitude complexe, voire complexée, des locuteurs monctoniens vis-à-vis de leur parler avec un petit fait du Soudan : de la trentaine de langues de la famille nigéro-kordofanienne que parlent environ 100 000 locuteurs, il existe « une moyenne de 3 300 locuteurs par langue ». Et le narrateur d'enchaîner : « Ces gens ont-ils le sentiment que leur ethnie va disparaître? S'en préoccupent-ils? » (*PS* : 482, 1119.112.11) Question pertinente d'autant plus que, comme le rappelle le narrateur, la « population de la grande région de Moncton est d'environ 100 000 habitants » (*PS* : 482, 1122.143.4). Comment alors représenter

³¹ Ces variantes sont évoquées dans au moins deux fragments traitant du *Scrabble* (*PS* : 282-283, 641.20.11 et 285, 649.19.7).

³² Voir le site Web *La nouvelle orthographe*, [<http://www.nouvelleorthographe.info/>] (5 mars 2015).

³³ Dans ce contexte, il est assez ironique de constater que, à peine un mois avant que *Pour sûr* ne gagne le Prix du Gouverneur général, le chroniqueur Christian Rioux a déclenché un débat houleux dans *Le Devoir* du 26 octobre 2012, alors qu'il déplorait l'emploi du chiac que faisaient Radio-Radio et Lisa LeBlanc dans leurs chansons (Rioux, 2012). Pour des réactions à cet article, voir Marc-André Villard (2012).

le chiac dans le roman ? Adopter simplement cette langue et l'utiliser sans ambages, sans se poser de questions à son sujet ? Faire perdurer le complexe d'infériorité dont souffrent certains locuteurs du chiac puisqu'ils parlent « mal » le français ? Célébrer le chiac et modifier son statut de langage oral en le transposant dans la forme écrite, l'employer à des fins littéraires ? Éviter d'utiliser le chiac et prétendre qu'il n'y a pas de particularités locales au français que parlent les personnages de Moncton – bref, leur faire utiliser le français standard ? Ou consciemment placer les personnages de diverses origines au croisement de différentes variantes du français, se servir de ce carrefour de langues afin de sensibiliser les personnages (ainsi que les lecteurs) aux périls ainsi qu'aux richesses des faits langagiers ? Le narrateur met en œuvre presque toutes ces possibilités et d'autres encore : certains personnages anonymes de Moncton n'utilisent souvent que le chiac ; le personnage de Carmen reprend son conjoint Terry de temps à autre pour limiter son emploi du chiac devant les enfants, tandis que les échanges entre Terry et son ami Zed se font en chiac, mais puisqu'ils sont tous les deux sensibilisés à la question de la langue, celle-ci devient parfois le sujet explicite de leurs dialogues ; d'autres interlocuteurs – rencontrés en route vers Caraquet, par exemple – rappellent les différences entre le français local de Moncton et celui du nord-est de la province ; souvent, les amis monctoniens font appel à Étienne et Ludmilla Zablonki, qui parlent un français international, pour résoudre des problèmes de « traduction » de mots acadiens ou d'expressions en chiac. Le roman fait aussi une large part au développement de la langue par l'intermédiaire de la petite Marianne et de son frère Étienne : la prononciation imparfaite de la fille est corrigée par la simple répétition d'un mot prononcé comme il faut, sans plus. Toujours est-il que la transcription de la production langagière de la petite fait sourire les lecteurs, tout en élargissant leur prise de conscience quant aux multiples formes et états de la langue. Étienne, qui est un peu plus âgé, pose beaucoup de questions sur les mots qui sont à la source de malentendus ou de jeux de mots, parfois les deux à la fois³⁴.

³⁴ Tel est le cas du mystère de la « tante à Sillan », construction qui suit de près une formule acadienne bien connue, que tente à maintes reprises de percer le petit Étienne sans, toutefois, obtenir de réponse (*PS* : 442, 446, 447). Le mystère est résolu dès qu'on apprend que cette tante est mentionnée dans le « Notre père » : « et ne nous soumettez pas à la tentation » ou, selon Étienne, « Nounou soumettez pas à la tante à Sillan » (*PS* : 448, 1040.124.5).

Parallèlement à tous ces emplois est menée une réflexion soutenue sur le chiac : le moment serait-il venu de « créer une langue acadienne moderne à partir de ses composantes actuelles » (*PS* : 442, 1024.73.4)? Comment alors 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* : 445, 1032.103.7) À côté de ce questionnement désinvolte, qui a toutefois pour corollaire bien réel deux dictionnaires du parler acadien traditionnel³⁵ souvent cités dans *Pour sûr*, se trouve aussi le souhait de « créer de nouveaux mots lexicaux pour répondre au besoin de notre société en constante évolution », un souhait dont la réalisation possible est confirmée par nulle autre source que le « tome trois du Bescherelle, *La Grammaire pour tous* » (*PS* : 379, 871.77.1). Et si les termes acadiens traditionnels devaient être standardisés, ce que le narrateur montre par l'exemple de « youisque » – transcrit aussi « Youù c'est, ayoù c'que » (*PS* : 471, 1098.143.3) et qui, dans *Le glossaire* de Pascal Poirier, est écrit « yousque » –, le nouveau lexique, celui qui correspondrait davantage à l'Acadie moderne, devrait lui aussi être établi sur de nouvelles règles. Le narrateur réfléchit alors à la « tentation, voire la nécessité d'élargir le rôle des accents », notamment de l'accent aigu, qui aurait la fonction d'« indiquer [dans certains verbes] qu'il s'agit de mots anglais dont la terminaison se prononce en français » (*PS* : 63, 137.35.3). Les exemples donnés sont « bānkér, clāmpér, drīvér, flūnkér, lēakér, mānagér » (*Ibid.*). Or une telle démarche n'est pas sans susciter des questions. Dans un fragment consacré justement à la création de « nouveaux mots anciens » en acadien – ou plutôt, d'une nouvelle graphie de mots anciens –, fragment où l'on fait aussi amplement appel aux dictionnaires de Cormier et de Poirier, dont les transcriptions laissent parfois à désirer, selon le narrateur, cette inquiétude est exprimée par deux interlocuteurs anonymes : « Pis quisqui va faire sûr que toutte ça fait du sens? », question renforcée par l'inquiétude du second : « On a-t-y éven le droit de frīggér avec le français comme ça? » (*PS* : 58-59, 128.30.10) Le questionnement ne s'arrête pas là : comme le chiac est une variante langagière dans laquelle s'amalgament des éléments du (vieux) français, du parler acadien et de l'anglais, et dans laquelle les emprunts au lexique anglais subissent les règles de la grammaire française (surtout en ce qui

³⁵ Ceux d'Yves Cormier (1999) et de Pascal Poirier (1993).

concerne la conjugaison des verbes), il s'ensuit que non seulement le français se trouve « déformé » par rapport à son usage normatif, mais aussi l'anglais. Les effets de cette « déformation » sur l'anglais, considéré comme la langue la plus importante à l'échelle mondiale, sont considérables.

Question de chiac, prise 2 : « Ostranenie » ou la défamiliarisation de l'anglais

L'anglais, redouté pour sa force assimilatrice par tant de francophones minoritaires vivant dans un contexte anglophone comme les Acadiens, subit un traitement assez radical dans *Pour sûr*. Son emploi ne s'arrête pas aux simples calques (« faire sûr ») ou aux anglicismes bien connus, tels qu'affichés dans le titre, par exemple. Daigle n'adopte pas non plus le procédé utilisé dans *Pas pire* ou *Petites difficultés d'existence*, où l'emploi des expressions en anglais aussi bien que celles en parler acadien et en chiac est signalé par l'italique³⁶, procédé qui met en relief le *code-switching* entre les langues et qui, par ce démarquage, permet une lecture relativement aisée, pourvu que ces réalités linguistiques nous soient familières. Dans *Pour sûr*, Daigle adopte une autre stratégie, comparable à celle que les formalistes russes appellent l'*ostranenie* ou la défamiliarisation³⁷ : l'auteure intervient dans la graphie même de l'anglais, elle la modifie et crée ainsi des obstacles qui rendent la lecture un peu plus ardue. La graphie insolite produit une nouvelle perception de l'anglais qui dérange, voire provoque les lecteurs, car elle ne se laisse pas déchiffrer automatiquement, selon les habitudes. D'aucuns trouveront ce traitement de l'anglais sans doute abusif, vu qu'il ajoute un autre niveau de complexité à une lecture déjà difficile pour ceux qui ne connaissent pas le chiac. Quitte à perdre certains lecteurs, le procédé qu'emploie Daigle est pourtant logique et ne fait que souligner son argument central, à savoir que toute langue exposée à une autre est modifiée par la force du contact. Ainsi l'anglais que parlent les locuteurs

³⁶ Dans un article consacré à la plurivocité de *Pas pire*, Boudreau montre que ce roman de Daigle « présente une palette assez variée d'idiomes contrastés », qu'il s'y trouve en fait plusieurs variétés de français et que l'emploi de l'italique pour accentuer le démarquage n'est pas toujours systématique (2000 : 51-63).

³⁷ Le concept d'*ostranenie* ou de la défamiliarisation a été formulé par Viktor Borisovich Shlovskii. Il est basé sur l'opposition entre une réponse habituelle et une nouvelle perception. Dans la vie quotidienne, on perçoit les choses de façon automatique, tandis que l'art vise à rompre cet automatisme afin de créer des effets esthétiques différents. Je résume ici l'entrée sur la « défamiliarisation », signée par Nina Kolesnikoff (1993a : 54). Voir aussi l'entrée sur Shlovskii (également signée par Kolesnikoff, 1993b : 471-473).

français dans le sud-est du Nouveau-Brunswick n'est évidemment pas celui que parlent les Québécois, par exemple. Et même l'anglais employé par les locuteurs anglophones du Nouveau-Brunswick se distingue de celui qu'on entend à Terre-Neuve et en Alberta, pour ne pas parler de celui de la Grande-Bretagne, ou encore de celui de l'Inde, du Pakistan et de l'Afrique du Sud, pays où l'anglais joue, à côté d'autres langues, un rôle de premier plan pour des raisons historiques. Chaque fois qu'il y a une telle cohabitation de langues ou « des langues en partage », selon le beau titre du livre de Catherine Leclerc³⁸, les langues en contact changent nécessairement.

Ce fait est mis en relief dans *Pour sûr*. Au lieu d'utiliser les seules lettres françaises pour reproduire l'anglais ou pour imiter l'accent français, comme le fait Raymond Queneau dans son amusant *Exercices de style* (1947)³⁹, Daigle ajoute des signes diacritiques – surtout le tilde et parfois le tréma – à l'anglais. Ces marqueurs sont censés souligner que, en chiac, le mot est véritablement prononcé comme en anglais, pas francisé ou avec un accent français. Cette « forme fréquente de chiaquisation » transforme l'anglais, il le « latinise » (*PS* : 438, 1011.7.1). Du coup, l'anglais devient « autre », différent : arraché à son contexte habituel et implanté dans une autre langue, il perd son statut de langue majoritaire pour subir à son tour la minorisation, ce qui ne fait que refléter la réalité quotidienne des locuteurs francophones ou, comme le formule Leclerc, « l'appel du colinguisme est [...] un appel à une redéfinition des espaces littéraires et sociaux, un appel à la création d'espaces d'énonciation qui fassent place à la pluralité des langues » (2010 : 382).

Dans *Pour sûr*, les exemples de colinguisme sont très nombreux, le moindre étant probablement le « *Sô* » auquel se joint le commentaire à l'effet que le tilde indique la « prononciation allongée du *so* anglais

³⁸ Partant du constat que « [l]e monde est plurilingue » (2010 : 21-24), Leclerc étudie, après une mise en place de ses assises théoriques, les effets du plurilinguisme et du colinguisme dans un corpus littéraire issu surtout du Canada (Gail Scott, Robert Majzels, Patrice Desbiens, Jean Babineau, de même que Christine Brooke-Rose de la Grande-Bretagne).

³⁹ Voici la première phrase du fragment intitulé « Anglicismes » : « Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tressée » (Queneau, 1947 : 113). Chez Daigle, on trouvera également un anglophone de Moncton qui s'exprime en français avec un fort accent anglais (*PS* : 116, 264.18.7).

(signifiant *alors, par conséquent*) » (*PS* : 226, 534.142.12; en italique dans le texte). D'autres exemples comme « pis après y a hāngné ūp » (*PS* : 93, 208.22.7) sont accompagnés de remarques telles que « [l]'orthographe de ces mots est en flottement » (*PS* : 93, 212.142.5). D'autres signalent que cette chiaquisation de l'anglais est même apte à « corriger l'orthographe douteuse de mots anglais qui ne se prononcent pas comme ils s'écrivent » (*PS* : 440, 1016.143.7), comme c'est le cas du mot « grōwse » (« *gross* » en anglais standard) (*PS* : 440, 1014.141.8). Et lorsque le narrateur laisse libre cours à son imagination et entrevoit que « [b]eaucoup d'autres signes graphiques pourraient servir à identifier les mots proprement acadiens ou importés de l'anglais », il constate de plus, après avoir donné des exemples plus loufoques les uns que les autres, que « les possibilités sont innombrables, l'univers regorge de signes et d'accents » (*PS* : 531, 1229.90.7). Il n'est pas impossible que les lecteurs, à l'instar de certains personnages, aient un étourdissement devant tant de liberté – ou tant d'anarchie potentielle – dans l'usage des signes diacritiques et qu'ils s'écrient, après avoir été avertis du fait qu'il « [f]audrait faire sûr que ça mātch, qu'y aïye une logique » : « Heille, c'est tōo mūch! » (*PS* : 536, 1244.88.8) Si le roman expose ainsi toutes sortes d'inquiétudes vis-à-vis de ce Babel, il offre aussi sa contrepartie : la jubilation langagière.

Pour sûr n'est d'ailleurs pas le roman qui va le plus loin dans la cohabitation des langues et des graphies dans un seul texte. James Joyce est bien connu pour la place qu'il réserve dans son œuvre à l'inventivité langagière, au démontage et à la recréation de la langue, et le roman monumental de l'écrivain allemand Arno Schmidt, *Zettel's Traum*, qui a dû attendre sa publication sous forme de livre jusqu'en 2010 en raison des multiples défis de mise en pages qu'il a posés⁴⁰, dépasse de loin la liberté que prend le narrateur de *Pour sûr* avec la graphie des mots, la multiplicité des signes diacritiques et la typographie. Certes, on pourrait dire que

⁴⁰ Schmidt (*Le rêve de Zettel*, 2010). Le texte original de plus de 1 300 pages qui, en 1970, n'a été publié que sous forme de fac-similé, est imprimé en trois colonnes où se côtoient l'anglais, le français et l'allemand dont l'orthographe est, le plus souvent, très libre, voire inventée. Dans le roman, il est question, entre autres, de problèmes de traduction en allemand de l'œuvre d'Edgar Allan Poe et, en arrière-plan, de la psychanalyse freudienne et d'une histoire de béguin qu'éprouve le personnage principal, un traducteur âgé, pour l'adolescente d'un couple de traducteurs. Un échantillon des vingt premières pages du roman est reproduit en ligne, [<http://www.suhrkamp.de/download/Blickinsbuch/9783518803004.pdf>] (5 mars 2015).

le phénomène n'est pas le même, que ni l'anglais ni l'allemand ne sont des langues minorisées et que les déformations créatrices qu'apportent Joyce et Schmidt à la langue ne menacent pas son emploi dans leur société respective. Or, malgré le fait que l'assimilation, la marginalité et la fragilité culturelle sont des problèmes réels qui continuent à guetter les minorités telles que les Acadiens ou les Franco-Ontariens, il ne s'agit pas, dans le roman de Daigle, d'une « esthétique de la faiblesse » (Simon, 1994 : 112)⁴¹. Plus de vingt ans après la publication de *Trafic des langues* de Sherry Simon, et de *Théories de la fragilité* de François Paré (1994), qui soulèvent les problèmes de l'insécurité linguistique dans les littératures « de l'exiguïté » (Paré, [1992] 2001), on est arrivé à une époque où le chiac est pleinement assumé, du moins en ce qui a trait à son emploi littéraire chez Daigle, non seulement dans le déploiement de sa virtuosité ludique, dans sa contribution aux constructions identitaires des personnages, mais aussi dans la problématisation et les difficultés complexes que pose le vernaculaire s'il est le seul code que détiennent ses locuteurs.

Dès lors, le narrateur de *Pour sûr* peut formuler ce constat, légèrement déguisé sous sa forme interrogative :

Mais où commence, où finit une langue? Quand une langue devient-elle une autre langue? Toute parole n'est-elle pas qu'une interprétation de la réalité, donc une sorte de traduction, de tentative fugace de langage, une lalangue? Et puis, que le français soit ancien ou actuel ou standard ou hybride, la langue, comme la vie, n'est-elle pas qu'un long processus d'hybridation ininterrompu? (*PS* : 504, 1161.112.9)

Pour sûr représente un tel espace où les langues se confrontent, se déconstruisent et se reconstruisent, où le roman, les mots et la graphie sont retournés, détournés et réinventés. Même le mode de la réception en est ébranlé : certes, la lecture linéaire reste possible, mais elle peut être remplacée par un parcours discontinu, choisi librement par le lecteur qui suit tel ou tel sujet, aux goûts et aux dés/ordres qu'il impose au texte.

Ainsi, les auteures acadiennes ont fait beaucoup de chemin depuis les années 1970, quand Antonine Maillet a commencé à publier ses œuvres à un rythme soutenu : d'une Acadie qui se libère des contraintes mythiques imposées de l'extérieur et de l'intérieur, à une Acadie où les femmes n'hésitent plus à se dire telles qu'elles se voient, jusqu'à une Acadie qui se crée et s'écrit selon ses propres codes, dont le défrichement / déchiffrement

⁴¹ Voir aussi la section « Une esthétique de la faiblesse » dans Leclerc (2010 : 295-297).

fait le plaisir des lectrices. Et tant qu'il y aura de jeunes auteures, telles qu'Emma Haché et Georgette LeBlanc, l'Acadie au féminin continuera, par son renouvellement des thèmes et des formes littéraires, à s'inscrire dans le vaste tissu de ce que Pascale Casanova appelle la « république mondiale des lettres ».

BIBLIOGRAPHIE

Archives

Archives de la Congrégation Notre-Dame-du-Sacré-Cœur, Moncton
Fonds Joséphine-Duguay

Livres et articles

- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.
- BOEHRINGER, Monika (2001-2015). *Auteures acadiennes / Acadian Women's (Life) Writing*, [site Web], [http://www.mta.ca/awlw] (5 mars 2015).
- BOEHRINGER, Monika (2005). « Entre errance et appartenance : Dyane Léger's Coming to Writing », *The French Review*, vol. 78, n° 6, p. 1148-1159.
- BOEHRINGER, Monika (2012). « Introduction », dans France Daigle, *Sans jamais parler du vent : roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps* [1983], édition critique établie par Monika Boehringer, Moncton, Institut d'études acadiennes, Université de Moncton, p. xi-xliv.
- BOEHRINGER, Monika, et Hans R. RUNTE (2007). « Il était une fois une petite fille qui aimait beaucoup écrire : entretien avec Dyane Léger », *Dalhousie French Studies*, vol. 80 (automne), p. 151-166.
- BOUDREAU, Raoul (1998). « L'actualité de la littérature acadienne », *Tangence*, n° 58 (octobre), p. 8-18.
- BOUDREAU, Raoul (2000). « Les français de *Pas pire* de France Daigle », dans Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté : 9^e colloque de l'APLAQA*, Beauport, MNH, p. 51-63.
- BOUDREAU, Raoul, et Marguerite MAILLET (1993). « Littérature acadienne », dans Jean Daigle (dir.), *L'Acadie des Maritimes : études thématiques des débuts à nos jours*, Moncton, Chaire d'études acadiennes, Université de Moncton, p. 707-748.
- BRAULT, Michel, et Pierre PERRAULT (1971). *L'Acadie, l'Acadie!?!?*, Montréal, Office national du film du Canada, 117 min 51 s (film documentaire).

- BUÑUEL, Luis (réalisation et scénario), et Salvador DALI (scénario) (1929). *Un chien andalou*, film muet en noir et blanc, sonorisé en 1960, 16 min.
- CARDINAL, Marie (1975). *Les mots pour le dire*, Paris, Grasset.
- CARROLL, Lewis ([1865] 1971). *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*, avec les illustrations de John Tenniel; introduction et annotations par Roger Lancelyn Green, Londres, Oxford University Press.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CHIASSON, Herménégilde (1998). « Traversée », *Tangence*, n° 58 (octobre), p. 77-92.
- CORMIER, Yves (1999). *Dictionnaire du français acadien*, Montréal, Éditions Fides.
- CYR, Athela ([s. d.]). *Les verrières : litanies de Marie, mère de Jésus*, sur le site Web du Diocèse d'Edmundston, [http://www.diocese-edmundston.ca/fr/docs/cath_verrieres-litanies_de_marie.pdf] (5 mars 2015).
- DAIGLE, France ([1983] 2012). *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, Université de Moncton.
- DAIGLE, France (1985). *Variations en B et K : plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont*, Outremont, La Nouvelle Barre du jour.
- DAIGLE, France (1986). « En me rapprochant sans cesse du texte : à propos de *Sans jamais parler du vent* », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 182, p. 31-45.
- DAIGLE, France (1993). *La vraie vie*, Montréal, Éditions de L'Hexagone; Moncton, Éditions d'Acadie.
- DAIGLE, France (1998). *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- DAIGLE, France (2001). *Un fin passage*, Montréal, Éditions du Boréal.
- DAIGLE, France (2002). *Petites difficultés d'existence*, Montréal, Éditions du Boréal.
- DAIGLE, France (2011). *Pour sûr*, Montréal, Éditions du Boréal.
- DU BELLAY, Joachim ([1549] 1972). *Défense et illustration du français*, texte original présenté et commenté par Louis Terreaux, Paris, Bordas.
- ÉTIENNE, Gérard (2004). « Dyane Léger : *Les anges en transit : essai littéraire* », *Neue Romania 29 : Acadie 1604-2004*, sous la dir. de Peter Klaus, p. 201-279.
- FORTIN, Marie-Claude (2011). « Pour sûr de France Daigle : l'œuvre ouverte », *La Presse*, 16 septembre, [En ligne], [<http://www.lapresse.ca/arts/livres/201109/16/01-4448337-pour-sur-de-france-daigle-loeuvre-ouverte.php>] (5 mars 2015).
- GAUVIN, Lise (2010). « Préface : Antonine Maillat, Montréalaise d'adoption », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillat à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, Université de Moncton, p. 13-16.
- GILBERT, Sandra M., et Susan GUBAR (1979). « The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity », *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, p. 3-44.

- HACHÉ, Emma (2003). *L'intimité*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman.
- HACHÉ, Emma (2010). *Trafiquée*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman.
- IRIGARAY, Luce (1979). *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Éditions de Minuit.
- KOLESNIKOFF, Nina (1993a). « Defamiliarization », dans Irena R. Makaryk (dir.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, p. 54.
- KOLESNIKOFF, Nina (1993b). « Shlovskii, Viktor Borisovitch », dans Irena R. Makaryk (dir.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, p. 471-473.
- LEBLANC, Georgette (2006). *Alma*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LEBLANC, Georgette (2010). *Amédé*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LEBLANC, Georgette (2013). *Prudent*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LECLERC, Catherine (2010). *Des langues en partage? Cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*, Montréal, Éditions XYZ.
- LÉGER, Dyane ([1980] 1987). *Graines de fées*, préface de Denise Paquette, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteure, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LÉGER, Dyane (1983). *Sorcière de vent!*, Moncton, Éditions d'Acadie.
- LÉGER, Dyane (1992). *Les anges en transit*, Trois-Rivières, Écrits des Forges; Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LÉGER, Dyane (1996). *Comme un boxeur dans une cathédrale*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LÉGER, Dyane (1999). *Le dragon de la dernière heure*, Moncton, Éditions Perce-Neige.
- LÉGER, Dyane (2004). « Intertexte », dans Gérard Étienne, « Dyane Léger : *Les anges en transit : essai littéraire* », *Neue Romania 29 : Acadie 1604-2004*, sous la dir. de Peter Klaus, p. 240-249.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth ([1847] 1951). *Evangeline: A Tale of Acadie*, avec une introduction par C. Bruce Fergusson, Halifax, Nimbus.
- LORD, Marie-Linda (dir.) (2010a). *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, préface de Lise Gauvin, Moncton, Institut d'études acadiennes, Université de Moncton.
- LORD, Marie-Linda (2010b). « Introduction : Antonine Maillet : un monde, une langue et une œuvre », dans Marie-Linda Lord (dir.), *Lire Antonine Maillet à travers le temps et l'espace*, Moncton, Institut d'études acadiennes, Université de Moncton, p. 17-34.
- MAILLET, Antonine ([1962] 1977). *On a mangé la dune*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (1971a). *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MAILLET, Antonine (1971b). *La Sagouine*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (1973). *L'Acadie pour quasiment rien : guide historique, touristique et humoristique d'Acadie*, avec la collaboration de Rita Scalabrini, Montréal, Leméac.

- MAILLET, Antonine (1975). *Évangéline Deusse*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (1979). *Pélagie-la-Charrette*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (1992). *Les confessions de Jeanne de Valois*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (1996). *Le chemin Saint-Jacques*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (2001). *Madame Perfecta*, Montréal, Leméac.
- MAILLET, Antonine (2003). *Le temps me dure*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud.
- MAILLET, Antonine (2012). « Mots dans le vent », *Le Devoir*, 14 novembre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/363905/mots-dans-le-vent>] (5 mars 2015).
- MORENCY, Jean (2011-2012). « L'Évangéline de Longfellow traduit par Pamphile Le May, un classique acadien? », *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes*, n^{os} 20-21 (automne-printemps), p. 99-109.
- La nouvelle orthographe* [site Web] ([s. d.]). [<http://www.nouvelleorthographe.info/>] (5 mars 2015).
- PAQUETTE, Denise (1987). « Préface », dans Dyane Léger, *Graines de fées*, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteure, Moncton, Éditions Perce-Neige, p. 11-14.
- PARÉ, François ([1992] 2001). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir.
- PARÉ, François (1994). *Théories de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir.
- PARÉ, François (2003). « La chatte et la toupie », *La distance habitée*, Ottawa, Le Nordir, p. 199-214.
- PLANTIER, René (1996). « Dyane Léger », dans *Le corps du déduit : neuf études sur la poésie acadienne : 1980-1990*, Moncton, Éditions d'Acadie, p. 59-97.
- POIRIER, Pascal ([1993] 1995). *Le glossaire acadien*, édition critique établie par Pierre M. Gérin, Moncton, Éditions d'Acadie et Centre d'études acadiennes, Université de Moncton.
- POWELL, Michael, et Emeric PRESSBURGER (réalisation) (1948). *The Red Shoes*, Archers Film Productions, 133 min. Une version restaurée du film est disponible depuis 2010.
- LA PRESSE CANADIENNE (2012). « France Daigle remporte le prix du Gouverneur général dans la catégorie “ romans ” », *Le Devoir*, 13 novembre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/culture/livres/363847/france-daigle-remporte-le-prix-du-gouverneur-general-dans-la-categorie-romans>] (5 mars 2015).
- QUENEAU, Raymond (1947). *Exercices de style*, Paris, Gallimard.
- RIoux, Christian (2012). « Radio-Radio », *Le Devoir*, 26 octobre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/362441/radio-radio>] (5 mars 2015).
- RUNTE, Hans R. (1997). *Writing Acadia: The Emergence of Acadian Literature 1970-1990*, Amsterdam, Rodopi.

- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1971). « Le jeu », dans *Regards et jeux dans l'espace* [1937], *Œuvres*, édition critique établie par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 10-11.
- SASU, Voichita-Maria (2003). « Le “coffre à jouets” de Dyane Léger », *Dalhousie French Studies*, vol. 62 (printemps), p. 63-71.
- SAVOIE, Paul (2006). « Dyane Léger », *Acte de création : entretiens*, Ottawa, Éditions L'Interligne, p. 93-102.
- SCHMIDT, Arno ([1970] 2010). *Zettel's Traum*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- SIMON, Sherry (1994). *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal.
- VILLARD, Marc-André (2012). « Libre opinion : le chiac : tout mélanger », *Le Devoir*, 6 novembre, [En ligne], [<http://www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/363220/le-chiac-tout-melanger>] (5 mars 2015).