

## INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.** Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600

UMI<sup>®</sup>





Université d'Ottawa · University of Ottawa



**Littérature, langue et société :  
La quête identitaire des Québécois depuis 1980**

par

**MARIE-ANDRÉE MICHAUD**

Département des Lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 2002



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76615-2

**Littérature, langue et société :  
La quête identitaire des Québécois depuis 1980**

**Résumé**

Dans son roman *Le Cassé* paru en 1964, Jacques Renaud a donné droit de cité au français québécois non seulement dans le discours, comme le faisaient les auteurs auparavant, mais aussi dans la narration, atténuant ainsi la distance entre les deux modes. Cette œuvre, fortement marquée par le contexte sociopolitique dans lequel elle s'est inscrite, sert de point de départ et d'outil de comparaison pour introduire l'analyse de cinq romans québécois qui couvrent la période de 1980 à 2000 : *La Vie en prose* de Yolande Villemaire (1980), *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey (1985), *Cowboy* de Louis Hamelin (1992), *Cadavres* de François Barcelo (1998) et *On a raison de faire le caméléon* de Jean-Marie Poupart (1999). L'étude de la langue dans la narration et dans le discours de ces œuvres permet de constater quelle place les auteurs accordent au français québécois dans les deux modes depuis le grand saut fait par Renaud dans les années 1960. De plus, cette étude permet non seulement de déterminer si la société influence les auteurs dans leur écriture, mais elle permet aussi de constater s'il y a uniformisation ou distanciation des usages linguistiques entre narration et discours dans ces romans représentatifs de leur époque respective.

## Remerciements

Je souhaite d'abord et avant tout remercier ma directrice de thèse, Madame France Martineau, pour son support constant et ses commentaires judicieux. Son intérêt pour le sujet de cette thèse fut certainement l'une de mes plus grandes motivations pour mener à terme ce travail de longue haleine.

Je souhaite également témoigner ma reconnaissance à mon entourage, notamment aux membres de ma famille qui ont toujours été présents, même dans les moments les plus critiques ; mes ami(e)s qui, bien que dispersé(e)s un peu partout, m'ont toujours appuyée, et finalement mon copain, pour sa patience et ses encouragements.

Je remercie aussi le département des Lettres françaises et l'Université d'Ottawa pour leur appui financier, ainsi que les membres du jury de ma thèse, Monsieur Yvan G. Lepage et Monsieur Marcel Olscamp.

*Tout texte, et cela vaut pour le roman plus encore  
que pour toute autre forme littéraire,  
est un «reflet subjectif» du monde, une lecture,  
une interprétation et non sa simple reproduction.*

**Mikhaïl Bakhtine**

## **Introduction**

La littérature est le reflet d'une société. La langue utilisée dans cette littérature est un outil de représentation de cette société. Un lien se crée inévitablement entre ces trois données : langue, littérature et société.

Dans cette thèse, la littérature québécoise servira de point de départ pour établir des liens entre cette dernière, sa langue d'usage et le contexte sociologique dans lequel sa diégèse s'inscrit. Pour ce faire, nous nous intéresserons à l'intégration du français québécois dans la narration et dans le discours rapporté de cinq romans québécois couvrant la période de 1980 à 2000. Cette étude permettra également de rendre compte de l'importance que les écrivains ont donnée au français québécois dans leurs écrits depuis les vingt dernières années. Parallèlement, nous serons en mesure de constater si la place accordée à ce registre est tributaire des événements sociopolitiques majeurs des décennies en question.

Voici les principales interrogations auxquelles nous devons répondre dans le cadre de cette étude. Quelle importance les auteurs du corpus accordent-ils au français québécois dans leurs œuvres? Permettent-ils à cette langue, qui se démarque par certains usages lexicaux et syntaxiques distincts de ceux de la langue populaire générale, d'avoir droit de cité, et ce autant en narration qu'en discours ? Les auteurs tentent-ils d'atténuer ou d'accentuer la distance entre narration et discours en ayant recours à des registres de langue différents d'un mode à l'autre ? Cette volonté d'abolir ou de construire une barrière entre narration et discours est-elle en relation avec une société qui influencerait les auteurs dans leur écriture ?

En ce qui a trait à la problématique identitaire inhérente, elle concerne la question linguistique. Au Québec, le désir de s'affirmer et de se distinguer par la langue française a toujours été à la base de la revendication identitaire du peuple :

Le lien est évident entre langue et identité dans l'histoire du peuple francophone d'Amérique. Dès les premières affirmations d'une identité qui transcende les solidarités concrètes (solidarités familiales, claniques, villageoises), la langue s'affirme comme l'une des caractéristiques essentielles de cette référence collective.<sup>1</sup>

Dans le cas présent, ce sera l'étude de la langue dans la littérature des vingt dernières années qui nous permettra de faire la mise au point sur la quête identitaire actuelle des Québécois, dans la mesure où nous nous questionnerons sur l'impact que peuvent

---

<sup>1</sup> Joseph Yvon THÉRIAULT, «La langue, symbole de l'identité québécoise», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.354

avoir les événements sociopolitiques sur les choix des écrivains quant à l'usage de la langue.

La littérature a toujours été un fort moyen d'expression, par son contenu certes, mais avant tout par la manière dont ce dernier est exprimé. Elle s'adapte généralement à la société dans laquelle elle s'inscrit. Depuis toujours, «la littérature se donne une mémoire, à l'image de sa collectivité<sup>2</sup>». Et il en est ainsi parce que discours littéraire et discours social sont connexes. La manière dont les idées sont transmises, évoquées, racontées est en relation étroite avec le milieu social qui les met en place.

La présente thèse se divise en six chapitres. Le premier sert essentiellement à faire un retour en arrière pour couvrir la période précédant celle à l'étude, en plus de mettre en contexte le cadre théorique. Cette première partie traite également d'une œuvre en particulier, soit *Le Cassé* de Jacques Renaud. Publié en 1964, à une époque où les révoltes populaires étaient fréquentes, ce roman, par l'utilisation de la langue qu'en a faite l'auteur, a créé une véritable rupture avec tout ce qui l'a précédé dans l'univers romanesque québécois. C'est pourquoi il servira de point de départ et d'outil de comparaison pour introduire les œuvres qui le suivent. Les cinq romans choisis feront chacun l'objet d'un chapitre et seront étudiés en ordre chronologique de publication : *La Vie en prose* de Yolande Villemaire (1980), *Encore une partie pour*

---

<sup>2</sup> Fernand DUMONT, *Genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, Montréal, 1993, p.317

*Berri* de Pauline Harvey (1985), *Cowboy* de Louis Hamelin (1992), *Cadavres* de François Barcelo (1998) et *On a raison de faire le caméléon* de Jean-Marie Poupart (1999).

Si ces cinq romans et auteurs ont été choisis pour faire l'objet de cette étude, c'est parce qu'ils ont marqué, chacun à leur façon, l'univers romanesque québécois : les romans respectifs de Yolande Villemaire et Pauline Harvey ont été des plus représentatifs des années 1980 ; Louis Hamelin a certainement été l'un des romanciers les plus marquants des années 1990 (surtout grâce à son tout premier roman : *La Rage*) et François Barcelo a été le premier auteur québécois à être publié dans la *Série Noire* de Gallimard. Quant à Jean-Marie Poupart, il est peut-être encore trop tôt pour l'affirmer, mais son roman semble bien ancré dans la production romanesque de la fin des années 1990. Outre cette question de réception critique, le corpus a été établi de manière à ce qu'il y ait diversité dans le choix des auteurs et dans les sujets abordés, mais aussi parce que chacune des oeuvres présente des points communs qui nous permettront de mener notre étude selon des termes précis. En effet, chaque roman met en scène des personnages québécois qui évoluent dans un univers québécois, que ce soit en ville ou en région. De plus, les récits mettent en place une diégèse qui est contemporaine de l'année de publication, ce qui nous permettra de couvrir la période qui s'étend de 1980 à 2000. Les auteurs ont également été choisis en fonction de l'usage qu'ils font de la langue, notamment selon leur volonté (qu'elle soit importante ou non) d'intégrer des marques d'oralité, mais aussi

selon la place qu'ils ont choisie d'accorder au français québécois dans leur roman. Une analyse distincte de la narration et du discours nous permettra de voir quelles ont été les tendances en ce qui concerne les usages linguistiques des auteurs depuis les vingt dernières années.

## **Chapitre 1 : Mise en contexte**

Ce chapitre se divisera en deux grandes parties. Tout d'abord, nous ferons un retour sur l'état de la langue au Québec depuis son implantation sur les territoires de la Nouvelle-France jusqu'à aujourd'hui. Suite à ces considérations, nous tenterons de définir ce qu'on entend par français québécois et les raisons pour lesquelles il faut le distinguer du français populaire en général. Nous aborderons également la question de l'oralité dans cette section. La seconde partie servira essentiellement à faire un retour sur le statut de la littérature au Québec depuis son émergence. Nous reverrons les grandes lignes, les grands titres et les grands événements sociopolitiques qui ont façonné son évolution. Ce premier chapitre servira évidemment de base pour introduire les cinq oeuvres qui feront l'objet d'une analyse approfondie.

### **1.1 - Le français québécois - approche d'analyse**

#### **1.1.1 - L'implantation du français en Nouvelle-France**

Le français québécois est issu du français de la France, premier pays colonisateur du territoire. L'émigration de 10 000 colons en provenance de France, au début du 17<sup>e</sup> siècle, a évidemment favorisé l'implantation de la langue sur le territoire de la Nouvelle-France. À cette époque, le français n'était pas répandu de façon égale dans toutes les provinces de la France. En fait, il n'était pas encore uniformisé.

D'ailleurs, «à mesure qu'on s'éloignait du Bassin parisien, les provinces parlaient encore patois<sup>3</sup>» :

Les recherches les plus récentes sur l'ensemble du 17<sup>e</sup> siècle montrent que 53% des colons provenaient du Bassin parisien<sup>4</sup> et 38% des provinces périphériques. Il est important de noter que le Bassin parisien a fourni beaucoup plus de femmes (près de 70%) que d'hommes (46%). Les émigrants de Paris, de l'Île-de-France et du proche Bassin parisien (les plus nombreux) ont donc pu jouer un rôle important dans l'évolution linguistique en Nouvelle-France, puisqu'ils provenaient des régions de France où le français était déjà le plus répandu comme langue commune. Les pays de langue d'oc (moitié sud de la France), plus éloignés du français, n'ont fourni que 8% de colons.<sup>5</sup>

Ces colons qui ont débarqué en Nouvelle-France étaient, si l'on considère leurs diverses origines sociales, «de bons bourgeois, des artisans de différents métiers, des laboureurs peu aisés ou des soldats<sup>6</sup>». Si environ les deux tiers de la totalité des colons qui sont venus s'installer en Nouvelle-France étaient issus de la classe populaire, l'autre tiers occupait soit un rang social plus important ou exerçait un

---

<sup>3</sup> Lothar WOLF, «Les colons de Nouvelle-France», dans *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.27

<sup>4</sup> Le Bassin parisien est formé de l'Île-de-France (Paris), de la Normandie (Rouen), de la Picardie, des pays de la Loire, de la Bourgogne, de la Champagne et de la Lorraine. À elles seules, les deux provinces de la Normandie (avec 17%) et de l'Île-de-France (avec 16%) ont donné 33% des colons.

<sup>5</sup> WOLF, *op.cit.*, p.27

<sup>6</sup> C'est ainsi que le père Chrestien Le Clerc a décrit les premiers habitants de la Nouvelle-France en 1691. Propos tirés dans WOLF, *op.cit.*, p.28

métier qui impliquait une bonne connaissance du français (nobles, gens d'Église, fonctionnaires, officiers de l'armée, commerçants et maîtres-artisans)<sup>7</sup> :

Bref, la provenance géographique des colons de Nouvelle-France, leur condition sociale et leur instruction concordent avec le portrait linguistique global qui se dégagent des témoignages cités et permettent raisonnablement de conclure que la majorité d'entre eux parlaient le français ou utilisaient le français avant d'émigrer. Cette situation n'aurait fait que se renforcer au sein même de la colonie, à la faveur des échanges, des mariages ou de l'instruction.<sup>8</sup>

L'homogénéisation de la langue française en Nouvelle-France s'est donc faite plus rapidement qu'en France, la disparition des patois ayant beaucoup aidé à la cause :

On sait qu'en Nouvelle-France les paroisses ou les rangs regroupaient des colons provenant de régions différentes, que 74% des mariages étaient contractés entre colons originaires de provinces différentes et que la majorité des femmes étaient issues du milieu urbain. Somme toute, la possibilité d'employer les patois pour la communication, même ordinaire ou privée, et la transmission intergénérationnelle de ces gens devaient être plutôt réduites. On comprend donc pourquoi les patois se sont rapidement éteints en Nouvelle-France, issue d'autant plus naturelle que la majorité des colons pouvaient communiquer en français.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Raymond MOUGEON, «Le français s'impose en Nouvelle-France», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.34

<sup>8</sup> WOLF, *op.cit.*, p.28

<sup>9</sup> MOUGEON, *op.cit.*, p.34

C'est fort probablement pour cette raison que les voyageurs européens et étrangers de passage dans la colonie jugeaient que la langue qu'ils y entendaient parler était pure et sans accent<sup>10</sup>. De tels propos furent nombreux et unanimes :

Ces témoignages paraissent donc crédibles et ils concordent tous : on parlait, en Nouvelle-France entre 1650 et 1760, une langue française qui n'avait rien à envier à celle de France, voire de Paris. On y parlait un français «pur», «pareil au nôtre», par référence au français de France. Les témoins n'y décèlent «aucun accent» ou constatent que l'accent Canadien «est aussi bon qu'à Paris». Enfin, ils ne signalent aucun parler dialectal ou régional et attestent, au contraire, qu'«il n'y a pas de patois dans ce pays».<sup>11</sup>

La rapide uniformisation de la langue française au Canada pourrait donc expliquer ces commentaires concernant l'état de la langue en Nouvelle-France.

### **1.1.2 - L'évolution de la langue sous le Régime français**

Évidemment, le français d'ici et celui de la France ont évolué différemment. La formation de mots nouveaux (néologismes) est certainement un des moyens les plus courants pour faire évoluer une langue. En Nouvelle-France, le besoin était particulièrement présent étant donné que les territoires canadiens et français ne présentaient pas les mêmes réalités. Les Canadiens ont créé des mots ou détourné de

---

<sup>10</sup> Par exemple, au début du 18<sup>ème</sup> siècle, le père Charlevoix écrivait que «nulle part on ne parle plus purement le français qu'en Nouvelle-France». Pierre DAVIAULT, «Le français au Canada reste solide» dans *Le Choc des langues au Québec 1760-1970* (sous la direction de Guy Bouthiller et Jean Meynaud), Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1972, p.591

<sup>11</sup> WOLF, *op.cit.*, p.27

leur sens des mots existants au point d'en faire des vocables nouveaux. « Cette néologie est le plus ferme soutien de notre langue. Une langue n'est vivante que si la création l'alimente ; les mots s'usent vite.<sup>12</sup> » D'ailleurs, ce qui a le plus frappé les Européens francophones à la fin du régime français, « ce ne sont ni les manquements au bon usage ni l'accent, mais bien le vocabulaire des Canadiens lequel commence à diverger<sup>13</sup> ». Pour n'en citer qu'un exemple, voici le commentaire d'un dénommé Aleyrac, qui en 1755, rapportait aux gens de son pays :

Tous les Canadiens parlent un français pareil au nôtre. Hormis quelques mots qui leur sont particuliers, empruntés d'ordinaire au langage des matelots, comme amarrer pour attacher, hâler pour tirer non seulement une corde mais quelque autre chose. Ils en ont forgé quelques-uns comme une tuque ou une fourole pour dire un bonnet de laine rouge... Ils disent une poche pour un sac, un mantelet pour un casaquin sans pli... Une rafale pour un coup de vent, de pluie ou de neige ; tanné au lieu d'ennuyé, chômer pour ne manquer de rien ; la relève pour l'après-midi ; chance pour bonheur ; miette pour moment ; paré pour prêt à. L'expression la plus ordinaire est : de valeur, pour désigner qu'une chose est pénible à faire ou trop fâcheuse.<sup>14</sup>

Le lexique des Canadiens est donc ce qui différencie le plus la France du Canada à cette époque. Soulignons aussi qu'une part des néologismes doit son existence aux langues amérindiennes. Au tout début de la colonisation, les colons d'origine

---

<sup>12</sup> DAVIAULT, *op.cit.*, p.592

<sup>13</sup> Jean-Denis GENDRON, « Le français des premiers Canadiens », *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.41

<sup>14</sup> *Loc.cit.*

française n'ont eu que très peu de contacts avec les Amérindiens. Par contre, les trappeurs et les missionnaires les côtoyaient régulièrement lors de leurs périples à l'intérieur des terres. «On les considère donc [les trappeurs et les missionnaires] comme les principaux vecteurs de pénétration des amérindianismes dans le français de la Nouvelle-France.<sup>15</sup>» La plupart des emprunts aux langues amérindiennes se rapportent à la flore et à la faune (achigan, atoca, babiche, carcajou, ouaouaron, caribou). Notons également que les colonisateurs français empruntèrent «très tôt et largement<sup>16</sup>» à la toponymie amérindienne pour désigner les lieux de la colonie : Québec (du toponyme micmac *gepèg*), Tadoussac (du toponyme micmac *Gtatosag*), Anticosti (du toponyme micmac *Natigosteg*) et Canada (du toponyme iroquoien *kanata*)<sup>17</sup>. Encore aujourd'hui, plusieurs autres noms de villes, de villages ou de lieux géographiques (lacs, rivières, forêts) doivent leurs appellations aux langues amérindiennes.

### 1.1.3 - L'évolution de la langue sous le Régime britannique

En ce qui concerne l'insertion des nombreux anglicismes, tant lexicaux que syntaxiques, elle s'explique par la conquête anglaise, alors que le régime français a été évacué au profit du régime britannique. En effet, le Traité de Paris de 1763 a mis fin à un siècle et demi de colonisation française. Les Canadiens furent alors forcés de

---

<sup>15</sup> Marthe FARIBAUT, «Le français et les langues amérindiennes», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.19

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.20

composer avec l'anglais, particulièrement dans les sphères politique et économique, mais aussi dans la vie de tous les jours. Lors de la formation de cette nouvelle colonie britannique, la bourgeoisie canadienne, qui s'était formée sous le régime français, est retournée en Europe. «Outre les militaires, les administrateurs coloniaux rentrent en France. Plus de 300 chefs de familles les imitent.<sup>18</sup>» Parmi les Canadiens français qui restent, plus de la moitié vivent de l'agriculture (il ne reste que quelques seigneurs, officiers et hommes de loi). Pour des raisons évidentes, un nombre important d'anglicismes a pénétré dans le vocabulaire en plus d'affecter certaines structures de phrases. Les calques syntaxiques de langue anglaise ont commencé à se faire de plus en plus nombreux et certains mots anglais sont même venus remplacer les équivalents français qui étaient pourtant réellement présents avant la Conquête. Prenons un exemple parmi tant d'autres :

De la même façon que la langue d'origine régionale française fait concurrence au français parisien, les anglicismes font reculer des mots français qui avaient cours jusque-là. *Service de vaisselle* devient d'un emploi épisodique dans le premier quart du 19<sup>e</sup> siècle et finit par laisser toute la place à *set de vaisselle* ; attesté depuis 1799 (*un set de porcelaine*), le mot *set* est d'ailleurs déjà un générique dans les années 1830, s'employant à la place de *service*, *ensemble*, *jeu* ou *assortiment* (*set à thé*, *set de rideaux*, *set de pelles*). *Cuillère à café*, fréquent depuis le début du 18<sup>e</sup> siècle, ne peut contrer *cuillère à thé* qui paraît le devancer à partir de 1840. [...] <sup>19</sup>

<sup>18</sup> Denis VAUGEOIS, «Une langue sans statut», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.60

<sup>19</sup> Claude POIRIER, «Une langue qui se définit dans l'adversité», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.115

C'est ainsi que plusieurs usages courants français ont fait place aux usages anglais, la société canadienne-française ayant dû s'adapter aux nouvelles réalités. Le vocabulaire s'est réorganisé en conséquence, ce qui a fait en sorte que nous avons pu relever, en plus des emprunts directs, de nombreux cas d'adaptation orthographique des anglicismes. Cette situation indique clairement «que les emprunts se sont pliés aux règles de la phonétique populaire avant d'être intégrés<sup>20</sup>». *Sauce-panne* (saucepan) pour *casserole*, *waguine* (wagon) pour *charrette*, *gagne* (gang) pour *groupe*, *canceler* (to cancel) pour *annuler* ou encore *clairer* (to clear) pour *congédier*, en sont quelques exemples. Étant donné que les deux langues se sont côtoyées pendant si longtemps, une telle fusion était inévitable. Obligés de vivre, de travailler et de grandir dans un milieu anglophone, les Canadiens français ont littéralement été envahis par cette nouvelle culture. Or, force est de constater à quel point leur désir de faire survivre la langue française était grand. Les Britanniques eux-mêmes l'ont constaté bien assez vite. D'ailleurs, l'administration de la justice qui relevait du pouvoir colonial britannique a dû s'adapter à la réalité démographique et accepter l'usage des deux langues au civil<sup>21</sup>. Si la langue française a su assurer sa place, c'est avant tout grâce à la résistance du peuple face à l'assimilation.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.116

<sup>21</sup> Denis MONIÈRE, «Le français et l'émergence du sentiment nationaliste», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.104

L'écart entre le français au Canada et celui de France est inévitablement devenu encore plus marqué suite à ces événements historiques. L'apport de la langue anglaise dans le français québécois s'est poursuivi au-delà de la Conquête britannique. Dans son ouvrage *Grammaire québécoise d'aujourd'hui*, Jean-Marcel Léard explique bien la situation de la langue au Canada après la Conquête. Trois facteurs sont à considérer :

- 1) L'anglais, langue du conquérant, commence à cette époque à influencer le français québécois. Après la Conquête, le prestige et le pouvoir sont du côté de l'anglais.
- 2) L'industrialisation, au 19<sup>e</sup> siècle, déplace les ruraux vers la ville et crée un prolétariat ouvrier, dominé par une bourgeoisie industrielle et commerçante anglophone. Cela crée un contact quotidien et explique des emprunts lexicaux.
- 3) Au 19<sup>e</sup> siècle, la scolarisation est plus forte en France qu'au Québec (ce n'était pas le cas avant). Peu entravé par les contraintes scolaires et sociales, le québécois évolue plus facilement, généralise ou abandonne des règles.<sup>22</sup>

#### 1.1.4 - Le français québécois

Les événements sociopolitiques, comme nous pouvons le constater, n'ont pas été étrangers à la formation du français québécois. Si d'aucuns le considèrent comme une «sous-catégorie» de la langue française, Jean-Marcel Léard, de son côté, souligne

---

<sup>22</sup> Jean-Marcel LÉARD, *Grammaire québécoise d'aujourd'hui, comprendre les québécismes*, Guérin Universitaire, Montréal, 1995, p.8

plutôt qu'il existe assez de différences entre le québécois et le français standard (et même le français populaire) pour qu'on envisage le «québécois» comme une variété de français. De plus, le français québécois est assez homogène pour être opposé au français standard et être considéré comme un système linguistique unique<sup>23</sup> :

Aussi, définit-on aujourd'hui le français québécois comme étant l'ensemble des usages linguistiques constituant la variété de français utilisée sur le territoire du Québec. [...] Le français québécois comprend lui-même des variations attribuables à divers facteurs, soit géographique, soit temporel, soit social ou encore de registre de langue.<sup>24</sup>

D'ailleurs, à propos des divers registres de la langue québécoise, Jean-Marcel Léard en distingue trois. Tout d'abord, le québécois officiel, qui inclut

l'ensemble des mots et expressions de bon aloi que certains proposent de sauvegarder pour que le québécois ne soit tout de même pas complètement identifié au français. Ces mots et expressions permettent généralement de décrire des réalités propres au Québec et donc sans correspondant français (*ex. chefferie, banc de neige, poudrerie*).<sup>25</sup>

Il nous faut distinguer ce québécois officiel d'un autre registre qui, lui, repose sur les faits historiques ou sociaux en régression par rapport à l'évolution de la langue parlée au Québec. En effet,

un certain nombre de faits qui étaient le lot des parents et des grands-parents ont disparu; d'autres sont en régression, n'étant plus utilisés que dans

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.3

<sup>24</sup> Pierre MARTEL et H.Cajolet-Laganière, *Le français québécois : usages, standard et aménagement*, Institut québécois de recherche sur la culture, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1996, p.71

<sup>25</sup> LÉARD, *op.cit.*, p.4-5

certains milieux ou situations. Ils sont perçus par tous, y compris les usagers, comme sociologiquement ou historiquement marqués.<sup>26</sup>

Enfin, le québécois commun constitue le troisième et dernier registre. Il comprend «l'ensemble des faits de grammaire ou de lexique qui sont dits naturellement et compris sans hésitation par l'ensemble des Québécois. C'est la langue spontanée et quotidienne.<sup>27</sup>»

Si l'on s'écarte de ces registres proprement québécois, de façon beaucoup plus générale, nous devons considérer que chaque communauté linguistique comporte des niveaux de langue, niveaux qui sont généralement divisés en trois catégories distinctes, soit le registre familier (qui se situe un peu plus haut sur l'échelon des registres que le français populaire), le registre courant ou standard (qui correspond à la langue usuelle correcte) et le registre soutenu (qui se caractérise par un français soigné à tous les points de vue). En ce qui a trait au lexique et à la syntaxe, c'est surtout dans la langue populaire que l'on remarque les plus grandes différences d'une communauté à l'autre et ceci s'explique surtout par le fait que les sociétés évoluent différemment. Comme le souligne Françoise Gadet dans son ouvrage *Le français populaire*, «la plus importante caractéristique du registre de langue populaire est d'ordre social et oppose le langage du peuple à celui des classes aisées ou

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.5

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.5-6

cultivées.<sup>28</sup>» Chacune des sociétés d'une même communauté linguistique a donc son propre parler populaire. C'est donc pour cette raison qu'il est nécessaire d'être vigilant puisque ce ne sont pas toutes les tournures populaires qui doivent être automatiquement reliées au français québécois. Certaines expressions (ou tournures) relèvent du français populaire de France et, bien que d'usage courant au Québec, elles ne sont pas nécessairement propres au français québécois. Que ce soit donc en français de France, en français nord-africain ou en français du Québec, la langue du peuple existe et est présente dans la littérature.

Une des plus fausses conceptions qu'ont les Québécois sur leur langue repose sur l'idée que le français populaire provient uniquement de l'influence anglophone.

Il est sûr que les Québécois conservent encore dans leur parler de nombreuses traces de leur coexistence avec les anglophones mais les emprunts se situent essentiellement sur le plan lexical et ils sont pour la plupart concentrés dans certains secteurs du vocabulaire.[...] Maintenant que l'orage est passé, que l'usage du français international<sup>29</sup> est en net progrès, que le Québec s'est doté de législations linguistiques efficaces, il est temps que les Québécois soient mieux informés de ce que leur langue doit réellement à l'anglais.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Françoise GADET, *Le français populaire*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, p.5

<sup>29</sup> Le français international correspond à l'ensemble des niveaux soignés de tous les dialectes français. Le français international permet la communication orale et écrite entre les nations francophones. C'est en cela qu'il est international, rien de plus. SANTERRE, Laurent, «le français québécois : langue ou dialecte ?», dans *Langue et Identité*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1990, p.32

<sup>30</sup> Claude POIRIER, «Le lexique québécois : son évolution, ses composantes», dans *Culture populaire et littératures du Québec*, Stanford French and Italian studies, 1980, p.50

Soulignons également que l'influence qu'exerce une langue sur une autre n'est pas un phénomène typiquement québécois.

Le phénomène de l'emprunt (l'anglicisme est un emprunt à l'anglais, mais «critiqué») est courant et «naturel» dans toutes les langues du monde. Il est généralement considéré comme un enrichissement de la langue. En effet, il n'y a pas de société qui, au cours de son histoire, n'a pas eu de contact avec les autres langues.<sup>31</sup>

Toutefois, les jugements qu'un peuple peut avoir face à ce phénomène peuvent varier.

Au Québec, les anglicismes sont le plus souvent perçus d'une manière péjorative, comme des mots à éviter, parce qu'ils marquent le caractère dominé de notre langue [la langue des Québécois]. [...] Aussi, l'utilisation des anglicismes et des calques (traductions littérales) est-elle un exemple de la manifestation d'une norme de comportement linguistique propre au Québec. [...] Il s'agit là d'une stratégie de différenciation linguistique dans une région de langues fortement en contact.<sup>32</sup>

L'attitude des Québécois par rapport aux emprunts est certes différente de celle des Français qui, eux, acceptent plus facilement le recours à l'anglais dans les textes littéraires<sup>33</sup>. Les Québécois, quant à eux, vont tenter le plus possible d'évacuer toute influence anglophone en situations d'expression ou d'écriture reliées au registre standard ou soutenu<sup>34</sup>. Or, le français québécois, bien qu'il soit distinct du français qui lui a donné naissance, s'en rapproche grandement. «Si l'on examine le français du

---

<sup>31</sup> Pierre MARTEL, *op.cit.*, p.109

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.110

<sup>33</sup> *Loc.cit*

<sup>34</sup> *Loc.cit.*

Québec à la lumière du *Petit Robert* ou du *Lexis*, on reconnaît d'emblée que le français général forme le cœur du lexique québécois.<sup>35</sup>» En ce qui concerne les autres éléments qui constituent son lexique, ce sont, outre les emprunts, surtout des néologismes, qui, comme nous l'avons mentionné, témoignent de la vitalité impressionnante de ce français implanté en Amérique du Nord. Le français québécois se distingue aussi par des usages syntaxiques particuliers. Ces derniers seront abordés au fur et à mesure que les œuvres de notre corpus les présenteront.

Dans l'étude des romans, lorsqu'il sera question des registres de langue, nous ferons référence aux trois principaux niveaux, soit le registre familier, le registre standard et le registre soutenu. Une partie de l'analyse de la langue consistera à déterminer à quels registres les auteurs ont recours. Font-ils appel au français populaire québécois ? Au français populaire de France ? Dérogent-ils seulement en ce qui a trait au lexique ? La syntaxe est-elle touchée ? Il nous faudra aussi voir si les auteurs tente de reproduire ce que nous appelons l'oralité. Par oralité, nous entendons le caractère oral de la parole ou du discours. En littérature, l'oralité consiste en la volonté de reproduire à l'écrit la langue parlée, la langue orale. Dans les œuvres de notre corpus, il nous faudra donc voir si les auteurs ont exploité l'oralité, s'ils lui ont donné droit de cité. Dans un article consacré à ce sujet, Henri Meschonnic avance que l'oralité est censée consister dans :

---

<sup>35</sup> POIRIER, «Le lexique québécois... », *op.cit.*, p.52

1. l'insertion polyphonique de locuteurs autres que le narrateur principal;
2. la déformation imitative des mots selon la prononciation;
3. la néologie
4. la multiplication des mots-valises, des onomatopées, de l'obscène et du scatologique;
5. la marqueterie de langues étrangères.<sup>36</sup>

Toujours dans le même article, Meschonnic considère que Céline est le «patron de l'oralité» du roman français. Dans le roman québécois, l'oralité semble, si l'on se fie à l'énumération de Meschonnic, se rapprocher grandement du joul, tel qu'introduit dans la section traitant du roman *Le Cassé* de Jacques Renaud (voir section 1.2.4). Nous tenterons de déterminer si les cinq autres auteurs du corpus ont permis à l'oralité d'avoir droit de cité dans leur roman et ce, autant en narration qu'en discours. C'est cela, outre les changements de registres, qui nous permettra de savoir si les auteurs ont choisi de créer une distance entre les deux modes.

Puisqu'il sera question de l'usage de la langue dans la narration et dans le discours, il importe de considérer certains aspects concernant ces deux modes avant d'aborder les sections à venir. Par narration, nous entendons l'acte producteur du récit. Cet acte de création est assuré par un narrateur. Ce dernier peut être autobiographique s'il raconte un épisode de sa vie (son récit sera alors à la première personne du singulier), ou omniscient, s'il évoque une histoire sans s'y impliquer (son récit sera alors à la troisième personne du singulier). Le contenu narratif (aussi

---

<sup>36</sup> Henri MESCHONNIC, «Littérature et oralité», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.17

appelé la diégèse) est donc révélé au lecteur par l'un ou l'autre de ces narrateurs. Gérard Genette, dans *Figures III*, poursuit cette distinction et différencie les récits qui se rattachent à ces deux grands types de narrateurs : le récit *homodiégétique* (un récit raconté par un narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte) et le récit *hétérodiégétique* (un récit raconté par un narrateur absent de l'histoire qu'il raconte)<sup>37</sup>. En ce qui concerne le récit homodiégétique, il distingue deux types de narrateurs :

Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit, et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin. [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d' *autodiégétique*.<sup>38</sup>

Si nous suivons les termes de Genette, nous distinguons donc trois types de narrateur : le narrateur hétérodiégétique (qui ne fait pas partie de l'histoire), le narrateur homodiégétique (qui joue un rôle d'observateur dans une histoire qu'il raconte lui-même) et le narrateur autodiégétique (qui est le héros de son propre récit). Ces données nous serviront dans les chapitres suivants pour expliquer la relation qu'entretient le narrateur avec son récit.

---

<sup>37</sup> Gérard GENETTE, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p.252

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.253

En ce qui a trait au discours, il nous faut discuter du discours rapporté, un procédé utilisé par le narrateur pour accorder la parole aux personnages du récit. Il existe trois stratégies pour rapporter les paroles : le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre. Si les deux premières se distinguent assez facilement, la troisième est souvent beaucoup plus difficile à déceler. Comme le souligne Jacqueline Authier-Revuz dans un article consacré aux formes du discours rapporté, il existe deux affirmations «classiques» en ce qui concerne le discours direct et le discours indirect :

- 1) Il existe deux manières, différentes, de rapporter la parole d'autrui ; l'une d'elles, le discours direct, reproduit les mots eux-mêmes, par opposition à l'autre, le discours indirect, qui n'est pas astreint à cette «fidélité».
- 2) Le discours direct est la forme première, simple, du discours rapporté ; c'est par le jeu de la subordination syntaxique et des «changements» qu'elle implique à partir du discours direct que l'on rend compte du discours indirect, forme seconde, complexe. Dans cette perspective, discours direct et discours indirect constituent deux variantes morpho-syntaxiques.<sup>39</sup>

Théoriquement, le discours direct

apparaît au premier abord comme le procédé le plus simple syntaxiquement et le plus fidèle, puisque l'énoncé tel qu'il est rapporté est normalement strictement identique à l'énoncé initialement reçu. [...]

---

<sup>39</sup> Jacqueline AUTHIER-REVUZ, «Les formes du discours rapporté : remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés», dans *DRLAV*, vol.17, septembre 1978, p.6

De toute façon, la citation en discours direct est régie par une *convention tacite de fidélité littérale*.<sup>40</sup>

À l'intérieur du récit, le discours direct est introduit par un verbe de parole, suivi des deux-points et des guillemets. Ceux-ci encadrent l'indépendance des paroles qui sont rapportées (ex. *Jean dit : «Tu es très gentil.»*). Le discours direct peut aussi se retrouver dans une suite de répliques introduite par les tirets, dans le cadre d'un dialogue.

En ce qui concerne le discours indirect, il consiste en une reprise des paroles par le narrateur qui se permet de les introduire par une subordonnée (ex. *Jean dit que tu es très gentil*). «Dans le cas du discours indirect, l'énoncé rapporté est syntaxiquement subordonné, il est régi par un verbe locutoire antéposé et constitue avec lui une phrase unique.<sup>41</sup>». Les propos rapportés en discours indirect demeurent fidèles au personnage, mais ils ont d'abord été assimilés par le narrateur avant d'être retransmis.

L'autre forme du discours indirect, le discours indirect libre, correspond davantage aux pensées internes des personnages qui sont prises en charge par le

---

<sup>40</sup> René RIVARA, *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000, p.98

<sup>41</sup> Citation de Madeleine de Gaulmyn tirée de *Grammaire du français parlé. Quelques remarques autour du discours rapporté* et reprise dans Diane VINCENT et S. Dubois, *Le discours rapporté au quotidien*, Nuit blanche éditeur, Collection «Langue et pratiques discursives», 1997, p.33-34

narrateur. Cette stratégie discursive s'éloigne des deux précédentes puisque, syntaxiquement, la forme est beaucoup plus libre :

Dans la théorie qui fait dériver le discours indirect libre du discours indirect, on postule une opération simple, particulièrement dans le cas des énoncés assertifs : l'effacement de la principale laisse substituer une complétive qui, sans *aucune modification*, acquiert le statut d'énoncé indépendant : *Le docteur était optimiste. (Il affirma [que]) la malade allait beaucoup mieux.*<sup>42</sup>

Comme le fait remarquer Ann Banfield dans son ouvrage consacré au discours indirect libre : «Dans un roman, soit on nous «raconte» ce que fait ou pense tel personnage, soit on nous le «montre». Et, pour montrer les pensées d'un personnage – pour les représenter -, le style indirect libre s'impose comme le plus naturel.<sup>43</sup>».

Cette thèse consistera donc à déterminer si les auteurs de notre corpus ont créé ou non une rupture entre narration et discours par les usages linguistiques qu'ils ont choisi de faire dans ces deux modes bien distincts. Cette relation entre narration et discours nous permet de mieux comprendre la relation entre la norme et l'usage. Dans le discours, comme le narrateur contrôle ou retransmet le discours en discours indirect et en discours indirect libre, nous pouvons aussi mieux voir la complexité et les choix linguistiques imposés par cette relation entre la norme et l'usage. Dans les romans choisis qui couvrent les vingt dernières années, nous étudierons la langue en narration

---

<sup>42</sup> RIVARA, *op.cit.*, p.122

<sup>43</sup> Ann BANFIELD, *Phrases sans parole, théorie du récit et du style indirect libre*. Éditions du Seuil. Paris, 1995, p.123

et en discours avant d'émettre des conclusions sur le sujet. Mais voici d'abord un retour sur la littérature québécoise depuis son émergence.

## 1.2 - Littérature et société québécoises de 1840 à 1980

### 1.2.1 - 1840 à 1900 : L'émergence d'une littérature

Dans la mouvementée histoire québécoise, est-ce nécessaire de rappeler le «célèbre» compte-rendu de Lord Durham en 1839 dans lequel il faisait état de l'inexistence d'une quelconque culture canadienne-française ? Rappelons-nous seulement ces quelques lignes :

On ne peut guère concevoir nationalité plus dépourvue de tout ce qui peut vivifier et élever un peuple que les descendants des Français dans le Bas-Canada, du fait qu'ils ont gardé leur langue et leur coutume particulières. C'est un peuple sans histoire et sans littérature.<sup>44</sup>

Insulte suprême pour un peuple colonial bousculé depuis son avènement sur les terres de la Nouvelle-France, il n'en fallut pas plus pour réveiller les intellectuels capables de faire changer le cours des événements. L'*Acte d'Union du Haut et du Bas Canada*, signé à Londres en 1840<sup>45</sup>, aurait pu mener les Canadiens français à céder et à se laisser assimiler, mais avec le temps et l'entêtement, les conditions de vie

<sup>44</sup> DURHAM, *Rapport sur les affaires de l'Amérique du Nord britannique*, cité dans Réjean ROÛDOUX, *Fonder une littérature nationale : notes d'histoire littéraire*, Éditions David, Ottawa, 1994, p.13

<sup>45</sup> «Dans cet acte, la loi faisait de l'anglais la seule langue officielle du pays ; et pour noyer mieux l'élément français, les provinces du Haut et du Bas Canada étaient fondues en une seule, avec une représentation répartie de manière à ce que les Canadiens français, qui formaient pourtant la majorité numérique du pays, fussent en minorité à l'Assemblée législative.» *Ibid.*, p.13-14

intellectuelle s'améliorèrent considérablement. Admise en 1842 dans les assemblées législatives, la langue française fut officiellement reconnue en 1848 car, à cause des populations bien différentes qu'il fallait desservir, les services de l'administration durent être dédoublés, comme pour deux provinces séparées. Les nombreux conflits entre les Canadiens anglais et les Canadiens français menèrent par contre vers une nouvelle approche politique et vers l'élaboration d'une Constitution où les provinces seraient à nouveau autonomes.

La Confédération canadienne fut déclarée officiellement le 1<sup>er</sup> juillet 1867. Elle réunissait les quatre premières provinces du pays, soit le Nouveau-Brunswick, la Nouvelle-Écosse, l'Ontario et le Québec. Cette nouvelle constitution permit de répartir «le pouvoir politique en une autorité centrale (Ottawa) et des autorités provinciales<sup>46</sup>». Les pouvoirs de l'État québécois étaient bien délimités dans la loi constitutionnelle<sup>47</sup>. En ce qui concerne la langue, le nouvel État du Québec était bilingue. Tous les documents officiels gouvernementaux devaient obligatoirement être rédigés en français et en anglais. Quant aux débats parlementaires ou lors des séances devant les tribunaux provinciaux, les orateurs étaient libres de s'exprimer dans la langue de leur choix.

---

<sup>46</sup> Jean HAMELIN et J.Provencher, *Brève histoire du Québec*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 1997, p.71

<sup>47</sup> «En règle générale, tout ce qui touche à l'organisation sociale, civile, familiale, scolaire et municipale relève de sa compétence : l'administration des terres publiques, des prisons, des hôpitaux et des asiles ; les institutions municipales, la propriété et les droits civils, l'éducation, la célébration des mariages et toute matière *d'une nature purement locale et privée*», *Ibid.*, p.72

Or, si cette époque connut de nombreux changements politiques et sociaux, dans le domaine culturel, on ne décelait encore rien de concret :

Si la conclusion de Durham sur le «peuple sans histoire et sans littérature» n'eût été qu'une basse insulte, il eût été facile d'y opposer le démenti catégorique des faits. Mais l'invective traduisait dans une formule cinglante une humiliante vérité. En 1840, quels écrits pouvait-on offrir à celui qui voulait connaître l'expression de la pensée canadienne ?<sup>48</sup>

Bien que le premier roman canadien-français officiel remonte à 1837 (*L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils), la littérature et les autres domaines culturels n'étaient pas encore développés. Mis à part quelques journaux rédigés à la hâte, il n'existait à l'époque aucune autre forme de littérature. Par contre, elle n'attendait qu'une grande initiative pour naître et s'affirmer haut et fort. Cette dernière se concrétisa dans l'œuvre de François-Xavier Garneau : *Histoire du Canada*. À cette époque, le genre historique semblait être le meilleur genre littéraire pour exprimer la conscience d'un peuple meurtri et désireux de s'en sortir.

Puis, ce fut au tour des grands «poètes nationaux» de s'affirmer par le biais des journaux. Octave Crémazie, par exemple, fit ses débuts dans *Le Journal de Québec*. Mais la personne qui vint pour de bon donner vie à la littérature canadienne-française, ce fut l'abbé Henri-Raymond Casgrain, en 1860 :

En pénétrant dans le milieu québécois, le jeune prêtre apporte l'enthousiasme ; il a la volonté bien arrêtée de faire sa part dans l'œuvre commune. [...] Il va fournir

---

<sup>48</sup> ROBIDOUX, *op.cit.*, p.15

le stimulant qu'on attendait sans trop s'en rendre compte. [...] Alors s'engage ce que l'on appellera à bon droit : le premier mouvement littéraire collectif du Canada français.<sup>49</sup>

À Québec, deux revues importantes se succédèrent au cours de la décennie 1860-1870 : *Les Soirées canadiennes* (1861) et *Le Foyer canadien* (1863). À Montréal, le même phénomène se produisit avec *La Revue canadienne* (années 1860). Inévitablement, le mouvement littéraire de ces années coïncida avec l'existence de ces revues. Grâce à elles, quelques œuvres et auteurs purent s'inscrire dans l'histoire littéraire du Québec. Pensons à Octave Crémazie et à son poème *Promenade de trois morts* (1862), Antoine Gérin-Lajoie et ses deux romans *Jean Rivard, le défricheur* (1862) et *Jean Rivard, économiste* (1864), Philippe Aubert de Gaspé père, auteur de la non moins célèbre œuvre *Les Anciens Canadiens* (1863), sans oublier Louis Fréchette, qui connut un important succès, notamment pour son recueil *Mes Loisirs* (1863), mais également pour celui intitulé *Les Fleurs Boréales* qui fit de lui «le premier lauréat étranger de l'Académie française en 1880<sup>50</sup>».

Mais où fallait-il situer cette nouvelle littérature canadienne-française par rapport à la littérature française ? Les avis furent partagés. D'aucuns croyaient que c'était une «bouture de la littérature française<sup>51</sup>», alors que d'autres, un peu plus

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>50</sup> Marie-Andrée BEAUDET, «Le développement des lettres», dans *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.216

<sup>51</sup> DUMONT, *op.cit.*, p.319

nuancés, la définissait autrement. «Ce que nous produisons vient de nous, c'est vrai ; nous pouvons ne rien emprunter du fond, mais la forme n'est pas la nôtre<sup>52</sup>». Pourtant, un homme de lettres, en l'occurrence Octave Crémazie, trancha résolument en 1882 dans une lettre adressée à l'abbé Casgrain :

Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement, nous parlons et écrivons, d'une assez piteuse façon il est vrai, la langue de Racine et de Bossuet [...] je le répète, si nous parlions huron ou iroquois, les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde [...] On se pâmerait devant un roman ou un poème traduit de l'iroquois, tandis que l'on ne prend pas la peine de lire un livre écrit en français par un colon de Québec ou de Montréal. Nous avons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, du point de vue littéraire, qu'une simple colonie.<sup>53</sup>

Comme le souligne Lise Gauvin dans son article «De Crémazie à Victor-Lévy Beaulieu : langue, littérature et idéologie», la communauté de la langue française en terre d'Amérique continuait de percevoir sa littérature comme une littérature de colonie et ce, même si elle n'entretenait pas de lien politique avec la France. «Pour échapper à la vie fœtale permanente et devenir le digne rejeton de la mère, une bonne partie des littérateurs du 19<sup>ème</sup> siècle, à la suite de Crémazie, [optèrent] pour l'académisme.<sup>54</sup>» Pour ce faire, ces derniers se mirent à la défense de la langue

---

<sup>52</sup> *Loc.cit.*

<sup>53</sup> Octave CRÉMAZIE, «Lettre à l'Abbé Casgrain», *Œuvres Complètes*, Beauchemin et Valois, Montréal, p.40-41

<sup>54</sup> Lise GAUVIN, «De Crémazie à Victor-Lévy Beaulieu : langue, littérature et idéologie» dans *Langages et collectivités*, Colloque de Liège, 1980, p.162

française et du même coup, de la foi catholique, et exigèrent que tout soit conforme à la norme linguistique de Paris. C'est ce qui explique le fait que la plupart des œuvres littéraires de l'époque excluaient les canadianismes et les anglicismes, pourtant bien ancrés dans le langage québécois. «Seules quelques œuvres de prose narrative, et particulièrement les contes, [semblèrent] échapper à l'ostracisme qui [frappait] alors la langue parlée au Québec<sup>55</sup>» :

C'est à Pierre-Joseph-Olivier Chauveau et à son roman *Charles Guérin*, publié en 1846, à qui l'on doit les toutes premières transcriptions des particularités linguistiques canadiennes. Sur ce plan, le poète Louis Fréchette, dans ses contes, en particulier dans *Originaux et détraqués* (1892), apportera une contribution décisive.<sup>56</sup>

En effet, les écrivains conteurs étaient guidés par un souci de «transcrire et de mimer dans l'écrit les phénomènes d'oralité<sup>57</sup>». S'il pouvait leur arriver parfois de ressentir le besoin d'expliquer leur choix en disant qu'ils mettaient en scène «des hommes au langage aussi rude que leur difficile métier», les conteurs déléguaient normalement la parole à leur personnage, «spécialiste dans l'art de dégoiser» des histoires<sup>58</sup>.

### 1.2.2 - 1900 à 1960 : L'affirmation de la littérature

Puis, un changement de cap survint. Évidemment, le début du 20<sup>ème</sup> siècle poursuivit ce débat mis en place par Crémazie. Or, une grande différence s'imposa :

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.163

<sup>56</sup> BEAUDET, «Le développement des lettres », *op.cit.*, p.216

<sup>57</sup> GAUVIN, «De Crémazie à Victor-Lévy Beaulieu...», *op.cit.*, p.163

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.164

le concept de «colonie» fit place au concept de «nation»<sup>59</sup>. Différents organismes s'assurèrent de mettre ce nouveau concept à la mode en plaçant la langue française au premier plan. La *Société du parler français au Canada*, fondé en 1902 «sous les auspices de l'Université Laval de Québec<sup>60</sup>», «se [donna] comme mission de mieux faire connaître ce parler et réunit dans son bulletin mensuel un lexique des mots canadiens qui [laissait] systématiquement de côté toute expression acceptée par l'Académie française.<sup>61</sup>». Parallèlement, la *Société du parler français au Canada* «[entreprit] d'organiser à Québec le premier congrès de la langue française en 1912<sup>62</sup>». Au même moment, le père Joseph-Papin Archambault créa, à Montréal, la *Ligue des droits du français* «dont le but avoué [était] de propager l'usage du français, de l'imposer même dans le commerce, les services publics et la toponymie<sup>63</sup>». Toutes ces initiatives contribuèrent à assurer la survie, pourtant menacée, de la langue française au Québec.

En ce qui concerne le monde littéraire, particulièrement celui du roman, il connut au cours de cette période deux grandes tendances : le roman rural et le roman urbain.

---

<sup>59</sup> *Loc.cit.*

<sup>60</sup> Fernand HARVEY, «Le Canada français et la question linguistique», dans *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.148

<sup>61</sup> GAUVIN, «De Crémazie à Victor-Lévy Beaulieu...», *op.cit.*, p.165

<sup>62</sup> Fernand HARVEY, *op.cit.*, p.148.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.149

L'ère des romans ruraux débuta au cours des années 1930. Les textes issus de ce genre dominant évoquaient les valeurs privilégiées du temps, soit le respect du terroir et de la famille. Il faut se rappeler *Trente Arpents* de Ringuet (1938), *Menaud Maître-Draveur* de Félix-Antoine Savard (1937) ou encore le célèbre *Survenant* de Germaine Guèvremont (1945), exemples les plus connus de ces romans traditionnels. Les écrivains mettaient en scène dans leurs textes des personnages qui étaient le reflet du monde dans lequel ils évoluaient, que ce soit dans leur manière d'être ou de s'exprimer. C'est pourquoi on les a désignés comme étant des romans réalistes :

Le roman réaliste des années trente permet de penser ou de représenter la langue parlée par les classes défavorisées comme une nature qui fait corps avec l'identité sociale et l'aliénation du sujet populaire représenté. Ainsi, la langue parlée du personnage devient un élément de son être, de sa condition et de ses idées.<sup>64</sup>

Pourtant, pour réalistes que ces romans aient été, il reste que la langue populaire était rarement intégrée à la narration et si elle l'était, l'auteur s'assurait d'isoler le mot ou le passage à l'aide de guillemets ou d'italiques de manière à créer une distanciation avec la langue du narrateur. Par contre, la langue populaire pouvait avoir sa place dans le discours direct. Prenons un exemple tiré de *Trente Arpents* :

---

<sup>64</sup> Jacques MICHON, «Langue et culture populaire dans le roman québécois contemporain», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.69

Pendant un moment le silence régna dans la pièce. Visiblement il y avait des choses qu'Euchariste ne comprenait pas bien.

- Qu'est-ce qu'i' veut dire, qu'i' s'est acheté un *char*?
- Ça doit être une automobile, qu'i' veut dire. Faut craire qu'i's soyent pus su la terre, récidiva Éphrem.
- Une automobile ! (Le père haussa les épaules.) I's sont pas si riches que ça ! En tout cas, i's vont voir que nous autres non plus on n'est pas à plaindre, malgré qu'on soit rien que des habitants. I's seront p'têt plus surpris que nous autres.

Mais cela, c'était de la bravoure.<sup>65</sup>

Dans ce court extrait, si l'auteur a décidé de mettre le mot «char» en italique, c'est principalement parce que le mot est inconnu du personnage d'Euchariste, mais aussi parce que ce dernier reprend le mot tel qu'il vient de le lire dans la lettre du cousin Alphée installé aux États-Unis.

Les formes les plus courantes attribuables au registre populaire que l'on retrouvait dans les romans des années trente, et que l'on décèle évidemment dans cet extrait sont : la fréquente omission du *ne* dans la phrase négative (par exemple, dans le même discours, Euchariste, n'a recours au *ne* qu'une seule fois sur trois possibilités : *I's sont pas si riches que ça ! En tout cas, i's vont voir que nous autres non plus on n'est pas à plaindre, malgré qu'on soit rien que des habitants*) ; l'omission du pronom dit impersonnel en début de phrase ([Il] *Faut craire...*); la reproduction phonétique du pronom personnel *il(s)* qui devient *i* ou *y* (*Qu'est-ce qu'i veut dire, qu'i s'est acheté un char?*) et la reproduction phonétique de la

<sup>65</sup> RINGUET, *Trente arpents*, Éditions Flammarion, Paris, 1991, p.122

prononciation de certains mots, verbes ou expressions (*craire* pour *croire*, *soyent* pour *soient*, *pus* pour *plus*, *p't'êt'* pour *peut-être*). Il n'était pas rare non plus que les auteurs aient recours à un lexique familier populaire et même québécois. Comme nous pouvons le constater, il n'y a que le discours qui est touché, la langue populaire ne contaminant pas la narration. En agissant ainsi, l'auteur vient inévitablement créer une rupture entre les usages linguistiques de la narration et ceux du discours.

Cette tendance à intégrer le langage populaire dans le discours des personnages se poursuit avec la venue du deuxième type de roman de cette période, le roman urbain, alors que l'action se déplaça de la campagne à la ville. Les romans les plus connus de cette ère urbaine furent *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin (1944) et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945). Évidemment, les auteurs durent puiser dans un lexique différent de celui des romanciers qui mettaient en scène la campagne et tout ce qui s'y rapportait. Or, les techniques d'insertion de la langue populaire demeuraient les mêmes. Ainsi, dans *Bonheur d'occasion*, par exemple, Gabrielle Roy joue sur deux registres :

Il est évident que *Bonheur d'occasion* présente deux niveaux de langue, qui correspondent aux deux modes traditionnels du récit : d'une part, la langue française standard qui est celle du mode narratif, et le narrateur la pratique avec une parfaite vigilance. Lorsqu'il lui arrive, et c'est peut-être le cas unique, d'user d'un canadianisme comme le mot *placoter*, il est placé entre guillemets et annoncé par une formule de précaution : «ainsi qu'on le disait dans le quartier». D'autre part, le second niveau est celui de la langue populaire, qui est

régulièrement l'apanage du mode représentatif ; c'est le parler de tous les locuteurs.<sup>66</sup>

Tout compte fait, le procédé utilisé par Gabrielle Roy est semblable à celui des auteurs qui l'ont précédée :

Si l'on compare les quatre romans de la terre quasi contemporain de *Bonheur d'occasion* [*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (1933); *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard (1937) ; *Trente arpents* de Ringuet (1938) et *Le Survenant* de Germaine Guèvremont (1945)] on constate que les auteurs n'hésitent plus à faire parler leurs paysans dans leur langue coutumière, tout en modulant le choix qu'ils en font selon leur talent propre.<sup>67</sup>

Or, comme nous le verrons bientôt, l'intégration complète du langage populaire dans la narration ne tarderait pas à venir.

Du point de vue sociopolitique, la période de l'après-guerre représenta un moment décisif dans l'histoire du Québec. La société canadienne-française n'attendait qu'une «révolution» pour se moderniser. Pour ce faire, Maurice Duplessis devait quitter la vie politique si la société voulait accéder au changement. En effet, ce dernier fut Premier ministre du Québec à deux reprises (1936-1939 et 1944 à 1959) et ses mandats au sein de l'Union nationale totalisèrent plus de quinze années de

---

<sup>66</sup> Andrée STÉPHAN, «La langue populaire dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.99.

<sup>67</sup> *Loc.cit.*

pouvoir qui furent, à quelques occasions, qualifiées de dictatoriales<sup>68</sup>. Ses réalisations furent nombreuses, tant au cours de son premier que de son second mandat. Malgré tous les projets qu'il mena à terme, il laissa derrière lui une société assimilée à ses principes conservateurs. Prisonniers de leur passé, tout à coup conscients de leur «immobilité» et ce, à tous les points de vue, les Québécois éprouvèrent le désir de se dépasser, de se libérer. La Révolution tranquille des années 1960 viendrait effacer petit à petit les idées de Duplessis. Finie la grande noirceur, place au renouveau.

### **1.2.3 - 1960 à 1970 : Le renouveau politique**

Le règne de Jean Lesage et du parti Libéral, de 1960 à 1966 se caractérisa essentiellement par cette fameuse Révolution tranquille qui débuta autour de 1960 et qui se termina environ cinq ans plus tard. Tout d'abord, on assista à la libération des esprits, surtout par rapport à l'Église. Soulignons par le fait même qu'après un siècle d'emprise cléricale sur la culture, le Québec accusait un retard important, notamment dans le domaine littéraire. De plus, les Québécois se mirent à parler, à verbaliser leur situation, à se revaloriser individuellement et collectivement<sup>69</sup>. Peu à peu, un besoin de renouveau s'installa sur le plan politique et il se formula par le projet de l'indépendance nationale. On assista également à l'émergence d'une nouvelle conscience politique par l'entremise d'un nouveau courant, le néo-nationalisme, qui

---

<sup>68</sup> Les informations sur Maurice Duplessis ont été puisées dans : Conrad BLACK, *Maurice Duplessis*, Les Éditions de l'Homme, Montréal, 1999, 547 pages.

<sup>69</sup> CORBEIL, Jean-Claude, *Essai sur l'origine historique de la situation linguistique du Québec*, octobre 1975, p.27

donna naissance quelques années plus tard au Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN). En ce qui concerne l'économie, la mise sur pied de sociétés d'État et la création de grandes sociétés permit d'assurer aux francophones la mainmise sur leurs richesses naturelles. «Jamais n'a-t-on vu autant de directeurs généraux et de cadres supérieurs francophones à la tête des plus grandes entreprises et sociétés d'États.<sup>70</sup>» Aussi, en 1961, «dans le but de renforcer le caractère français du Québec, le gouvernement du Québec créa le premier Office de la langue française, dont le mandat était de *veiller à la correction et à l'enrichissement de la langue parlée et écrite au Québec*<sup>71</sup>». Quant à la vie culturelle et à la vie littéraire, elles connurent à l'époque un essor remarquable. La création du Ministère des affaires culturelles aida à la tâche. Sa mission : «conserver et diffuser la culture québécoise et promouvoir l'identité nationale par l'entremise de la culture.<sup>72</sup>» Soulignons également que la littérature connut à la même époque une diffusion plus importante grâce à un intérêt accru de la population, mais également grâce à la mise sur pied d'un réseau de bibliothèques publiques à l'intérieur et à l'extérieur des grandes villes. De plus, le Ministère de l'éducation, créé en 1969, mit en place de nouveaux systèmes d'enseignement : les collèges d'enseignement général et professionnel, connus sous l'appellation «cégep», ainsi que les Universités du Québec. Évidemment, ces derniers contribuèrent à la diffusion de la littérature grâce à l'insertion d'œuvres québécoises

---

<sup>70</sup> Maurice LEMIRE, «La littérature québécoise de 1960 à 1990» dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (sous la direction de Réginald Hamel), Guérin littérature, Montréal, 1997, p.5

<sup>71</sup> Pierre MARTEL, *op.cit.*, p.49

<sup>72</sup> LEMIRE, *op.cit.*, p.6

dans les programmes de cours de français. En ce qui concerne la production romanesque de la décennie 1960-1970, elle fut vaste et variée. Dans son compte rendu sociologique intitulé *Le poids de l'histoire*, Jacques Pelletier consacre tout un chapitre au roman de la Révolution tranquille qu'il définit comme suit :

L'expression «roman de la Révolution tranquille» désigne une vaste production romanesque qui témoigne du passage du Québec de la société traditionnelle à la société moderne. Elle signale aussi implicitement que l'objet qu'elle recouvre est double, qu'il est non seulement «littéraire», désignant un certain nombre de romans significatifs, mais aussi «social» dans la mesure où il renvoie nécessairement à la réalité culturelle, économique, politique de la période de transition qui a profondément transformé le Québec contemporain.<sup>73</sup>

En somme, la Révolution tranquille représenta pour le Québec l'accès à la modernité. Que ce soit sur le plan individuel, collectif, économique, social ou culturel, ce fut une «transformation majeure qui s'est déroulée durant ces années glorieuses, investissant les dimensions centrales de la société<sup>74</sup>». Le slogan «Maîtres chez nous» était plus qu'éloquent.

Cette «renaissance» permit à la culture de se joindre aux mouvements sociaux non seulement pour s'y impliquer, mais aussi pour s'affirmer. Les poètes et les chansonniers du pays prirent la parole pour formuler le rêve nationaliste. Pensons à des hommes comme Gaston Miron, Gilles Vigneault, Robert Charlebois, George Dor,

---

<sup>73</sup> Jacques PELLETIER, *Le poids de l'histoire, Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Nuit Blanche Éditeur, Montréal, 1995, p.43

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.113

Claude Léveillé, Jean-Pierre Ferland et Félix Leclerc qui furent des pionniers et des meneurs dans leur domaine respectif :

Durant la Révolution tranquille, les agents du champ littéraire sont particulièrement dynamiques. Il n'est pas excessif de soutenir qu'ils annoncent dans leurs productions ce qui deviendra une réalité par la suite sur le terrain sociopolitique. Le pays à créer est, en effet, d'abord appelé et célébré dans des chansons et des poèmes. En ce sens, on peut affirmer que les œuvres non seulement témoignent de ce qui bouge dans la société, en constituent des révélateurs, mais préfigurent les transformations sociales en leur donnant une expression sur le plan de l'imaginaire. La littérature alors «agit», possède un pouvoir «d'intervention» ; elle appelle à des changements qui débordent le champ. C'est particulièrement évident durant les années 1960.<sup>75</sup>

#### 1.2.4 - 1964 : La « cassure »

En 1964, un court roman d'un jeune auteur allait créer une rupture définitive avec tout ce qui s'était fait auparavant au Québec. Du même coup, cette publication allait donner une nouvelle «voix» à la littérature québécoise. Ce roman, c'est *Le Cassé* de Jacques Renaud, publié en 1964 aux * ditions Parti pris*. Dès lors, l'intégration de la langue dans le roman allait prendre une allure révolutionnaire. *Le Cassé* fut la première œuvre romanesque   être publiée entièrement en joual. Mais que devons-nous entendre exactement par joual ? Le mot «joyal» est évidemment une déformation phonétique du mot «cheval» et son utilisation provient de l'expression «parler joual» qui signifie «baragouiner». C'est en 1959 que le mot prit le sens qu'on

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.41-42

lui connaît aujourd'hui lorsque André Laurendeau l'utilisa dans un billet paru dans le journal *Le Devoir* pour désigner le langage populaire des Québécois. Dès lors, l'usage se répandit, notamment grâce aux célèbres *Insolences du Frère Untel* de Jean-Paul Desbiens qui faisait en quelque sorte le procès de cette forme de langue pourtant bien vivante et faisant partie intégrante de la société québécoise. C'est l'équipe de *Parti pris*, fondée en 1963 et dont les principaux membres étaient Jacques Renaud, Paul Chamberland, André Major, Gérald Godin, Laurent Girouard et Claude Jasmin, qui permit littéralement au joul d'avoir droit de cité dans l'univers littéraire québécois. *Parti pris* était une revue, et une maison d'édition, dont l'idéologie prenait surtout la forme d'un mouvement séparatiste et socialiste. Son but était le suivant : «un État libre, laïque et socialiste». Pour l'équipe de *Parti pris*, le joul est

un procédé de dévoilement de la réalité québécoise. Il montre la profonde aliénation du peuple québécois dans l'espoir de provoquer un changement : changement non pas dans les habitudes linguistiques mais dans l'ordre socio-politique qui conditionne ce comportement linguistique. Il est donc un parler laid et dévalorisé, essentiellement scandaleux dans une œuvre littéraire.<sup>76</sup>

Toujours selon les partipristes, le joul est le seul langage réel du prolétaire québécois, le seul langage grâce auquel il peut s'exprimer. Dans leur premier numéro, ils écrivirent : «La parole pour nous a une fonction démystificatrice; elle nous servira à créer une vérité qui atteigne et transforme à la fois la réalité de notre société.<sup>77</sup>»

---

<sup>76</sup> Robert MAJOR, *Parti pris : idéologies et littérature*, Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1979, p.273

<sup>77</sup> «Présentation», *Parti pris*, vol.1, no 1, octobre 1963, p.2

Avec la parution du *Cassé* aux *Éditions Parti pris* naquit tout un débat sur l'utilisation de la langue dans la littérature québécoise. En effet, Jacques Renaud n'a pas seulement eu recours aux marques lexicales et syntaxiques propres au français québécois : il a délibérément choisi d'en représenter les aspects marqués. De plus, il atténua les frontières entre narration et discours, frontières qui étaient beaucoup plus présentes dans les œuvres antérieures :

Non que le langage populaire n'ait été présent dans les lettres québécoises, mais il était prêté, et à de rares occasions, à des bouches paysannes, avec une attention spéciale aux relents vieilles France. Dans *Le Cassé*, la langue n'est pas savoureuse, mais grossière, ordurière. Surtout, elle n'apparaît pas que dans les dialogues. Elle contamine insidieusement la totalité narrative [...].<sup>78</sup>

Voici comment Claude Filteau, dans un article consacré à l'usage du vernaculaire dans le roman de Renaud, définit les deux instances narratives principales du *Cassé*<sup>79</sup> :

La voix I représente ce qu'André Major appelle «le sujet civilisé par la grammaire». Cette instance correspond à la grammaire standard du français écrit utilisé par le narrateur principal : ce dernier transgressera cependant la bonne norme de ci et de là pour employer sans signal pré-établi des tournures de la langue orale. La voix II, confiée habituellement au personnage de Ti-Jean, reprend certains traits du vernaculaire français québécois, mais certains

<sup>78</sup> Pierre-Louis VAILLANCOURT, «Jacques Renaud : à l'ombre et à la lumière du *Cassé*», dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Archives des lettres canadiennes, tome VIII, Éditions Fides, 1992, p.391

<sup>79</sup> En fait, selon Claude Filteau, il y aurait dans *Le Cassé* trois instances narratives, la troisième étant «celle d'une instance «hors scène», mais à partir de laquelle se constitue la scène du langage dans le texte. Ici, le sujet se désigne à partir des écarts de la langue orale comme symptômes de sa perte d'identité». Pour l'étude que nous faisons ici, nous n'aurons recours qu'aux deux premières.

traits seulement et pas toujours des plus caractéristiques. En ce sens, il s'agit d'une langue orale ré-écrite, soit d'un phénomène d'écriture romanesque à juger comme tel.<sup>80</sup>

En effet, la narration du *Cassé* est omnisciente, c'est-à-dire que le narrateur est en position de connaissance totale. Or, ce dernier se laisse contaminer par les usages linguistiques de Ti-Jean, le protagoniste, ce qui vient atténuer la distance entre narration et discours.

Voici un extrait lors duquel le narrateur relate ce qui a lieu dans une taverne où Ti-Jean attend que Philomène vienne rejoindre Bouboule. Une jeune fille d'environ seize ans observe Ti-Jean :

- 1- La féfille l'envisage toujours... Ti-Jean est agacé... Il sippe son café, tête baissée... Tout à l'heure, ça va dégosser là-dedans... Free for all... La féfille va le voir se lever brusquement... Elle ne comprendra pas tout de
- 5- suite ce qui arrive... Elle ne comprendra jamais... Quelques secondes après avoir vu Ti-Jean faire, elle va hurler comme les autres. Ti-Jean sait tout ça... Il a l'habitude de voir hurler les femmes, courir des femmes vers l'exit, se tirer les cheveux, s'arracher des
- 10- décolletés, se battre, se poussailler pour sortir, comme les petits cochons se pilent les uns sur les autres pour têter la truie... Quand ça y poigne à Ti-Jean, tout le monde crie, hurle, se sauve...<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Claude FILTEAU, «Le *Cassé* de Jacques Renaud : un certain parti-pris sur le vernaculaire français québécois», dans *Voix et Images*, vol.5, no 2, hiver 1980, p.274.

<sup>81</sup> Jacques RENAUD, *Le Cassé et autres nouvelles*, Éditions Parti pris, Montréal, 1977, p.57

Cet extrait met en place la langue d'un narrateur qui est sans contredit influencée par celle du personnage principal. On le remarque dans ce cas-ci par les mots «sippe» (ligne 2), «dégosser» (ligne 3), «free for all» (ligne 3), «féfille» (ligne 3), «l'exit» (ligne 9), «poussailler» (ligne 10) et «poigner» (ligne 12). Nous retrouvons cette «langue orale ré-écrite» dont parlait Filteau dans une citation antérieure. La distance entre narration et discours est atténuée par l'intégration du discours indirect libre à la narration.

Dans l'extrait qui suit, nous remarquerons que la narration omnisciente est aussi «contaminée» par un passage en discours indirect libre : «Gagne de maudits frappés!», mais aussi par un passage en discours indirect : «Quand il leur a dit qu'il en avait pas assez de onze piasses par semaine pour vivre, étant donné qu'il avait à payer un loyer de dix piasses par semaine...». Le reste de l'extrait est un dialogue entre le commis du bureau de l'assurance-chômage et Ti-Jean, contrarié de ne pas avoir ce qu'il désire. Nous remarquerons que la réécriture de l'oral recourt autant au discours direct qu'aux discours indirect et indirect libre :

- 1- Il leur a dit à l'assurance-chômage. Il en arrive. Gagne de maudits frappés! Quand il leur a dit qu'il en avait pas assez de onze piasses par semaine pour vivre, étant donné qu'il avait à payer un loyer de dix piasses par
- 5- semaine...
- Qu'est-ce que vous voulez...nous autres, c'est les timbres...on calcule d'après les timbres...vous avez travaillé pendant un an et demi mais vous avez payé seulement trente-huit cennes par semaine...
- 10- - C'est-tu d'ma faute, ça ? J'gagnais rien que vingt-six

- piasses par semaine, crisse! Ch`travaillais pas dans le bureau moé, ch`servais au comptoir...
- Ch`sais ben monsieur, mais qu'est-ce que vous voulez...
  - J'veux plusse que ça, c'est toute.
- 15- - On peut pas...
- Pas d'affaires! Onze, c'est pas assez...c'est moé qui l`sais! Chus pas pour me mettre à manger mon matelas...Ma concierge va me l'faire payer...Écoute chose, ch`t'en veux pas à toé mais faut ben que
- 20- j`mange...Une piasse par semaine, c'est pas vargeux...M'prends-tu pour un cave...<sup>82</sup>

Ce que nous remarquons encore une fois, c'est la tendance à reproduire la prononciation populaire à l'écrit. C'est ainsi que *piastres* devient *piasses*, *cents* devient *cennes*, *bien* devient *ben* et *c'est tout* devient *c'est toute*. L'auteur emprunte parfois à l'anglais en s'assurant de réécrire le mot selon la prononciation française (par exemple, *gagne* pour *gang*).

Dans un article consacré à une étude comparée du vocabulaire de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, du *Cassé* de Jacques Renaud et du *Survenant* de Germaine Guèvremont, voici ce qu' Yvan Lepage fait remarquer sur la place accordée aux anglicismes dans *Le Cassé* :

Pour sa part, J.Renaud ne fait que peu d'emplois directs à la langue anglaise. Le «Cassé» s'exprime comme les ouvriers francophones des quartiers populaires de Montréal, se servant surtout des calques («lit double», «être dans le trou», etc.) ou d'emprunts morphologiquement adaptés comme «bommer» et «pitcher». Cela a pour effet d'atténuer le caractère exogène des anglicismes, tout en contribuant à donner

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.30

au «joual» du «Cassé» (très différent, soit dit en passant, du langage soigné du narrateur) une certaine homogénéité et beaucoup de vraisemblance : y pullulent, en effet, les termes vulgaires, les sacres, les expressions familières, caractéristiques de la langue parlée de ce milieu urbain où on dévore *Allô-Police*.<sup>83</sup>

Toujours dans l'extrait tiré du roman, on note que le son *oi* devient *wé*, ce qui implique que des mots comme *moi* et *toi* se transforment en *moé* et *toé*. On note aussi que le *e* placé entre deux consonnes s'élide : «C'est-tu d'ma faute», «j'gagnais», «j'veux», «c'est moé qui l'sais», «me l'faire payer», «j'mange». De plus, l'assimilation de la consonne sonore vélaire / *ž* / en consonne sourde vélaire / *š* / par élision du schwa est reproduit à l'écrit par *ch* : «ch'travaillais pas...ch'servais», «ch'sais ben», «ch't'en veux pas» et même «chus pas» qui combine le pronom *je* et le verbe *suis* en un seul mot. En ce qui concerne la morpho-syntaxe, nous retrouvons forcément une des marques les plus évidentes du langage populaire : l'omission du *ne* dans une phrase négative : «il en avait pas assez», «c'est pas assez», «on peut pas», «c'est pas vargeux», etc. Dans cet extrait, nous pouvons également relever une autre particularité morpho-syntaxique qui, cette fois, est propre au français populaire québécois : l'interrogation en *-tu*. Ce type d'interrogation, que nous entendons régulièrement à l'oral, élimine la locution *est-ce que* en début de phrase qu'elle remplace par la particule interrogative *tu* en fin de phrase. Nous passons donc de «est-ce que c'est de ma faute ?» à «c'est-tu de ma faute ?». En soi, *Le Cassé* se

---

<sup>83</sup> Yvan G. LEPAGE, «Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*», dans *Paysages de Réjean Ducharme* (sous la direction de Pierre-Louis Vaillancourt), Éditions Fides, 1994, p.251

distingue des œuvres qui l'ont précédé (rappelons-nous l'extrait de *Trente Arpents*) parce qu'il n'y a pas de scission évidente entre la langue de la narration et la langue du discours. Cela dit, dans *Le Cassé*, c'est beaucoup plus la réécriture de l'oral que les mauvaises utilisations syntaxiques qui crée l'effet joual :

En somme, le joual de Renaud, quand il fait parler ses personnages, se situerait au niveau du vocabulaire et de l'orthographe qui vise à la transcription la plus phonétique possible d'une langue parlée. [...] La valeur choc du joual résiderait donc avant tout dans l'emploi judicieux d'un vocabulaire vulgaire et scandaleux : jurons, grossièretés, «sacres», et dans son intention idéologique.<sup>84</sup>

Les critiques de cette œuvre furent des plus contradictoires. D'une part, on a crié au génie, disant qu'enfin les Québécois avaient trouvé une manière de crier leur révolte, de s'affirmer sans que le message sonne faux. D'autre part, on a crié au scandale, avançant que cette langue peut bien se parler, mais que l'écrire, «c'est une mauvaise action contre la langue française<sup>85</sup>». *Le Cassé* est un constat sociologique et politique de l'époque dans laquelle les personnages évoluent. Les années 1960 furent des années mouvementées du point de vue sociopolitique. En 1963, année de la création de l'école partipriste, le RIN devint officiellement un parti politique qui s'engagea quelques années plus tard dans le combat électoral. Par ailleurs, un courant un peu plus radical que le RIN commençait à prendre de l'ampleur : le FLQ (Front de

---

<sup>84</sup> Robert MAJOR, *op.cit.*, p.278

<sup>85</sup> François HERTEL, «Le journal du Cassé», dans *Le Cassé et autres nouvelles*, Éditions Parti pris, Montréal, 1977, p.178

libération du Québec). Ce mouvement était alors associé à la jeunesse populaire. L'auteur du *Cassé* dit s'être vraiment passionné pour la politique à partir de 1960. Il entra dans le RIN en 1963 et c'est ainsi qu'il connut des activistes et des membres du FLQ, dont quelques-uns étaient ses amis intimes. Cette période tragique, Renaud la décrit comme un moment d'angoisse. «On avait peur que le Québec disparaisse. Une véritable hantise de la mort, comme si nous allions nous liquéfier. Si on ne libérait pas le Québec tout de suite, cela ne se ferait jamais.<sup>86</sup>» Son désir d'écrire se manifesta à ce moment là. Sans le sou, sans logis fixe, errant dans Montréal, il écrivait pour essayer de canaliser son désespoir dans une forme artistique. C'est ainsi qu'est né *Le Cassé*. Le roman de Renaud ne pouvait mieux représenter la condition misérable du paria canadien-français, évoluant dans un univers étouffant, sale et fermé. Le roman aurait-il eu le même impact si l'histoire avait été racontée dans un registre de français standard ? Non, et la réponse est incontestable. Pourquoi ? Parce que la société du moment avait un urgent besoin d'exprimer son oppression. «La réalité que j'exprimais dans cette langue collait de plus en plus à ma propre situation sociale, par une sorte d'osmose mystérieuse et jusqu'à l'identification totale.<sup>87</sup>» Le joul, c'est bien plus qu'un style littéraire, et c'est bien plus que le langage de Ti-Jean ou de n'importe quel prolétaire qui vit une condition difficile. «Le joul est le langage à la

---

<sup>86</sup> Jean BOUTHILLETTE, «*Le cassé, c'était l'enfer*», dans *Le Cassé et autres nouvelles*. Éditions Parti pris, Montréal, 1977 p.157

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.158

fois de la révolte et de la soumission, de la colère et de l'impuissance. C'est un non-langage et une dénonciation<sup>88</sup>.»

Avec *Le Cassé*, Jacques Renaud a poursuivi l'insertion de la langue populaire dans la littérature amorcée par les auteurs dans le discours rapporté depuis un bon moment déjà. En soi, la langue du *Cassé* «n'est pas absolument différente de celle qu'on trouve dans les meilleurs romans du terroir écrits trente ans auparavant et consacrés depuis<sup>89</sup>». Comme nous l'avons souligné plus haut, c'est le recours volontaire à un lexique populaire, la reproduction systématique de la prononciation populaire, mais encore plus la portée politique de l'oeuvre qui font du joul ce qu'il est vraiment. Il donne accès à l'expression d'une révolte, d'une oppression. D'autres auteurs et d'autres genres littéraires ont également participé à cette émancipation par la parole, notamment Gérard Godin dans la poésie et Michel Tremblay dans le théâtre<sup>90</sup>. Il est certain que l'école partipriste joua un rôle considérable à cette époque. Souvent engagés dans les manifestations politiques, les écrivains du groupe se montrèrent toujours modérés dans leurs actes, mais pas nécessairement dans leurs propos. Un des membres les plus actifs, André Major, considérait que les choix de publication du groupe se devaient de représenter la situation de l'époque : «Une littérature représente son époque ; elle vit des contradictions et du mouvement de

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.159

<sup>89</sup> Robert MAJOR, *op.cit.*, p.278

<sup>90</sup> La pièce de théâtre *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968) transgressait tous les codes théâtraux admis jusque là. Comme c'est le cas dans le roman, la langue est utilisée comme instrument de contestation, de révolte. Ce fut la première pièce de théâtre québécoise écrite en joul. Sa réception critique fut des plus contradictoires.

cette époque.<sup>91</sup>» La littérature devait donc exprimer le mal ressenti par le peuple. La publication de la revue *Parti pris* prit fin en 1968, cinq ans seulement après son entrée fracassante dans l'histoire de la société québécoise.

### 1.2.5 - 1970 à 1980 : La suite

Le néo-nationalisme dont on a préalablement parlé permit l'émergence de nouveaux courants politiques. Le retour des Libéraux avec Jean Lesage fut de courte durée puisqu'en 1966 l'Union nationale revint au pouvoir pour un dernier mandat. Essentiellement, le parti Libéral fut vaincu grâce à l'effet de nuisance créé par la participation de regroupements indépendantistes tels que le RIN (Rassemblement pour l'indépendance nationale) ou le RN (Regroupement national) lors de la campagne électorale. En 1970, lors de nouvelles élections, un réalignement politique majeur s'amorça : le néo-nationalisme fut canalisé par un nouveau parti, le Parti Québécois, qui s'imposa comme solution de rechange possible et crédible au régime libéral, d'autant plus que l'Union nationale était devenue une formation politique marginale<sup>92</sup>. Mais, avant que le Parti québécois ne prenne les rênes du pouvoir, la population québécoise accorda une autre chance au parti Libéral sous la direction de Robert Bourassa. L'année 1970 fut également marquée par la Crise d'octobre qui mit en scène de jeunes révolutionnaires souvent mandataires du FLQ (Front de libération du Québec). Ceux-ci réclamaient un changement en profondeur de la société

---

<sup>91</sup> André MAJOR, «Pour une littérature révolutionnaire», *Parti pris*, vol.2, no 5, janvier 1965, p.51

<sup>92</sup> DUMONT, *op.cit.*, p.32

québécoise. Ces changements, ils les revendiquèrent parfois violemment. Mis à part les manifestations politiques, les années 1970 furent très prospères au niveau économique. Les francophones furent enfin favorisés et se sentirent valorisés grâce à certaines lois, notamment la loi 22 du gouvernement Bourassa (1974) qui déclarait le français langue officielle du Québec. Même si, à prime abord, on reprocha au gouvernement de ne pas avoir accompagné la loi 22 de mesures appropriées, l'adoption de cette dernière favorisa grandement la qualité de vie des francophones. En 1977, l'avènement de la Charte de la langue française (loi 101) permit évidemment au français de conserver son statut de langue officielle, mais elle imposa aussi, entre autres, l'usage exclusif du français dans l'affichage public et la publicité commerciale<sup>93</sup> :

La charte de la langue française poursuivait deux objectifs précis : elle voulait promouvoir le statut socio-économique du français et valoriser socialement la langue française utilisée au Québec. Elle visait l'utilisation généralisée du français dans l'ensemble des activités économiques, sociales et culturelles québécoises.<sup>94</sup>

Entre temps, le peuple assista à une montée fulgurante de la popularité du Parti Québécois. En 1976, avec René Lévesque aux commandes, le parti gagna les

---

<sup>93</sup> José WOEHLING, «La Charte de la langue française : les ajustements juridiques», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, p.290

<sup>94</sup> Pierre MARTEL, *op.cit.*, p.53

élections et promit au peuple «d'être un bon gouvernement». En soi, ce fut une grande victoire populaire.

La littérature des années 1970, contrairement à celle des années 1960, accompagna plus qu'elle ne précéda ou provoqua les changements. Elle devint davantage engagée que combattante. En quelque sorte, le courant néo-nationalisme, maintenant qu'il avait trouvé sa raison d'être par l'entremise du Parti Québécois, n'était plus vraiment un courant dynamique et actif comme il l'avait été auparavant dans le champ culturel. «Il ne domine plus le champ cinématographique ni celui de la chanson et il se fait discret dans le champ littéraire.<sup>95</sup>» À l'époque, c'est l'écriture de femmes qui s'imposa :

On ne saurait passer sous silence [...] la contribution littéraire des femmes. L'écriture féminine au Québec avec ses Nicole Brossard, Marie Uguay, Michèle Lalonde, Madeleine Gagnon, Louky Bersianik, Hélène Ouvreard, Yolande Villemaire et Denise Boucher a grandement contribué à précipiter l'avènement d'un nouveau paradigme dans lequel dorénavant la division des rôles sexuels ne pourra plus être ce qu'elle avait été dans le passé.<sup>96</sup>

De plus, «le roman [supplanta] la poésie comme genre littéraire le plus populaire. [...] Comme le soutiendra Yolande Villemaire, nous sommes à «l'âge de la prose», qui convient mieux à une époque de liberté.<sup>97</sup>» Plusieurs romanciers s'appliquèrent à

---

<sup>95</sup> PELLETIER, *op.cit.*, p.41

<sup>96</sup> Luc LAVALLÉE, «La littérature engagée au Québec», dans *Possibles*, vol.22, no 2, printemps, 1998, p.103

<sup>97</sup> LEMIRE, *op.cit.*, p.18

moderniser leurs techniques d'écriture (pluralité des voix narratives, différents points de vue, importance des dialogues, intertextualité). Le fait le plus marquant fut certes l'entrée dans l'ère du «je» :

L'affirmation de soi, malgré l'image que les autres lui renvoient, constitue une constante dans l'œuvre de cette décennie. Elle marque aussi le passage de la recherche identitaire collective à la recherche identitaire individuelle.<sup>98</sup>

Les auteurs se cherchèrent dans leur écriture et abordèrent des thèmes comme la fuite (*Volkswagen blues* de Jacques Poulin) ou encore la quotidienneté (par exemple les romans de Michel Tremblay qui centrait ses récits sur les événements répétitifs de la journée). En effet «la séquence de banalités qui composent une journée ordinaire sert de prétexte à libérer une écriture qui se nourrit d'elle-même<sup>99</sup>». Le côté social ne fut pas complètement évacué, mais les romanciers prirent leur distance en accentuant le rapport de l'écriture à l'individu, plutôt qu'à la collectivité. À la fin des années 1970, les mouvements sociaux se firent un peu plus timides. Bien que la production littéraire québécoise soit devenue à cette époque moins militante qu'elle ne l'avait été lors de la décennie précédente, elle a tout de même su accompagner la tendance sociologique du moment.

---

<sup>98</sup> *Loc. cit.*

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.19

### 1.3 – Conclusion

Nous sommes maintenant en mesure d'aborder l'étude des cinq romans qui ont été choisis en fonction des critères établis dans l'introduction : le déroulement d'une diégèse qui est contemporaine de l'année de publication, la variété dans le choix des auteurs et des sujets abordés ainsi que les particularités linguistiques que les auteurs exploitent dans leur roman, aussi bien dans la narration que dans le discours.

En plus de ces critères qui ont motivé le choix du corpus, il faut souligner l'importance qui a été accordée à la métropole québécoise dans les romans choisis. En effet, toutes les œuvres, même celles dont l'action principale ne s'y déroule pas, font référence à la ville de Montréal. Dans le roman québécois, cette tendance à évoquer les lieux, les rues et les établissements les plus connus de Montréal remonte à *Bonheur d'occasion* en 1945, «roman généralement considéré par les commentateurs comme le moment de la naissance du roman montréalais<sup>100</sup>». En soi, la ville de Montréal a toujours été présente dans les scènes urbaines des romans, mais de façon discrète :

Ce n'est qu'à partir des années 60 puis, de manière encore plus spectaculaire, au cours des deux décennies suivantes que le roman se tourne vraiment vers le paysage urbain. Lieu de tension et de crise, lieu vraiment habitable - et non plus seulement lieu qu'on

---

<sup>100</sup> Jean-François CHASSAY, «Contradiction d'une ville», dans *L'Âge de la prose – romans et récits québécois des années 1980*, ouvrage publié sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzoni, Bulzoni editore et VLB Éditeur, 1992, Rome-Montréal, p.29

doit subir, parce qu'on y travaille ou parce qu'on y est né, comme cela s'avérait souvent le cas auparavant -, Montréal devient important non pas uniquement à cause des dimensions physique et topographique qu'il occupe dorénavant dans le roman, mais également comme espace de langage et espace culturel.<sup>101</sup>

Déjà, nous avons pu constater dans la section consacrée au *Cassé* que Montréal dans ce court roman jouait le rôle d'une véritable prison. Tout d'abord, la condition sociale du personnage de Ti-Jean ne lui laissait nullement entrevoir une possibilité de quitter ce lieu écrasant :

L'existence sans perspectives d'un «Cassé» montréalais nous est révélée par ses allées et venues, circonscrites par le «Parc La Fontaine», les rues «Iberville» et «Jeanne-Mance» et le «Mont-Royal», qui représentent, avec le «Pont Jacques-Cartier», les limites étouffantes de son univers borné.<sup>102</sup>

Si la ville est un lieu hermétique dans *Le Cassé*, dans d'autres romans, elle devient plutôt un lieu de liberté. Montréal est certes la plus grande ville de la province, mais outre son poids démographique, elle garde aussi son unité, son caractère villageois, surtout «à cause des quatre-vingts quartiers qui la forment et qui ont chacun un style de vie et une personnalité qui lui leur est propre<sup>103</sup>». À travers l'étude des cinq romans, nous verrons à quel point Montréal est une référence québécoise incontournable, un endroit auquel les auteurs font sans cesse référence sans

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p.30

<sup>102</sup> LEPAGE, *loc.cit.*, p.247

<sup>103</sup> CHASSAY, *op.cit.*, p.31

explication, puisqu'ils savent que leurs référents font partie d'un imaginaire collectif partagé par l'ensemble de la population québécoise.

L'univers québécois fait partie intégrante des œuvres du corpus. Comme nous avons pu le constater dans ce premier chapitre, la littérature québécoise a souvent été influencée par des événements sociaux, politiques et culturels qui ont façonné l'histoire du milieu dans lequel elle a évolué. De plus, les usages linguistiques des auteurs ont souvent reflété les influences de cette société. *Le Cassé* de Jacques Renaud en est un exemple.

Dans les chapitres à venir, nous tenterons bien sûr de déterminer si la société a influencé les auteurs autant dans le contenu de leur roman que dans les usages linguistiques qu'ils ont choisis d'exploiter. Toutefois, c'est davantage une étude distincte des usages linguistiques des auteurs en narration et en discours qui nous intéresse dans le but de déterminer s'ils ont choisi d'uniformiser ou de distinguer les deux modes. Cela nous permettra de voir quelles sont les tendances linguistiques en général, mais surtout en ce qui concerne l'intégration du français québécois dans ces œuvres qui nous semblent représentatives de leurs époques respectives et qui couvrent les vingt dernières années du roman au Québec.

## Chapitre 2 : *La Vie en prose* de Yolande Villemaire (1980)

### 2.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique

La parution du roman *La Vie en prose* de Yolande Villemaire fut marquée par une année névralgique dans l'histoire du Québec : 1980. En effet, c'est en mai 1980 que René Lévesque, à la troisième année et demie de son premier mandat au sein du Parti québécois, imposa à la population un référendum sur la souveraineté du Québec<sup>104</sup>. Les Québécois refusèrent au gouvernement, par soixante pour cent (60%) contre quarante pour cent (40%), un mandat de négocier avec le gouvernement fédéral l'indépendance du Québec assortie d'une association économique avec le Canada. Or, le résultat du référendum n'a pas pour autant empêché la population de se montrer très satisfaite du gouvernement<sup>105</sup>, puisqu'il confia au Parti québécois un second mandat lors du scrutin suivant. La nouvelle stabilité venue s'installer au Québec grâce au parti de René Lévesque fit en sorte que les débats sociaux majeurs portant sur la collectivité s'estompèrent au profit de luttes plus individuelles. Ce phénomène s'étendit au-delà des sphères politique et sociale. Comme le souligne Jacques Pelletier dans *Le poids de l'histoire*, «la littérature prolétaire a sombré en même temps que les groupes politiques qui lui servaient de fondements<sup>106</sup>». Si l'on

---

<sup>104</sup> Ce projet constituait la base du programme du Parti québécois, qui, rappelons-nous, est issu de trois partis politiques indépendantistes : le Mouvement souveraineté-association (M.S.A.), le Ralliement national (R.N.) et le Rassemblement pour l'indépendance nationale (R.I.N.).

<sup>105</sup> Jean HAMELIN, *op.cit.*, p.122

<sup>106</sup> PELLETIER, *op.cit.*, p.41

pouvait associer le monde littéraire des années 1960 à une révolte par la parole, celui des années 1980 était davantage axé sur le récit : ce fut l'âge de la prose :

L'âge de la parole renvoyait à une parole manifestaire, celle d'un «nous» proclamant ses revendications à voix haute, cherchant à affirmer une identité douloureuse et combative. Parole populaire aussi : le phénomène du «joual» en littérature tire son origine et sa justification du besoin de faire entendre un langage humilié, symptôme d'une dépossession. Malgré l'abondance des romans [...], les années 1960 sont toutefois marquées par la préséance de la poésie. [...] L'âge de la prose, dans les années 1980, fait succéder le «je» au «nous», l'intime au collectif, le brouillage des voix aux accords de l'orchestre. C'est l'âge par excellence du récit. Alors que les frontières deviennent de plus en plus floues entre prose et poésie, la poésie se narrativise et l'essai adopte parfois les contours de la fiction. Modifications dans l'horizon des genres donc, qui favorisent le roman et ses alliés.<sup>107</sup>

Les années 1980 furent également marquées par la présence imposante de la femme dans les divers champs sociaux et culturels, notamment dans le domaine littéraire. Le mouvement féministe et l'écriture féminine commencèrent à prendre de l'expansion vers la fin de la décennie 1970, mais les femmes écrivaines étaient présentes sur le marché littéraire québécois avant cette période, pensons à Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont, Anne Hébert, Antonine Maillet et Marie-Claire Blais. Par contre, aucune d'elles «n'avaient songé à faire de l'écriture une pratique particulièrement féminine<sup>108</sup>». Pourtant, pendant la décennie 1970, un changement s'amorça,

<sup>107</sup> Lise GAUVIN, «L'âge de la prose : romans et récits des années 1980», dans un ouvrage collectif publié sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzone, Bulzoni Editore / VLB Éditeur, Rome / Montréal, p.10-11

<sup>108</sup> Maurice LEMIRE, «La littérature québécoise de 1960 à 1990» dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (sous la direction de Réginald Hamel), Guérin littérature, Montréal, 1997, p.29

notamment à cause de l'influence des Américaines. «En effet, dans la république voisine, tout le monde se perçoit plus ou moins comme minoritaire par rapport à la majorité.<sup>109</sup>» C'est pourquoi les femmes, tout comme les groupes ethniques ou les homosexuels par exemple, décidèrent d'exprimer leur dissidence tout en réclamant l'égalité. Le Québec n'y a pas échappé. C'est à cette époque qu'eut lieu le phénomène de la féminisation des titres dans le monde du travail. D'ailleurs, le Québec a fait figure «de chef de file dans le dossier de la féminisation<sup>110</sup>».

Dans le monde littéraire, pendant cet âge de la prose des années 1980, on s'est donc aperçu que les femmes écrivaient, mais qu'elles étaient absentes de la langue. Dans le but de s'imposer davantage, elles se regroupèrent afin de défendre et de promouvoir l'identité féminine, formant ainsi un mouvement féministe québécois. Ce dernier s'est doté d'infrastructures pour assurer une place à la femme écrivaine sur la scène littéraire québécoise. Les auteures marquantes de cette époque furent, entre autres, Nicole Brossard (*Un livre*, 1970 et *French Kiss*, 1974), Louky Bersianik (*L'Eugélonne*, 1976), Denise Boucher (*Les fées ont soif*, 1978) et Suzanne Lamy (*D'Elles*, 1979).

Cela dit, soulignons quand même que «nombreuses sont les femmes qui ont suivi le mouvement sans toujours se rattacher nécessairement à une formule étroite et

---

<sup>109</sup> *loc.cit.*

<sup>110</sup> Pierre MARTEL, *op.cit.*, p.108

rigoureuse.<sup>111</sup>» Certaines romancières, sans tenir des propos exclusivement féministes, ont tout de même adopté certaines des revendications des femmes en tenant des discours un peu plus nuancés en intensité et en émotions. Ce fut le cas, notamment, de Monique Bosco, Anne Hébert, Jovette Marchesault, Madeleine Gagnon, Madeleine Ouellette-Michalska, Marie-Claire Blais et Yolande Villemaire.

## 2.2 - Présentation de Yolande Villemaire et du roman à l'étude

Tout comme le mouvement féministe, les romans de Yolande Villemaire vinrent s'inscrire dans le paysage québécois au cours des années 1970. Depuis ses débuts, elle a publié, tous genres confondus, certainement une vingtaine d'œuvres :

De prime abord, ces créations [les créations de Villemaire] se distinguent par la variété des genres littéraires qu'elles couvrent. On y trouve des romans, des récits, de la poésie et des textes dramatiques de performances théâtrales et de pièces radiophoniques. Quant à l'essai, il se glisse en maints endroits dans tout ce qui est prose, sous une forme très libre alliant le ton intimiste des pensées à la verve endiablée de la critique.<sup>112</sup>

Yolande Villemaire a donné de nombreux ateliers d'écriture et de poésie en plus de fonder des groupes d'écriture pour les femmes, dont le collectif féminin qui remonte au début des années 1980, *Rose Sélavy*. Voici quelques titres de sa production :

---

<sup>111</sup> Gilles DORION, «Le roman de 1968 à 1996», dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (sous la direction de Réginald Hamel), Guérin littérature, Montréal, 1997, p.362

<sup>112</sup> Brigitte PURKHARDT, «Entre le noir de l'ignorance et le blanc du savoir : l'arc-en-ciel de l'éternité», dans *Lettres québécoises*, no 92, hiver 1998, p.10

*Meurtre à blanc*, roman (1974), *Machine-t-elle*, poésie (1974), *La Vie en prose*, roman (1980), *La constellation du Cygne*, roman (1985), *Vava*, roman (1989), *La lune indienne*, poésie (1994), *Céleste tristesse*, fragments (1997), *D'ambre et d'ombre*, poésie (2000) et *Des petits fruits rouges*, son dernier roman (2001).

Avec *La Vie en prose*, Yolande Villemaire est venue assurer cette continuité imposée par les femmes lors de la décennie précédente :

Publié en 1980, *La Vie en prose* de Yolande Villemaire se situe à une époque où l'avènement d'une écriture au féminin revalorisait ce qui avait été traditionnellement et péjorativement nommé «le bavardage féminin» - soit la culture orale d'un groupe social qui avait exercé peu de pouvoir sur la définition des grands canons littéraires.<sup>113</sup>

De plus, le roman de Villemaire convient parfaitement, ne serait-ce que par le titre, à l'âge de la prose des années 1980 :

Récit emblématique, *La Vie en prose* de Yolande Villemaire amorce brillamment cette époque par sa prose humoristique, vivante, jouant sur les registres de la parole et construisant sa trame à partir de faits apparemment anodins. Entre parodie et déférence, Villemaire s'inspire des textes et mythologies contemporaines pour mieux les déjouer. Être résolument moderne, c'est dans ce cas faire éclater la notion de sujet et de personnage sous la prolifération des images et les fulgurances d'une écriture en liberté.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Helena M. DA SILVA, «Les modalités de l'oralité dans *La vie en prose* de Yolande Villemaire» dans *Revue Francophone*, vol.10, no 2, 1995, p.101.

<sup>114</sup> GAUVIN, «L'âge de la prose... », *op.cit.*, p.11

En effet, la modernité joue un rôle de première importance dans ce roman. *La Vie en prose* n'est pas seulement un «roman au féminin» ; il est également un classique du courant postmoderne québécois.<sup>115</sup> En effet, par sa propension évidente à multiplier les voix narratives et les genres littéraires à l'intérieur même du roman, par l'utilisation évidente de l'intertextualité<sup>116</sup> et sans doute aussi à cause de l'incapacité du lecteur à diviser la voix collective en voix distinctes ; bref, «par ce manque d'unité au niveau du style et le caractère hétéroclite de l'ensemble de son écriture, *La Vie en prose* représente bien le roman postmoderne<sup>117</sup> » :

Dans un mouvement spiralé et excentrique, il [le roman] se déploie en une suite de chapitres, constitués de fragments divers (lettres, journaux intimes, morceaux de récits, gloses, etc.), lesquels auraient été écrits par des femmes travaillant dans une maison d'édition montréalaise à la fin des années 1970 [...] La prolifération des signes et des indices, les digressions, les dédoublements et les fausses pistes nous conduisent d'une narratrice à l'autre, d'un lieu à l'autre (la France, New York, la Californie, Montréal, l'Italie...) sans pour autant nous accorder les escales réparatrices d'une trame narrative bien définie. En bref, on ne s'y retrouve que pour mieux s'y perdre. Qui plus est, le roman se multiplie sans cesse dans une intertextualité tous azimuts et dans des jeux alambiqués d'enchâssement et de mises en abyme.<sup>118</sup>

<sup>115</sup> PURKHARDT, *op.cit.*, p.10

<sup>116</sup> «*La Vie en prose* convoite aussi la prose des «autres» Un vaste réseau de renseignements intertextuels assure une mainmise sur la Bibliothèque. Non déclarés, une série d'emprunts, de citations, de références, circulent impunément dans le texte.» Lise POTVIN, «L'ourobouros est un serpent qui se mord la queue x2» dans *Voix et Images*, no 33, printemps 1986, p.406

<sup>117</sup> DA SILVA, *op.cit.*, p.102

<sup>118</sup> Danielle CONSTANTIN, «Sur les traces de la genèse in-fini» dans *Lettres québécoises*, no 92, hiver 1998, p.13

*La Vie en prose* est donc un roman polysémique qui obéit à ces nouveaux codes rassemblés sous l'appellation du roman postmoderne.

*La Vie en prose*, c'est avant tout le discours collectif de onze personnages féminins : Vava, Maud, Nane, Lotte, Rose, Alice, Célia, Noëlle, Carla, Laure et Solange dont la fonction sociale est celle d'éditrices et d'écrivaines. Ces femmes se réunissent à divers moments du récit pour parler des manuscrits qu'elles lisent ou écrivent. À ces occasions, les paroles de chacune de ces femmes se mêlent entre elles à tel point qu'elles finissent par créer un propos collectif, plutôt que des opinions distinctes :

Malgré le fait que l'on nomme chaque femme qui parle, la surabondance des sujets parlants tend à brouiller leur identité individuelle et à créer plutôt l'effet d'une seule voix collective. [...] Ainsi, le personnage de *La Vie en prose* est surtout un discours ou une voix<sup>119</sup>.

Cette voix collective est avant tout marquée par l'oralité :

L'oralité est précisément ce mode discursif où se manifeste la mémoire d'une voix individuelle ou collective qui, même éloignée de l'écriture, en est néanmoins le dépositaire conscient ou inconscient. Cependant, si l'écriture est souvent à l'origine du discours oral immédiat, dans *La Vie en prose*, c'est le discours oral d'un polylogue de voix féminines qui dicte la forme d'écriture globale du texte.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> DA SILVA, *op.cit.*, p.102

<sup>120</sup> *Ibid.*, p.105

Or, le roman n'est pas uniquement constitué de ces conversations dans lesquelles la pluralité des voix dialoguent sur l'acte d'écriture ou sur tout autre sujet. Mis à part ces parties distinctes, le reste du roman met en scène certains épisodes marquants dont l'action se déroule non seulement à Montréal, là où les réunions ont lieu, mais aussi ailleurs dans le monde. Dans les épisodes narrés, puisque l'action voyage et puisque les retours en arrière sont fréquents, la difficulté du lecteur repose sur le fait qu'il lui est ardu d'associer les propos d'un récit au personnage qui tient ces propos. Parfois, certains indices lui permettent de faire des liens entre le contenu du chapitre et un personnage féminin en particulier. Par contre, l'impossibilité de nommer à tout coup le «je» de la narration vient continuellement brouiller les pistes d'un lecteur qui tente d'en faire un récit cohérent. «Lorsqu'un *je* s'inscrit dans ce roman, son identité est rarement précisée et l'écrivaine refuse de rattacher un nom précis à ce pronom<sup>121</sup>». De plus, le fait que chaque récit contienne un ou plusieurs microrécits ne vient pas faciliter la tâche. Bref, il est pratiquement impossible au cours de la lecture de savoir qui parle vraiment, d'autant plus que Villemaire s'amuse à donner d'autres identités que celles connues à certains de ses personnages (vrais noms, surnoms ou pseudonymes d'écriture). Par exemple, Nane est aussi connue sous son véritable nom, Danielle Yelle, mais elle écrit sous le pseudonyme de Gloria Olivetti ; Vava, dont le véritable nom est Èva-Vera Indianapolis, écrit sous le pseudonyme de Noémie Artaud ; Laure est aussi nommée Aurel, Lisle et Aurélia...

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.106

«La question de l'identité qui travaille le roman de part en part montre ici un peu de sa complexité.<sup>122</sup>»

*La Vie en prose* s'inscrit dans un contexte contemporain de l'année de publication. Les personnages sont des femmes qui évoluent dans un univers québécois, et ce, même si de longs épisodes narratifs se déroulent dans des endroits autres que le Québec. C'est dans ce contexte que nous pouvons maintenant entreprendre une analyse de l'utilisation des divers registres de langue que fait Yolande Villemaire dans son roman. En choisissant de diviser distinctement son roman en récits narratifs et en récits dialogués, quelle est son intention ? Cette division lui permet-elle d'exploiter davantage les différents registres de langue ? Accorde-t-elle une place au français populaire, et particulièrement au français québécois, dans les différentes parties de son roman ? Si oui, est-ce dans le but de recréer les marques de l'oralité et ses intentions sont-elles les mêmes que celles de Jacques Renaud dans *Le Cassé*, qui lui, exploite la facette la plus exacerbée de la langue québécoise ? Du lexique en passant par la syntaxe et des épisodes narrés en passant par les épisodes dialogués, nous tenterons de constater en quoi le recours aux langages populaire et québécois mérite d'être étudié dans cette œuvre féminine de 1980.

---

<sup>122</sup> POTVIN, *op.cit.*, p.412

## 2.3 - Étude de la langue dans *La Vie en prose*

Puisque *La Vie en prose* présente deux types de récits majeurs, nous aurons recours à deux extraits qui nous permettront d'étudier la langue dans ce roman de Yolande Villemaire. Le premier extrait sera tiré d'un épisode narratif, alors que le second sera tiré d'un épisode dialogué. Des études séparées permettront de constater si les usages linguistiques diffèrent d'une partie à l'autre. Suite à ces observations, nous devrions être en mesure d'émettre des hypothèses sur la place que Villemaire a décidé d'accorder au français québécois dans *La Vie en prose*. Nous verrons aussi si elle se démarque ou se rapproche de Renaud en ce qui concerne la relation qu'elle a choisi d'établir entre la narration et le discours de son roman.

### 2.3.1 - La narration

Comme nous avons pu le constater dans la partie précédente, la structure du roman de Yolande Villemaire est complexe et la tentative d'en arriver à une certaine cohérence est pratiquement impossible. Malgré tout, *La Vie en prose* est un roman comme les autres, qui mise sur la narration pour faire évoluer sa diégèse. Une première lecture donne le ton général de l'œuvre, alors que les lectures suivantes sont nécessaires pour décortiquer les extraits narratifs et les associer à des personnages particuliers :

Un premier parcours de *La Vie en prose* déjoue les attentes, brouille les cartes. Une lecture linéaire du «trajet enchevêtré de ce signe de piste» rencontre des obstacles, bute sur des contradictions, spatiales et temporelles, entre autres. Une foule de personnages dont on ne parvient pas à reconstituer l'identité

s'interpellent à travers deux continents, en des temps qui ne coïncident ni ne s'ajustent. Un jeu complexe de relais en manière de farandole pour une écriture sans fin.<sup>123</sup>

De façon générale, chacun des chapitres correspond à un des personnages féminins associé à un moment (plus ou moins) important de sa vie. Le plus difficile pour le lecteur, c'est de savoir de qui et de quoi il s'agit. Il est intéressant de souligner que ce n'est pas dans la narration, mais bien dans des épisodes dialogués que le lecteur en apprend le plus sur chacun des personnages. Dans les dialogues, il n'y a pas de place pour la censure et on peut facilement y déceler des informations pertinentes qui ne seront jamais révélées ailleurs dans la narration. Bref, le narrateur laisse une certaine place à ses personnages. Ces points de repères sont précieux car ce sont les seuls outils à notre disposition pour en arriver à une certaine compréhension. Ils nous informent sur les multiples identités de certaines femmes, sur les liens familiaux qui relient certaines d'entre elles, sur les déplacements et voyages qu'elles ont effectués : «autant d'indices qui nous permettront d'identifier les personnages doublement fictifs qui se baladent dans les manuscrits et les auteures qui se dissimulent derrière les pronoms<sup>124</sup>».

La narration du roman peut prendre différentes formes, dont la narration comme telle, mais également la forme du manuscrit, la forme épistolaire et même la forme théâtrale. L'extrait choisi pour l'étude de la partie narrée est tiré du cinquième

---

<sup>123</sup> POTVIN, *op.cit.*, p.409

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.412

chapitre et prend la forme du récit épistolaire. Dans cet extrait, Laure écrit une lettre, y raconte des événements plutôt banals en se servant de l'écriture pour faire comprendre que c'est elle qui attend une lettre. Répond t-elle vraiment à du courrier reçu ? Probablement pas, mais ici, les prétextes de l'écriture et de l'attente servent la narration puisque certaines anecdotes d'événements passés lui reviennent en tête lors de l'acte d'écriture et elle décide de les inclure dans sa lettre :

- 1- J'attends une lettre. L'individu qui se fait ici passer pour un facteur n'a pas grand-chose à voir dans cette histoire. Seulement, dix-neuf jours qu'il n'apporte pas de lettre, en fin de compte, ça compte. Demain, on est
- 5- le vingt et j'écirai demain que cette lettre vint. En attendant, j'écis que je l'attends.

- Parfois, la nuit, je crie le nom de ce « l » apostrophe qui tient à on ne sait qui. Je ne sais plus quelle lettre j'attends. Il y en a bien une qui m'arrivera, mais
- 10- laquelle, je ne sais pas. J'attends peut-être encore la moins probable, une réponse à celle que j'ai envoyée, il y a longtemps déjà, d'un autre endroit et qui s'est peut-être perdue, on ne sait pas. Il y a bien une lettre qui m'est revenue, mais ce n'était pas la même. Le
  - 15- retour du même a le tour de se travestir à tel point qu'on ne le soupçonne qu'en étant très soupçonneux, de sorte qu'on en devient parfois presbyte au point de confondre des contraires.

- En plus de guetter l'estafette jaune du facteur, je mange
- 20- des fraises, je chante «la la la la la la lavande» en buvant de la Clairette de Die, je prends mon temps. Il arrive de drôles de choses au temps : les nouvelles vont si vite qu'on est revenus d'Égypte avant même d'être partis. Ça s'est produit, déjà, dans le métro...
  - 25- En réalité, j'aurais dû descendre à Beaubien pour prendre le bon autobus. Mais je me suis trompée : je

m'en allais au cegep de Rosemont, alors quand j'ai vu le nom de la station Rosemont, je me suis levée et je suis descendue. C'est seulement quand j'ai vu qu'il n'y  
30- avait pas de miroir que j'ai commencé à me réveiller.[...]

En rebroussant chemin, je suis tombée sur Maud Sorel. Ça faisait des années qu'on s'était pas vues. Elle fait le chiffre de nuit au Bell et elle rentrait de  
35- son travail. C'est elle qui la première m'a parlé de l'incendie.[...] <sup>125</sup>

Dans cet extrait, Yolande Villemaire a essentiellement recours au registre de langue standard. On n'y retrouve aucune marque du français populaire, ni dans le lexique, ni dans la syntaxe, à l'exception du dernier paragraphe. En effet, ce dernier est fort intéressant parce que l'auteure a intégré trois écarts au français standard à l'intérieur d'un récit autrement sans faille : l'omission du *ne* dans la phrase «Ça faisait des années qu'on s'était pas vues» (ligne 33) ; l'insertion de l'anglicisme «chiffre» pour «shift» (ligne 34) et l'emploi de la préposition «à (au)» plutôt que «chez» pour désigner l'endroit où la personne travaille «Elle fait le chiffre de nuit au Bell...» (ligne 34). Nous remarquerons que ces écarts apparaissent au moment où la narratrice entre en contact avec le personnage de Maud, un peu comme si le discours contaminait la narration. À la rigueur, les phrases «Ça faisait des années qu'on s'était pas vues» (ligne 33) et «Elle fait le chiffre de nuit au Bell et elle rentrait de son travail» (ligne 34) pourraient être interprétées comme du discours indirect libre. Mais même si nous devons l'interpréter ainsi, il faudrait tout de même remarquer que la

---

<sup>125</sup> Yolande VILLEMAIRE, *La vie en prose*, Éditions Typo, Montréal, 1993, p.89-90

narratrice prend une certaine distance par rapport à l'anglicisme «chiffre» qu'elle prend soin de franciser. Par contre, la phrase négative qui omet la particule *ne* «Ça faisait des années qu'on s'était pas vues» est sans contredit liée à la narration. C'est donc dire qu'il y a une certaine contamination de la narration lorsqu'il y a rappel d'un discours, mais que cette contamination demeure tenue à distance par la narratrice.

Tel que nous pouvons le constater dans notre extrait, certaines tournures populaires viennent parfois s'insérer dans les épisodes narratifs. Ces intrusions ne sont pas isolées du reste du texte par des italiques ou des guillemets. On rencontre aussi des usages québécois courants qui, dans la narration, se limitent au lexique : «niaiserie», «chum», «blonde», «matante», «mononcle», «tannant(es)», «câline», «mautadine», etc. Toujours en ce qui concerne le lexique, nous pouvons aussi relever des emprunts directs à l'anglais : «coffee-shop», «tap-dance», «show», «high school», «switch», «sleeping-bags», «overdose», «black hole», «badluck», etc., mais aussi des verbes anglais adaptés à la langue française, comme «jammer», «flasher», «speeder», «downer», «freaker», etc. Quant à la syntaxe, elle n'est pas affectée en narration.

Puisque l'écriture est le thème central du récit, et particulièrement celui de l'extrait choisi (surtout les deux premiers paragraphes à l'intérieur desquels la narratrice joue avec les mots), les parties narrées représentent bien l'importance qu'a l'acte d'écrire chez ces personnages féminins qui gagnent leur vie en tant

qu'écrivaines. Le discours qu'elles entretiennent sur l'écriture est accompagné d'un discours sur la langue. Les deux sont indissociables. Ce qu'elles écrivent (ou disent) est très souvent accompagné de commentaires métalinguistiques. Comme le fait remarquer Lise Gauvin, lorsqu'il y a insertion d'un passage en anglais, il n'est pas rare de constater la présence d'un commentaire qui l'accompagne : «Stop that, ajoute-t-elle dans une autre langue dans laquelle le sur-moi, au moins, ne se confond pas avec le cataclysme cosmique de la naissance qui figure l'instance paternelle de la langue maternelle. Stop it.». Cela dit, la langue est fréquemment touchée par des commentaires, comme en témoignent ces autres passages : «So what, c'est ça qui est ça. C'est l'expression populaire la plus brillante qui soit.» ; «Le français, c'est franc.» ou encore «Langage avec un *u* c'est pas comme langage sans *u*». <sup>126</sup>

Les personnages de Villemaire sont sensibles à leur moyen d'expression :

Plus encore que les effets de langue, ce qui apparaît comme trait dominant de ce roman est le souci constant d'apprécier et de commenter les faits linguistiques. Yolande Villemaire dote ses personnages d'une véritable conscience de la langue. Ainsi, ce qui se présente de prime à bord comme une parole spontanée est tout autant un discours sur la parole. <sup>127</sup>

Pour ces femmes qui gagnent leur vie en exploitant la langue, cela va de soi.

D'ailleurs, «l'interrogation sur le langage et le rapport de la réalité aux mots est un

---

<sup>126</sup> Lise GAUVIN, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*. Les Éditions du Boréal, Montréal, 2000, p.150

<sup>127</sup> *Loc.cit.*

leitmotiv du roman<sup>128</sup>». Ces commentaires permettent aux personnages de marquer une distance avec leurs propres paroles, de les encadrer par une justification, ce qui leur permet en quelque sorte de s'en dissocier, ou du moins de prouver qu'elles ont conscience de ce qu'elles disent ou écrivent.

En outre, dans la narration, la seule réelle concession au français québécois est cantonnée au lexique, mais ce dernier s'écarte de la langue standard seulement de façon sporadique. Si nous revenons à notre extrait narratif par exemple, ce ne sont certainement pas les usages linguistiques qui donnent un ton québécois au passage. Ce serait plutôt les références aux différents lieux montréalais. Même si la ville de Montréal n'est pas explicitement nommée, la référence au métro et à ses stations Rosemont et Beaubien suffit aux lecteurs avertis. L'allusion au cégep de Rosemont est également révélatrice du milieu montréalais. À retenir donc, une narration appartenant à un registre standard, à l'intérieur de laquelle certains usages plus familiers et même populaires québécois ont droit de cité, mais de façon irrégulière. Ces usages demeurent parfois tenus à distance par la narratrice (peu importe laquelle), soit par l'émission d'un commentaire métalinguistique, soit parce qu'ils apparaissent lorsque la narratrice est confrontée à la présence d'un personnage ou d'une situation plus familière.

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p.151

### 2.3.2 - Le discours

Au total, *La Vie en prose* compte quatre épisodes lors desquels les femmes se réunissent pour parler littérature, manuscrit et édition. Ces épisodes discursifs sont habituellement isolés en parties distinctes à l'intérieur des chapitres constitués de récits narratifs. Le roman s'ouvre sur un épisode discursif qui, lui, ne fait pas partie d'un chapitre. Cette introduction joue le rôle d'incipit. Le second épisode prend place à la fin du sixième chapitre ; le troisième, au cours du dixième chapitre et quant au quatrième et dernier épisode, il clôt le roman. Cela dit, on constate que le roman s'ouvre et se termine par ces épisodes dialogués : «On remarque que l'ouverture du texte (*Vava dit que, bien sûr, il y a des choses qui arrivent et tout ça*) en rejoint la fermeture. La première phrase du roman recoupe l'avant-dernière. Un cercle<sup>129</sup>».

L'extrait choisi, qui fera l'objet de notre étude, est tiré du dernier chapitre intitulé «Vol de nuit». Ce dernier chapitre est divisé en quatre parties, dont les trois premières sont narratives. Mais celle dont il est ici question, c'est la quatrième qui relate le dernier moment que les femmes passent ensemble avant la fin du roman. Au cours de cette rencontre, il est question de reprendre le travail après les vacances en s'attaquant à la révision de divers manuscrits, dont celui de Rose intitulé «Yvette Swanson». Évidemment, la discussion ne tourne pas seulement autour de ces épreuves à revoir et les propos s'entremêlent si bien que des sujets communs à ces

---

<sup>129</sup> POTVIN, *op.cit.*, p.410

femmes sont abordés : la grossesse d'une amie, un voyage qui a permis la rencontre de deux d'entre elles, les hommes, les futurs projets et même l'animal de compagnie de Rose. Dans chacune des rencontres évoquées, l'auteure a recours au même processus : faire parler et dialoguer les femmes sur différents sujets qui les concernent avant qu'elles ne s'attaquent au travail relié au monde de l'édition. Voici l'extrait :

- 1- Je pensais que c'était une Californienne Solange. C'est rien que dans l'avion en partant de Los Angeles, quand Solange s'est mise à pleurer que j'y ai parlé pis que j'ai ben vu qu'a parlait français. Hein Solange, tu t'en
- 5- rappelles-tu quand je t'ai demandé ce que t'avais à pleurer comme une champlure, sûre que tu comprenais pas ce que je te disais, pis que tu t'es mise à rire ? Solange dit : pis tu disais que c'était parce que j'étais une chantepleure, t'étais assez comique ! Elle dit que
- 10- ça devait être le virus maya qui la faisait pleurer de même, mais qu'elle le savait pas encore. Vava dit qu'elle, elle est tellement romantique elle-même, qu'elle commence à avoir peur de mourir d'amour. Qu'elle aime tellement de mieux en mieux meilleur
- 15- Lexa chaque jour. C'est vrai qu'y a l'air fin pour un gars dit Celia. Ben oui dit Monelle, ça existe des gars fins, c'est ben sûr. Celia dit qu'a sait ben mais qu'a en connaît pas. Pis Charles, pis Benoît ? dit Monelle. Celia dit que Charles, y est loin d'être aussi brillant qu'y en a
- 20- l'air. Pis Julien ? dit Solange. Julien ? Ben Julien, ça compte pas dit Celia. M'as-t-en faire ça compte pas ! Y serait content d'entendre ça ! dit Nane. Celia dit : ché ben, ché ben...y est-tu revenu du Népal finalement, Julien ? Vava dit que oui, qu'il était en rose et en soie
- 25- noire et doux comme la pleine lune sur le Taj Mahal le soir de son retour. [...]

Nane ouvre une boîte de Pamper pour Leila, dit : aie, a commence à être vieille cette chatte-là. Ché pas si Rose sait qu'a va mourir bientôt. Ben, un chat, ça peut vivre

30- dix ans non ? dit Lotte. À peu près dit Nane. Pis a l'a quasiment sept ans cette chatte-là... Le chien, chez nous, y est mort pis ma mère a m'a dit hier qu'a faisait

juste commencer à pus y penser. Y avait douze ans. Y est mort comment dit Lotte, y s'est fait frapper par une  
 35- auto ? Nane dit : non... c'est mon père qui... parce que y était malade tu comprends... Ironique, Lotte fait un clin d'œil à Nane. Elles rient. Nane dit : tu fais exprès. Je te l'avais déjà conté hein ? Tu ris toujours de moi pis de mes vieux freaks hein ? Lotte dit que c'est un cadeau  
 40- grec qu'elle lui fait quand elle fait ça. Hon, elle en parle dans sa lettre du cheval de Troie, Gabrielle dit Noëlle. Je vas vous la lire, voulez-vous-tu ? Nane dit : ouen... pis après ça on commence. [...] <sup>130</sup>

Comme nous le remarquons dès la première lecture, Villemaire tente de rappeler la langue orale familière dans les épisodes dialogués, que ce soit par le lexique, les tournures syntaxiques, le rythme de l'oral ou même les tours de parole. Ce sont ces aspects qui seront étudiés et qui nous permettront de voir en quoi Villemaire reprend des procédés qui ont déjà été exploités, mais surtout en quoi elle innove. Il nous faut aussi souligner que même si l'extrait est fortement imprégné de l'oral, on y retrouve aussi des formes tout à fait standard, comme par exemple le choix des auxiliaires et l'accord des participes passés : «elle s'était mise à pleurer» (ligne 3), «tu t'es mise à rire» (ligne 7), ce qui vient contraster avec les tournures familières.

Nous nous attarderons tout d'abord au lexique. Dans les passages discursifs, la majeure partie des mots qui dérogent du registre standard appartiennent au lexique québécois, comme c'était le cas dans *Le Cassé*. On ne retrouve pas de français

---

<sup>130</sup> VILLEMAIRE, *op.cit.*, p.363-365

populaire de France, mais bien des emprunts à l'anglais et du français québécois. Évidemment, le vocabulaire québécois et anglais est plus imposant dans les passages discursifs que dans les parties narrées :

Ces nombreuses voix de femmes qui, à tour de rôle ou en même temps, prennent le relais, n'hésitent pas à employer différents registres de parole. Aucune censure linguistique n'intervenant, le répertoire des expressions populaires québécoises utilisées est vaste et va de « bébête », « niaiseux », « capotant », « paqueter », « astheur » aux anglicismes tels que « knockée », « freak », « flipper », etc.<sup>131</sup>

Cela est vrai, quoique dans notre extrait, les écarts par rapport au lexique standard sont plutôt minces. On ne relève que le nom commun «champlure» (ligne 6), l'adjectif «fin» (lignes 15 et 17) et le mot anglais «freaks» (ligne 39). Toutefois, cela ne représente pas la proportion normale du vocabulaire québécois et du vocabulaire anglais dans la plupart des autres extraits discursifs. Pour donner une idée plus juste, précisons que le lexique des deux derniers paragraphes du dernier passage dialogué du roman<sup>132</sup> contient le mot québécois «char», les jurons : «câline» et «mautadine» et le sacre «ostie», les mots anglais «bicycle», «kik», le verbe francisé «switcher», les reproductions phonétiques «j'aime autant m'user vite mais toute sentir», «elle a assez faite un drôle de rêve», «je traverse pus aux feux rouges» et les connecteurs «ben», «pis», «coudon», «aie», «hein», «ou bedon», «mettons», «astheure». Ces derniers donnent certainement une allure plus québécoise au texte, mais comme nous le

<sup>131</sup> Lise GAUVIN, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, op.cit., p.149-151

<sup>132</sup> VILLEMAIRE, op.cit., p.370 à 372

verrons plus loin, les connecteurs jouent un rôle très important dans la structure même de l'extrait. Le caractère oral de l'extrait choisi ne repose donc pas uniquement sur le lexique puisque ce dernier présente très peu d'écarts. Cependant, le recours à certaines tournures morpho-syntaxiques populaires contribue à développer ce caractère oral. Nous allons les passer en revue.

Quand vient le temps de donner un ton oral à une conversation écrite, une des premières particularités à laquelle les auteurs ont recours est d'éliminer le *ne* dans la phrase négative. Cette tendance à omettre le *ne* pour ne conserver que l'adverbe de négation est un usage courant dans le français populaire en général. Par exemple, dans *Voyage au bout de la nuit* (1952), Louis-Ferdinand Céline, qui est reconnu pour son utilisation de nombreuses tournures populaires dans son écriture, omet le *ne* dans la phrase négative, par souci de reproduire le parler des «rues de Paris»<sup>133</sup>. C'est en effet dans le but d'être fidèle à l'oral que les textes familiers et populaires éliminent la particule atone *ne* :

L'utilisation d'un double marqueur de négation (*ne* et *pas*) n'est guère économique et constitue une inutile redondance. On sait qu'à l'oral, dans toute la francophonie, le *ne* de la négation tend à être omis au profit du seul *pas*, sauf dans les situations très formelles.<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> R.-J. BERG et Fabrice LEROY, *Littérature française, textes et contextes Tome II*, Harcourt Brace College Publishers, Forth Worth, 1997, p.424

<sup>134</sup> Marty LAFOREST, *États d'âme, états de langue*, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p.51

Jacques Renaud, dans *Le Cassé*, recourrait volontiers à cet usage. Dans *La Vie en prose*, puisque Yolande Villemaire reproduit une conversation entre plusieurs personnages, elle ne pouvait y échapper. Ce ne sont que des adverbes comme *pas*, *plus*, *rien*, *aucun* et *jamais* qui assurent la négation de la phrase : «Celia dit qu'a sait ben, mais qu'a en connaît pas» (ligne 17) ; «Ben Julien, ça compte pas dit Celia» (ligne 20) ; «M'as-t-en faire ça compte pas!» (ligne 21) ; «Ché pas si Rose a sait qu'a va mourir bientôt» (ligne 29) et «pis ma mère a m'a dit hier qu'a faisait juste commencer à pus y penser» (ligne 32).

La régularisation des temps verbaux est un autre phénomène que les auteurs pratiquent à l'écrit pour accroître le caractère oral d'un passage. Les trois premières personnes du singulier d'un verbe à l'indicatif présent sont très souvent identiques (*j'écris, tu écris, il écrit*). À l'oral, ces trois conjugaisons se prononcent de la même façon, alors qu'à l'écrit, ce sont les terminaisons qui permettent de les distinguer. Pourtant, ce ne sont pas tous les verbes qui se conjuguent de cette manière. C'est ainsi que le verbe *aller*, à la première personne du singulier au présent de l'indicatif tend à calquer la seconde et la troisième personnes, qui elles, sont semblables phonétiquement parlant (*tu vas, il va*), ce qui explique l'utilisation de la forme *je vas* plutôt que la forme correcte *je vais* : «je vas vous la lire» (ligne 42). Une forme telle *je vas* pour *je vais* est

largement utilisée dans la langue parlée de tous les groupes au Québec et attestée depuis longtemps dans de nombreuses variétés de français. *Je vas* n'était pas

perçu comme un écart par rapport à la norme au XVII<sup>e</sup> siècle. C'était la forme utilisée à la cour. Vaugelas écrivait en 1647 que la forme *je vais* (dont il recommandait l'usage) était associée à la province ou au peuple de Paris.<sup>135</sup>

Renaud est allé plus loin encore dans *Le Cassé* : il n'utilise jamais *je vas* ; il préfère plutôt *m'as* : «M'as t'casser en deux ma crisse!<sup>136</sup>», «M'as d'y casser a yeule à c'te chien sale-là!<sup>137</sup>» en sont deux exemples parmi tant d'autres. Sous cette forme exclamative, Villemaire utilise aussi cette tournure: «M'as-t-en faire ça compte pas !» (ligne 21). Comme le souligne Léard dans sa *Grammaire québécoise d'aujourd'hui*, ironiquement bien sûr, la forme du futur immédiat *ma / ma /*, souvent écrite *m'as / m'a* semble «constituer le cas typique d'épouvantables relâchements articulatoires en série et donc illustrer le laisser-aller dégradant, attristant et souvent décrié des Québécois face à leur langue<sup>138</sup>». Or, ce qu'il faut souligner que cette forme n'est pas une création québécoise : «elle est importée de France, et est bien attestée à Paris au 17<sup>e</sup> siècle<sup>139</sup>». Selon Léard, cette forme serait issue de la périphrase *(je) m'en vas*<sup>140</sup>. Bien que les hypothèses soient nombreuses quant à sa formation, il est certain que cette tournure provient de la mère patrie, mais il est aussi certain qu'elle est tombée en désuétude en France et qu'elle ne s'utilise plus que dans certaines régions françaises, contrairement au Québec où son usage est demeuré courant.

---

<sup>135</sup> LAFORREST, *op.cit.*, p.80

<sup>136</sup> RENAUD, *op.cit.*, p.40

<sup>137</sup> *Loc.cit.*

<sup>138</sup> LÉARD, *op.cit.*, p.189

<sup>139</sup> *Loc.cit.*

<sup>140</sup> *Ibid.*

La langue parlée autorise aussi que certaines syllabes d'un mot soient «avalées» par le locuteur. Pour reproduire ce phénomène à l'écrit, nous parlerons d'adaptation morphologique. Par exemple, *ché* est le résultat de l'assourdissement de / ž / (je) devant la consonne sourde (sais), avec effacement du schwa : «Ché pas si Rose sait qu'a va mourir bientôt» (ligne 28) ou encore : «Célia dit : ché ben, ché ben...» (ligne 23). La situation est la même pour les pronoms personnels qui se réduisent à une seule lettre : *il* ou *lui* devient *y* et *elle* devient *a* (avec ouverture du /e/ en /a/). Dans l'extrait, de nombreux exemples sont révélateurs du procédé. Par exemple : le *y* remplace *lui* : «que j'y ai parlé» (ligne 3). Le *y* remplace aussi le pronom *il* (avec amuïssement de la consonne finale), comme dans les exemples : «c'est qu'y a l'air fin» (ligne 15), «y est loin d'être aussi brillant qu'y en a l'air» (ligne 19), «Y serait content d'entendre ça» (ligne 21), «Y avait douze ans» (ligne 33), «Y est mort comment dit Lotte, y s'est fait frappé par une auto ?» (ligne 34), etc. De plus, le *a* remplace *elle*, le plus souvent lorsqu'il est suivi d'une consonne : «j'ai ben vu qu'a parlait français» (ligne 4), «Celia dit qu'a sait ben» (ligne 17), mais pas toujours : «mais qu'a en connaît pas» (ligne 17). Or, ce dernier exemple montre que l'usage n'est pas systématique puisqu'il arrive que lorsque le pronom *elle* est suivi d'une voyelle, c'est plutôt la tournure *a(l)* qui le remplace, comme pour assurer une liaison entre les mots : «Pis a l'a quasiment sept ans cette chatte-là» (ligne 30). Si on se rappelle bien, cette tendance à réduire phonétiquement les pronoms est présente dans le roman québécois depuis l'intégration du langage populaire dans les discours rapportés. Rappelons-nous le court extrait de *Trente Arpents* analysé dans le premier

chapitre dans lequel le pronom *il* devenait *i* par souci de reproduire l'effet de l'oral («Qu'est-ce qu'i veut dire, qu'i s'est acheté un char?»<sup>141</sup>). *Le Cassé* de Jacques Renaud, allait même jusqu'à remplacer le pronom *il* par *y* dans la narration («Lui, Ti-Jean, dans le fond, y s'en crissait du petit. Y s'était pas souvent demandé à quoi ça pouvait servir.»<sup>142</sup>).

Il ne revient pas aux Québécois d'avoir déformé les pronoms *il* et *elle* en *i* et *a* ou *al*. L'attestation de ces formes en français populaire est mentionnée dans toutes les histoires de la langue française. La prononciation *i* de *il* fut générale à une époque et longtemps considérée comme distinguée. Encore aujourd'hui, on en fait usage dans toutes les variétés de français.<sup>143</sup>

Il arrive aussi que le pronom de conjugaison *tu* soit tronqué devant le verbe, toujours dans un souci de fidélité au ton oral, comme dans les exemples «ce que t'avais à pleurer» (ligne 6) et «t'étais assez comique» (ligne 9) tirés de notre extrait.

La réduction du pronom *tu* en *t* devant une voyelle (*t'es* au lieu de *tu es*), parallèle à la réduction – obligatoire celle-là – de *je* en *j'* (*j'aime* et non *je aime*), est à peu près générale, dans la langue parlée courante, chez tous les francophones.<sup>144</sup>

Comme nous pouvons le constater, les réductions de ce type sont présentes et même nombreuses dans l'extrait choisi, mais elles ne sont pas nécessairement systématiques. Certains pronoms sont utilisés correctement : «Lotte dit que c'est un cadeau grec qu'elle lui fait quand elle fait ça. Hon, elle en parle dans sa lettre du

---

<sup>141</sup> RINGUET, p.122

<sup>142</sup> RENAUD, p.31

<sup>143</sup> LAFOREST, *op.cit.*, p.83

<sup>144</sup> *Loc.cit.*

cheval de Troie» (ligne 41), «Vava dit que oui, qu'il était en rose et en soie noire et doux comme la pleine lune sur le Taj Mahal le soir de son retour» (ligne 24). Une analyse approfondie nous permettrait de le confirmer, mais il ne semble pas que ces formes standard soient reliées à des personnages en particulier ou encore au type de discours privilégié par l'auteure (discours direct ou indirect). Un même personnage peut passer du français standard au français populaire. Ici, c'est le rythme de la conversation qui intéresse Villemaire, alors que chez Renaud il y avait une volonté plus grande de reproduire le phonétisme de l'oral. Dans *Le Cassé*, les réductions touchent les pronoms, mais l'auteur reproduit aussi la prononciation de bien d'autres mots («yeule», «quèqchose», «eksiprès», «t`à l'heure», «bébite», «djobbe», «piasse», «crouère», «savouèr», «envouèye», etc.) Pour Renaud, il s'agissait de reproduire le langage populaire d'un personnage désillusionné dans sa virulence et sa violence. Villemaire semble poursuivre un autre but, celui de donner à la conversation un rythme juste et constant.

La formation des interrogations permet aussi de jouer avec les registres de langue et, surtout, de reproduire les tournures orales. Les interrogations formées avec la particule *-tu* (*tu te souviens-tu ?*) en sont un bon exemple. Dans un registre soutenu, l'interrogation est normalement formée par une inversion du sujet (*tu te souviens de ta jeunesse / te souviens-tu de ta jeunesse ?*), et dans un registre plus standard, elle est formée avec la locution *est-ce que* sans toutefois modifier l'ordre du pronom et du verbe (*est-ce que tu te souviens ?*). Un registre plus familier acceptera

une interrogation formée d'une phrase dans laquelle l'ordre des mots n'est pas affecté et où seuls l'intonation à l'oral et le point d'interrogation à l'écrit permettront de savoir qu'il s'agit d'une interrogation (*tu te souviens ?*). Finalement, la langue populaire québécoise introduit une autre sorte d'interrogation qui se forme comme l'interrogation familière (sans que le pronom personnel sujet soit inversé), mais qui nécessite la présence du marqueur *-tu* qui suit le verbe. Ce type d'interrogation donne des résultats comme : *y(il) vient-tu ?* Dans notre extrait on retrouve à la fois des interrogations issues du registre familier : «Je te l'avais déjà conté, hein?» (ligne 38) et «Y s'est fait frappé par une auto?» (ligne 34), mais aussi des interrogations québécoises : «tu t'en rappelles-tu quand je t'ai demandé...?» (ligne 5) et «y est-tu revenu du Népal?» (ligne 23). Évidemment, ces formes interrogatives permettent de mettre l'accent sur le côté oral des conversations qu'entretiennent les personnages féminins. Ce type d'interrogation était aussi exploité par Renaud, puisque c'est la forme interrogative qui est propre au langage populaire québécois. Ti-Jean, en s'interrogeant lui-même, demande : «Chus-tu jaloux?». Mais Yolande Villemaire utilise aussi une autre tournure qui est moins connue, mais qui est bien ancrée dans le français québécois. Cette interrogation se caractérise par l'inversion du pronom sujet (comme dans le registre soutenu), suivi par le marqueur *-tu* : «voulez-vous-tu ?», exemple que l'on retrouve à la toute fin de l'extrait (ligne 42). Même si les deux auteurs font appel aux interrogations québécoises, leurs utilisations ne correspondent pas aux mêmes objectifs. Renaud y a recours pour être fidèle à l'état social de Ti-Jean alors que Villemaire mise sur le rythme du dialogue.

Que Villemaire recherche avant tout un effet de rythme semble être appuyé par le fait qu'elle utilise des procédés comme la réduplication et la dislocation justement pour construire son texte. La réduplication consiste à reprendre le sujet par le pronom de conjugaison qui fait corps avec le verbe<sup>145</sup>. Par exemple, dans l'extrait, on retrouve les réductions suivantes : «Vava dit qu'elle, elle est tellement romantique elle-même...» (ligne 11) ; «Le chien, chez-nous, y est mort pis ma mère a m'a dit hier...» (ligne 31). Quant à la dislocation, elle consiste à déplacer un constituant aux limites de la phrase et à le reprendre à l'intérieur de celle-ci par un pronom de rappel. Elle peut prendre différentes formes, notamment la dislocation à droite telle qu'on la retrouve dans l'extrait : «Je pensais que c'était une Californienne Solange.» (ligne 1). Ces constructions clivées sont fréquentes dans les textes voulant créer un effet oral. De plus, elles permettent de créer un rythme en découpant les phrases en périodes de longueurs variées. Céline avait régulièrement recours à ce genre de procédé.

Une des raisons majeures qui fait en sorte que le rythme de la conversation demeure constant dans les épisodes dialogués, c'est la présence des connecteurs qui lient les répliques les unes aux autres et qui assurent la cohérence du récit. Les connecteurs sont des marqueurs discursifs qui existent dans toutes les langues. Par contre, ils prennent des formes différentes d'une communauté linguistique à l'autre.

---

<sup>145</sup> On trouve presque toujours un pronom après le nom à la troisième personne (*mon père / il a dit*), et même derrière un pronom personnel ou démonstratif (*moi / je... , celle-là / elle est restée un mois*). GADET, *op.cit.*, p.70

Au Québec, les formes les plus courantes des connecteurs (*coudonc, mets-en, ok, pis, d'abord, fak, voyons, là, tsé, hein, hon, ben*) sont souvent ignorés par la grammaire traditionnelle, car, comme le souligne Léard, «les catégories qui la constituent sont invariables et servent essentiellement dans les dialogues, c'est-à-dire à l'oral<sup>146</sup>».

Comme la grammaire n'en parle pas, ils (les détracteurs du québécois) pensent que le français n'en possède pas et ce domaine original et riche en québécois devient pour eux la preuve d'une incapacité des Québécois à communiquer de façon structurée et assurée.<sup>147</sup>

Évidemment, les dialogues des femmes comptent énormément de ces mots connecteurs. Dans notre extrait, le plus couramment utilisé est sans doute le fameux *pis* : «pis tu disais que...» ; «pis Charles, pis Benoît» (ligne 18) ; «tu ris toujours de moi pis de mes vieux freaks» (ligne 39) ; «pis après ça, on commence» (ligne 43). Dans le même extrait, on retrouve aussi *ben* «Ben, un chat, ça peut vivre dix ans non?» (ligne 29), *hein* «Hein Solange» (ligne 4), *hon* «Hon, elle en parle dans sa lettre du Cheval de Troie» (ligne 40) et *ouen* «Nane dit : ouen...» (ligne 42). Aussi, il faut considérer que puisque chacune des répliques est introduite par le verbe *dire*, ce dernier joue aussi un rôle de connecteur. En étant toujours introduit par ce même verbe de parole, les contenus des messages s'entremêlent à tel point que le lecteur peut facilement oublier laquelle des femmes a pris la parole. Dans notre extrait, les propos sont divisés à la fois en discours direct et en discours indirect.

---

<sup>146</sup> LÉARD, *op.cit*, p.20

<sup>147</sup> *loc.cit*

Le narrateur se charge de donner la parole aux personnages, toujours, donc, en ayant recours au verbe *dire*. Ce droit de parole est accordé en discours direct de deux manières : soit que le narrateur nomme la personne et introduise le verbe *dire* suivi des deux-points : «Solange dit : pis tu disais...» (ligne 8) ou encore le verbe *dire* suivi du nom de la personne qui parle est introduit en incise : «Ben oui, dit Monelle, ça existe des gars fins» (ligne 16) ou en fin de phrase : «Ben Julien, ça compte pas dit Célia» (ligne 20). En discours indirect, le narrateur s'assure de bien préciser qui tient les propos. Encore une fois, il n'a recours qu'au verbe *dire*. Par contre, contrairement au discours direct, il est toujours formé de la même manière (*quelqu'un dit que*) et est toujours introduit au début de la phrase : «Lotte dit que c'est un cadeau grec qu'elle lui fait quand elle fait ça» (ligne 39). Mis à part ces interventions, nous ne retrouvons que trois propositions appartenant au narrateur dans le second paragraphe de notre extrait : 1- «Nane ouvre une boîte de Pamper pour Leila» (ligne 27) ; 2- «Ironique, Lotte fait un clin d'œil à Nane» (ligne 36) et 3- «Elles rient» (ligne 37). La majeure partie de l'extrait appartient donc aux femmes qui discutent entre elles. Le recours aux connecteurs (*pis, ben, hon, ouen...*) qui sont insérés entre les répliques peuvent facilement brouiller les pistes, car ils donnent l'impression de renvoyer à la dernière réplique, d'être dans la suite de ce qui précède. Ce phénomène est surtout palpable lorsque deux discours directs se suivent sans qu'ils soient introduits de la même façon. Reprenons un extrait :

Nane ouvre une boîte de Pamper pour Leila, dit : aie, a commence à être vieille cette chatte-là. Ché pas si Rose sait qu'a va mourir bientôt. Ben, un chat, ça peut vivre dix ans non ? dit Lotte.

La seconde réplique, qui commence par le connecteur *ben* pourrait facilement appartenir à la locutrice précédente. Mais, la détermination de la personne qui parle vient plus tard et c'est alors que le lecteur se rend compte du changement qui s'est produit. Cet exemple, dans lequel les deux répliques sont côte à côte, accentue l'effet de l'oralité. Régulièrement, comme c'est le cas dans l'exemple, les connecteurs servent de balises pour marquer le passage d'un discours d'un personnage à l'autre.

La juxtaposition de deux propositions subordonnées en discours indirect est aussi intéressante à relever dans cet effet oral que l'auteur tente de recréer. Par exemple :

... Vava dit qu'elle, elle est tellement romantique elle-même, qu'elle commence à avoir peur de mourir d'amour. Qu'elle aime tellement de mieux en mieux meilleur Lexa chaque jour.

Dans cet exemple, le fait d'avoir superposé deux parties du discours indirect en deux phrases distinctes, sans connecteur cette fois, vient créer une rupture dans la liaison des deux phrases. La phrase qui débute par la conjonction de subordination *que* vient quand même établir une suite avec ce qui précède et ne peut qu'appartenir au même locuteur, soit Vava.

Toutes les ressources que Villemaire utilise pour rapporter les propos des femmes confirment la tendance de l'auteure à vouloir valoriser une voix collective plutôt que plusieurs voix individuelles. Tous ces procédés sont utilisés pour créer un effet oral et ils contribuent à cette reproduction d'une voix plurielle. Les connecteurs, entre autres, sont les outils les plus efficaces pour reproduire un échange de groupe. Les connecteurs sont évidemment québécois, mais leur présence est plus significative que la simple volonté de reproduire le québécois familier. Il en est de même pour la dislocation, pour la reduplication, pour la réduction et pour les interrogations : ces tournures contribuent à créer l'effet et l'ambiance d'une discussion entre femmes où les voix s'entremêlent pour ne créer qu'un message global.

## 2.4 – Conclusion

Dans une entrevue accordée à Radio-Canada et reprise quelque temps plus tard dans le périodique *Lettres québécoises*, Villemaire affirme, en parlant de sa propre langue :

Je parle une version québécoise du français international, un français métissé, contemporain, urbain, un français qui bat au rythme du monde. [...] Je parle une langue toute *dewrenchée* entre les anglicismes de chantier de construction de mon père et le bon parler français de ma mère. Je parle *full* québécois au galop d'un *joual pas barré* dans lequel on entend encore la clameur des langues rouges disparues de ce territoire depuis la fondation de la Nouvelle-France. Je parle une langue voyageuse qui active le résonateur du cœur, une langue bien réelle, une langue

qui peut nous faire *filer rejet* des fois, mais comme le disait si bien le poète Gaston Miron, c'est «ma langue à moi, ma langue à nous». <sup>148</sup>

Ce commentaire nous permet de relever qu'il y a certainement un écart entre la perception que Villemaire a de sa propre langue et le français québécois qu'elle emploie dans son roman *La Vie en prose*. Sa «langue toute *dewrenchée*» et son «joual pas barré» comme elle le dit elle-même se limitent aux parties discursives, et il n'est certainement pas «provocateur» et «vulgaire» comme le veut sa définition et tel qu'il est exploité dans le roman de Jacques Renaud par exemple. Dans *La Vie en prose*, la parole réunit les personnages et c'est pourquoi la langue a une importance capitale. En mettant en place des épisodes qui misent sur une voix plurielle plutôt que sur plusieurs voix individuelles, Villemaire fait certes preuve d'une aisance et d'une conscience linguistiques. Or, nous pouvons remarquer une distanciation entre la manière dont elle dit parler et la manière dont elle fait parler ses personnages québécois.

En effet, le français québécois dans la narration de *La Vie en prose* n'est pas très présent et il apparaît de façon plutôt sporadique. Parallèlement, le roman présente en parties distinctes des épisodes dialogués dans lesquels des marques du français familier et parfois populaire québécois ont droit de cité. Dans ces passages, Villemaire mise sur la reproduction d'une discussion, qu'elle base avant tout sur le

---

<sup>148</sup> Propos recueillis lors de l'émission *Bouche à oreille*, diffusée à la Société Radio-Canada, le 2 novembre 1997, repris dans *Lettres québécoises*, no 92, hiver 1998, p.9

rythme de l'oral, d'où le recours à des usages (lexicaux et syntaxiques) plus familiers. Même si Villemaire et Renaud ont en commun la volonté d'accorder une place au français québécois, cette volonté n'est pas motivée par les mêmes objectifs : Villemaire désire avant tout conserver le rythme de la conversation qu'elle impose à ses personnages, alors que Renaud vise à représenter une certaine condition sociale grâce à une langue marquée par la violence et la vulgarité. De plus, les deux auteurs n'ont pas fait ressortir la langue québécoise de la même manière : si Renaud a voulu faire valoir son côté le plus rude en mettant en scène le monde des chômeurs montréalais du début des années 1960, Villemaire a préféré l'exploiter d'une façon plus naturelle en représentant la communauté féminine «libérée» des années 1980.

À l'époque de *Trente Arpents*, et même de *Bonheur d'occasion*, Ringuet et Gabrielle Roy créaient une rupture nette entre narration et discours puisqu'ils faisaient intervenir le français populaire seulement dans les discours de leurs personnages. S'ils souhaitaient intégrer des usages populaires en narration, ils le faisaient à une fréquence plutôt irrégulière et prenaient soin de les isoler entre guillemets de manière à ce que leur narrateur s'en dissocie complètement. Dans *Le Cassé*, Renaud a cédé toute la place au français québécois, et ce autant en narration qu'en discours, le narrateur omniscient du roman étant continuellement contaminé par les utilisations jouales du personnage principal. Ce faisant, l'auteur a fortement atténué la distance entre les deux modes. Chez Villemaire, la structure du roman implique nécessairement une scission entre narration et discours. Or, même si elle a

voulu, comme Renaud, laisser une place au français québécois, les usages lexicaux et syntaxiques auxquels elle a eu recours en mode discursif ne sont pas les mêmes que ceux qu'elles a privilégiés en mode narratif. Sans opposer le français québécois à la narration puisqu'il apparaît sporadiquement dans le vocabulaire des narratrices, Villemaire lui a avant tout donné droit de cité dans le discours pour rendre compte du caractère oral des discussions entre femmes. Bref, narration et discours sont deux univers distincts dans *La Vie en prose* de Yolande Villemaire et il y a rupture entre les deux modes.

### Chapitre 3 : *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey (1985)

#### 3.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique

Les années 1980 furent des années très prolifiques en ce qui a trait à la production romanesque québécoise. En moyenne, une centaine de romans étaient publiés par année.<sup>149</sup> Les genres, les courants et les thèmes de cette production furent nombreux. Les auteurs puisèrent dans des sources diversifiées et exploitèrent, entre autres, des thèmes tels que le mythe de l'ailleurs et de l'évasion ainsi que le genre historique relatant le passé du peuple québécois (sous forme de sagas familiales et historiques). On nota également un engouement marqué pour la littérature fantastique. Deux aspects particuliers propres aux romans du milieu des années 1980 se démarquèrent : le thème de la critique sociale et l'incontestable popularité du genre psychologique. Malgré les progrès amorcés et les libertés acquises depuis la Révolution tranquille, les écrivains faisaient référence à une société encore oppressante, d'où l'émergence du thème de la critique sociale. «Plusieurs romanciers se livrent à une analyse critique d'une société étouffante, bien-pensante, stérile et hypocrite<sup>150</sup>». Ces derniers

examinent sans pitié les tares et les misères de la société urbaine malade, pourrie, déshumanisée avec ses saletés morales et physiques, ses déjections, sa violence larvée, une œuvre de désespérance et de désillusion et ce, malgré quelques lueurs d'espoir. Marie-Claire Blais poursuit cette même analyse impitoyable dans *Le sourd*

---

<sup>149</sup> DORION, *op.cit.*, p.356

<sup>150</sup> *loc.cit.*

*dans la ville* (1979), *Visions d'Anna ou le vertige* (1982) et *Soifs* (1995), en mettant en scène des êtres voués à l'incompréhension, à la souffrance et à la mort.<sup>151</sup>

Ce thème important qu'est la critique sociale fut étroitement lié au courant du roman psychologique, courant dans lequel on regroupait toutes les œuvres se référant à la condition humaine, et non plus nécessairement à la condition sociale. Cette fois, à défaut de s'en prendre à la société,

les romanciers se penchent, parfois avec détachement, souvent avec compassion, sur les difficiles rapports entre les êtres et dénoncent l'incommunicabilité qui résultent des conditions de vie dans lesquelles ils évoluent, et l'incompréhension mutuelle qui les divise et les oppresse. Les personnages recherchent le bonheur à travers la tendresse, l'amitié et l'amour. [...] Bref, les romanciers sont préoccupés par les dimensions tragiques de la condition des êtres humains sur terre que ponctuent trop souvent d'immenses cris de détresse.<sup>152</sup>

Une multitude d'auteurs se livrèrent au genre en examinant les facettes de la condition humaine : l'amitié et l'amour, la vie et la mort, les joies et les déceptions. Les titres furent nombreux : *Les Fous de Bassan* et *L'enfant chargé de songes* (Anne Hébert), *Maryse* (Francine Noël), *L'amélanchier* et *Les roses sauvages* (Jacques Ferron), *La vie provisoire* (André Major), *Le temps des Galarneau* (Jacques Godbout), *Va savoir* et *Dévadé* (Réjean Ducharme), etc. Tous ces romans ont mis en scène la condition humaine sous sa forme la plus exacerbée, dans une perspective

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.356

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.359

souvent pessimiste et angoissante, mais sans exclure nécessairement l'optimisme et la réussite. Notons également que le thème de la sexualité commença à être davantage abordé. Les gestes ordinaires amoureux, normalement à peine évoqués, firent place à toutes sortes de cérémonies intimes.

Du point de vue politique, la période fut surtout marquée par une désillusion de la jeunesse québécoise, génération qui ne croyait plus aux promesses du Parti québécois en qui elle avait mis toute sa confiance. Plusieurs facteurs extérieurs contribuèrent à cette baisse de régime, dont la récession économique du début de la décennie et l'incroyable taux de chômage qui suivit dans la province. Ce sont les jeunes qui furent les plus affectés :

Le parti de René Lévesque n'obtient pas le même succès au cours de son second mandat. La récession économique qui s'abat sur le monde occidental en 1981 et 1982 frappe le Québec de plein fouet. [...] Constamment à la hausse depuis 1980, le taux de chômage atteint 15,6% en août 1982, un record pour le Québec depuis la dépression des années 1930. Les jeunes de 15 à 24 ans sont les plus durement touchés ; au cœur de la crise, 27% d'entre-eux se retrouvent sans emplois.<sup>153</sup>

En 1985, ce fut un nouveau départ politique qui s'amorça avec Robert Bourassa, et le Parti Libéral, de retour après une dizaine d'années de pause. C'est à Bourassa que revint la tâche de redorer le blason politique du côté d'une jeunesse blasée et

---

<sup>153</sup> HAMELIN, Jean , *op.cit.*, p.121

désillusionnée, celle-là même qui est mise en scène dans la production romanesque du milieu de la décennie 1980.

### 3.2 - Présentation de Pauline Harvey et du roman à l'étude

Parmi toute cette production, Pauline Harvey publia, en 1985, son troisième roman intitulé *Encore une partie pour Berri*, récit qui, par sa structure, son contenu et ses personnages, se rattache à son contexte de publication. Tout comme Yolande Villemaire, Pauline Harvey est poète et romancière. Sa première oeuvre fut *Ta dactylo va taper*, un recueil de poésie paru en 1978. Harvey a également présenté des spectacles de poésie sonore<sup>154</sup>, au Québec ainsi qu'à l'étranger, à l'occasion de colloques internationaux. Dès le début des années 1980, elle privilégia le genre romanesque et publia trois romans en moins de cinq ans : *Le Deuxième Monopoly des précieux* (1981), *La ville aux gueux* (1982) et *Encore une partie pour Berri* (1985). Puis, d'autres romans parurent à un plus grand intervalle, notamment *Pitié pour les salauds!* (1989) et *Un homme est une valse* (1992).

L'oeuvre à l'étude, *Encore une partie pour Berri*, présente des influences multiples. Le roman met en scène des jeunes gens, dont la quête identitaire est sans aucun doute le thème central du roman. Ils se côtoient dans un Montréal clairement évoqué, ils se cherchent, se trouvent et se perdent continuellement. Dans leur quête,

---

<sup>154</sup> La poésie sonore se caractérise par une prestation lors de laquelle le ou la poète récite des vers en mettant l'accent sur les sons et le rythme. La poésie sonore est avant tout un spectacle.

ils laissent parfois le monde imaginaire et fantastique se mêler à leur vie d'adolescents :

Le troisième roman de Pauline Harvey est une fantasmagorie très montréalaise, malgré quelques lignes de fuite dans les Cantons de l'Est ou ailleurs qui viennent diversifier l'action. Au fait, y a-t-il une action dans cette structure circulaire qui s'ouvre et se referme sur une leçon de Canasta où les rôles des deux protagonistes, Berri et Shawinigan, sont renversés en définitive ? Plutôt qu'autour d'une intrigue, l'espace textuel s'organise, avec un nombre restreint de personnages, en quelques configurations qui tiennent parfois lieu de chapitres, «le corridor», «le chat», ou de fragments à l'intérieur de ceux-ci. Et à nous de jouer.<sup>155</sup>

L'histoire est constituée d'une alternance de rencontres et de séparations entre Berri, jeune homme tourmenté et distant, et Shawinigan, plus souvent nommée Sha, jeune fille facilement émerveillée, mais aussi facilement affectée par les misères de la vie. «Entre eux, c'est le processus psychique d'attraction-répulsion qui agit.<sup>156</sup>» Deux autres personnages viennent se greffer à l'histoire : Albanel, la meilleure amie de Shawinigan, douce jeune femme toujours prête à aider ses amis, et Bloc, le cousin de Sha, écrivain marqué par les lacunes de sa jeunesse. Ces quatre principaux personnages, le lecteur apprend à les connaître avec l'évolution du récit, mais aussi, selon la bonne volonté de la narration : la diégèse du roman est évoquée par une narratrice omniprésente qui raconte aux lecteurs ce qu'elle veut bien raconter en éliminant parfois l'explication qui motive son comportement :

---

<sup>155</sup> Élène CLICHE, «Articuler des lubies» dans *Spirales*, septembre 1985, p.8

<sup>156</sup> *Loc.cit.*

Ainsi, dans ce roman de Pauline Harvey, plein d'éléments – personnages et situations – sont lancés dans une sorte de sarabande fictionnelle. Mais il ne faut pas croire pour autant que la narratrice soit contrainte d'assumer, dans la suite du texte, toutes les implications de ces choix.<sup>157</sup>

En effet, l'histoire du roman qui est composée d'une suite de quatorze chapitres (en fait, treize puisque le treizième est sauté, peut-être par superstition) et d'un épilogue, repose sur une narratrice, «qui tire les ficelles à l'imparfait et au présent [...], chassant l'ennui là où elle en a envie<sup>158</sup>».

Le quotidien des personnages, pourtant marqué par des événements assez banals en général, déborde à quelques reprises du côté du fantastique, du rêve, de l'imagination : Bloc se lie d'une amitié profonde avec l'âme d'un chat de ruelle, l'astronome Almacolor semble apparaître et disparaître au gré de sa propre volonté, le corps de Berri devient lumineux dans un concours de charme, voilà bien des événements qui relèvent de la pure fantaisie. L'imaginaire intégré au monde pourtant tout à fait réel de *Encore une partie pour Berri* permet de transposer en réalité les rêves et les envies de ces adolescents qui désirent donner un sens à leur vie.

Plus que les liens entretenus avec l'imaginaire, une des raisons pour laquelle Berri et Sha finissent toujours par se retrouver, c'est l'attraction sexuelle

---

<sup>157</sup> Louise MILOT, «Encore une partie pour Berri et encore un roman pour Pauline Harvey», dans *Lettres québécoises*, no 39, automne 1985, p.33

<sup>158</sup> CLICHE, *op.cit.*, p.8

incontrôlable qui les relie. La place accordée à la sexualité par l'auteure est en effet très importante. Les personnages sont des êtres à la sexualité exacerbée, présente, prête à «éclater» en tout temps.

Dans ce roman, nous pouvons facilement noter certaines influences propres à la production littéraire des années 1980: la sexualité libérée, l'attrait vers le fantastique, mais surtout, une nette tendance vers la critique d'une société, celle d'un Montréal inquiétant, et également une critique de la condition humaine de ces adolescents étouffés :

*Encore une partie pour Berri* est un livre sur rien dans l'atmosphère dégradée d'une grande ville qui n'est autre que Montréal. Tout y est immotivé, infernal, décadent. On assiste à une sorte de mutation troublante des rapports humains, mais sans bruit, sans romantisme planétaire, sans avenir radieux.<sup>159</sup>

Malgré l'apparente gravité des choses, le roman de Pauline Harvey invente un monde certainement détraqué et fou, mais qui en même temps demeure réel parce qu'il est le nôtre.<sup>160</sup> *Encore une partie pour Berri* est sans contredit une œuvre à l'image de son temps. Les quatre jeunes adultes qui évoluent dans la métropole québécoise sont la proie de constantes difficultés d'adaptation et doivent lutter jour après jour pour s'assurer une place dans une société qui semble ne pas vouloir leur en laisser une. Nous avons vu que, du point de vue sociopolitique, le milieu des années 1980 a été

---

<sup>159</sup> Réjean BEAUDOIN, «Pauline Harvey : Shawinigan à Montréal, Station Berry» dans *Liberté*, no 164, avril 1986, p.129

<sup>160</sup> Pierre NEPVEU, «Délire et fantaisie dans Montréal emballée», préface du roman *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p.15

marqué par la désillusion des jeunes envers un gouvernement qui a été formé en grande partie grâce à eux et à leurs motivations, soit le Parti québécois. Pauline Harvey, à sa manière, nous montre à quel point les difficultés sont présentes pour les jeunes gens de cette génération. Les moments de folie, de dépression, les envies de partir, de s'isoler qui sont évoqués dans le roman révèlent les faiblesses d'une société incapable de fournir des outils concrets à tous ces nouveaux adultes.

Du point de vue linguistique, nous allons maintenant tenter de cerner quels registres Pauline Harvey privilégie dans son roman. A-t-elle, tout comme ce fut le cas pour Villemaire, créé une rupture entre narration et discours ? Le niveau de langue qu'elle a choisi d'exploiter est-il constant d'un type d'un mode à l'autre ? Retrouve-t-on dans *Encore une partie pour Berri* la même volonté de reproduire l'oral que dans *La Vie en prose* et dans *Le Cassé* ? Au moment où la question linguistique n'est plus vécue de façon aussi aiguë, comment une auteure comme Harvey intègre-t-elle le français québécois dans son roman ? Voilà les questions sur lesquelles nous allons nous pencher pour étudier l'état de la langue dans le roman québécois du milieu des années 1980.

### **3.3 - Étude de la langue dans *Encore une partie pour Berri***

Contrairement à Yolande Villemaire dans *La Vie en prose*, Pauline Harvey ne semble pas créer de rupture entre les parties narrées et les parties discursives de son

roman *Encore une partie pour Berri*. Le niveau de langue qu'elle a choisi d'exploiter demeure le même, autant dans la narration que dans le discours. Ce niveau de langue auquel la narratrice du roman a recours est le niveau standard, niveau qui correspond en fait à la langue usuelle correcte et dans laquelle on ne retrouve évidemment pas de traces du langage populaire. La narratrice omnisciente se charge donc de raconter l'histoire des protagonistes en puisant dans un lexique simple, mais varié, tout en s'assurant de respecter les règles de base de la syntaxe. Mais s'écarte-t-elle parfois de ce cadre standard ?

### 3.3.1 – La narration

La narration du roman de Harvey, tant dans les structures des phrases, des paragraphes et des chapitres, mise beaucoup sur le rythme, mais ce rythme n'est pas traité de la même façon et n'a pas les mêmes buts que celui du roman de Villemaire. En effet, on se rappellera que Villemaire tentait de reproduire le rythme d'une conversation entre plusieurs personnages en s'assurant de relier leur propos par certaines marques discursives précises relevant du discours oral. Son but était donc de recréer l'oral, d'où l'effet rythmique établi par une cascade de répliques. Harvey ne recherche pas le rythme de la langue parlée familière, ni en narration, ni en discours. L'effet rythmique qu'elle recherche repose sur l'équilibre des périodes :

Avant tout, l'univers romanesque de Pauline Harvey est un univers de sons et de rythmes. Elle a beau soutenir, à l'instar de Marcel Proust, dans l'avant-propos de *Pitié*

*pour les salauds!*, que la littérature est affaire d'odorat. dans sa propre pratique, l'auteure se montre surtout sensible à la matérialité des mots, à leur vibrations sonores. La construction de ses romans, elle aussi, doit beaucoup à l'oreille. Lorsqu'une scène ou un paragraphe sont particulièrement réussis, ils produisent sur le lecteur un véritable effet d'envoûtement. Il faut se rappeler que Pauline Harvey a d'abord écrit de la poésie et réalisé de nombreux spectacles de poésie sonore. Qui a eu l'occasion de l'entendre scander ses textes, avec une énergie et une puissance hors de l'ordinaire, comprend que l'expérience poétique guide toujours et sa main, et son cœur, et son oreille.<sup>161</sup>

La syntaxe de la phrase procure avant tout cet effet rythmique. En effet, la formation de la phrase permet «d'engendrer une rythmique singulière plus ou moins rapide grâce à un découpage strict des phrases et par conséquent, très efficace.<sup>162</sup>» C'est sur cette base que repose la structure du roman. Voyons par exemple un court paragraphe tiré de la narration du tout premier chapitre :

- 1- En sortant de chez lui, elle [Sha] entra dans une boutique et s'acheta une paire de bottines. C'étaient des bottines de cuir noir, qui montent à mi-jambes et qu'on lace devant, avec un petit talon pointu. Elles étaient
- 5- doublées à l'intérieur de laine blanche. Les bottines la rendirent tellement gaie qu'elles s'associèrent dans son esprit à sa visite chez Berri et qu'elle oublia qu'elle trouvait ce garçon très ennuyant. Il prit pendant quelques jours l'air d'une belle paire de bottines des
- 10- années trente.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> Marie-Andrée BEAUDET, «Pauline Harvey» dans *Québec Français*, no 77, printemps 1990, p.80

<sup>162</sup> CLICHE, *op.cit.*, p.8

<sup>163</sup> Pauline HARVEY, *Encore une partie pour Berri*, Les éditions de la Pleine Lune, Montréal, 1985, p.26

Dans cet extrait, les phrases constituent des périodes<sup>164</sup> à l'intérieur desquelles les propositions sont reliées soit par la conjonction de coordination *et*, soit par des virgules. La phrase qui décrit la paire de bottines de Sha par exemple, est formée de quatre parties qui contiennent chacune un élément de la description. Ces quatre parties de phrase sont reliées à la fois par un *et* et deux virgules qui l'encadrent «C'étaient des bottines de cuir noir, qui montent à mi-jambes et qu'on lace devant, avec un petit talon pointu.» (lignes 2 à 4). Ensuite, une autre courte phrase vient assurer le dernier élément descriptif «Elles étaient doublées à l'intérieur de laine blanche.» (ligne 4). La suite du paragraphe explique l'association implicite que fait Sha entre la visite chez Berri et l'achat de ses bottines (lignes 5 à 10). Essentiellement, le rythme du paragraphe repose sur la combinaison de phrases courtes et de phrases plus longues, saccadées par la juxtaposition de courtes périodes. Dans le cas de Harvey, c'est donc l'équilibre des périodes qui frappe avant tout et qui donne au récit son rythme (8-5-5-8).

En ce qui a trait au choix lexical, la narratrice, bien que fidèle au registre de langue standard, laisse parfois contaminer son lexique par des mots ou expressions

---

<sup>164</sup> Liée à l'art oratoire, la période n'est pas une simple suite de propositions. C'est une forme de phrase complexe, définie comme une unité de syntaxe, de souffle et de sens. C'est «une phrase composée de plusieurs membres, liés entre eux par le sens et l'harmonie» (article «Période» de *L'Encyclopédie*). [...] La période est une unité logique, et c'est aussi, pour l'orateur, une unité de souffle. Référence : Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose*. Édition Belin, Paris, 1993, p.270

d'un niveau plus familier qui appartiennent à ses personnages. Nous étudierons certains écarts particuliers issus du premier et du second chapitre du roman.

Dans le premier chapitre intitulé «Une petite leçon de canasta», la narratrice se laisse influencer à deux reprises par le vocabulaire de Sha. Le premier exemple évoque l'emploi que Sha s'est déniché dans un supermarché : «Et puis, elle venait de se trouver une job, elle travaillait maintenant comme livreur à l'épicerie métro de la rue St-André.<sup>165</sup>». Le mot *job* associé au genre féminin est typiquement québécois (en français familier de France, on dirait plutôt *un job*<sup>166</sup>). Dans *Le Cassé*, Jacques Renaud opte plutôt pour une transcription phonétique du mot pour respecter le plus possible la prononciation. En effet, il écrit *djobbe* pour bien marquer la manière dont ses personnages issus de la classe populaire s'expriment : «Elle [Philomène] craignait d'avoir à subir l'autorité sans répliques de ce costaud un peu trop brutal. Elle avait perdu sa djobbe<sup>167</sup>». On remarquera que Renaud a conservé le genre féminin qu'on attribue au mot dans son usage populaire québécois, mais il est allé plus loin en intégrant le mot orthographiquement et phonétiquement dans la narration. La narratrice de *Encore une partie pour Berri*, bien qu'elle soit omnisciente comme le narrateur du *Cassé*, ne va jamais aussi loin, et si elle avait voulu respecter le statut standard de son langage, elle aurait plutôt eu recours à des mots comme *emploi* ou *travail*. Or, il est évident qu'elle est contaminée par le langage du personnage,

---

<sup>165</sup> Pauline HARVEY, *op.cit.*, p. 22

<sup>166</sup> Référence *Le Petit Robert*

<sup>167</sup> RENAUD, *op.cit.*, p.20

d'autant plus que quelques lignes plus loin, elle revient à l'usage standard *emploi* : «En fait, elle [Sha] s'était achetée des posters pour sa chambre et songeait maintenant à quitter son emploi.<sup>168</sup>».

Un deuxième exemple de contamination concerne le mot *slutch* : «Elle [Sha] gardait ses bottines bien en évidence près du fauteuil de velours rouge, bouleversée par le spectacle de la slutch qui fondaient doucement en s'échappant d'elles et salissant le tapis.<sup>169</sup>». On remarquera que Harvey n'a pas emprunté le mot directement à l'anglais (*slush*), qu'elle l'a orthographié différemment, tout en lui laissant une allure anglaise. Elle semble ainsi prendre une certaine distance par rapport à l'usage, ce qui tendrait à montrer que nous avons affaire à une contamination lexicale. Le recours à cet anglicisme n'est pas nécessairement surprenant puisqu'il s'agit d'un mot régulièrement utilisé dans le langage populaire québécois, mais on peut le rencontrer sous d'autres formes graphiques. Dans *La Vie en prose*, par exemple, Yolande Villemaire opte plutôt pour *sloche* : «Tout est blanc, même la sloche, même la douleur, la chaleur dans mon corps quand il dit que je mourir, bientôt<sup>170</sup>», donnant ainsi au mot une allure française en intégrant complètement le mot dans sa narration.

---

<sup>168</sup> Pauline HARVEY, p.23

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>170</sup> VILLEMAIRE, *op.cit.*, p.270

On rencontre aussi un cas intéressant de contamination lexicale dans le second chapitre qui s'intitule «Le corridor». Dans un passage qui relate le passé de Sha, la narratrice nous explique les déboires de jeunesse de cette dernière :

- 1- Depuis trois ans, en effet, elle s'était mis dans la tête qu'elle était un robot, elle s'était enfuie deux fois de la maison, elle s'était fait un chum à dix ans, elle avait passé huit mois à l'hôpital psychiatrique pour enfants et
- 5- elle avait encore en tête ces maudites histoires de robots en sortant et elle s'était fait un deuxième chum et ainsi de suite, il valait mieux l'envoyer chez les religieuses sinon elle allait arrêter ses études en septième année, voilà ce que pensaient ses parents.<sup>171</sup>

Les mots «chum» (ligne 3) et «maudite» (ligne 5) n'appartiennent pas à la narratrice. Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est que la totalité des propos, contenus dans une seule phrase, sont tenus non pas par la narratrice, mais par les parents de Sha, ainsi que nous l'apprend la toute dernière partie de la phrase : «voilà ce que pensaient ses parents» (ligne 9). Cette phrase pourrait être interprétée comme étant du discours indirect libre pris en charge par la narratrice pour rapporter la pensée des parents du personnage. Le rythme de la phrase, constituée d'une suite d'éléments reliés par la conjonction de coordination «et» ou simplement juxtaposés, évoque l'exaspération des parents qui concluent par «ainsi de suite» (ligne 7), comme si la liste de méfaits de leur fille était interminable. De plus, la répétition du pronom «elle» au début de chacune des périodes semble aussi venir appuyer le martèlement des arguments des parents, avec une rupture après «ainsi de suite», alors que le sujet change et où on annonce la conséquence : «il valait mieux l'envoyer chez les religieuses sinon elle

<sup>171</sup> Pauline HARVEY, *op.cit.*, p.31-32

allait arrêter ses études en septième année, voilà ce que pensaient ses parents» (lignes 7 à 9). Dans ce cas, tout ce qui précède cette partie (lignes 1 à 7) relève du discours de la narratrice. Ainsi, cette dernière se laisse influencer par deux usages lexicaux des parents, soient soit les mots «chum» et «maudite».

La partie qui suit immédiatement cet épisode est consacrée au passé de l'autre personnage féminin du roman, Albanel. Dans cette section, la narratrice se charge de révéler la jeunesse du personnage et profite de l'occasion pour ironiser sur l'époque dont il est question :

- 1- Albanel, quant à elle, vivait au pensionnat des Ursulines depuis sa plus tendre enfance. Elle composait déjà un poème par jour à quatorze ans. Elle allait se promener sur les remparts avec un parapluie noir, dans
- 5- un long trench-coat déchiré, et rentrait au dortoir la tête pleine de poésie sur des taudis macabres, elle écoeurait ses amies avec des contes louches et répugnants, des histoires visqueuses qu'elle prétendait avoir entendu dans la basse-ville, et raffinaient sur le joul le plus
- 10- ahurissant, le joul des bars de strip-tease, aux intonations égrillardes et trop lentes de saoulons. La plupart du temps d'ailleurs, sans boire du tout, elle s'exprimait comme une alcoolique invétérée, elle disait que ça lui faisait un agréable chatouillement dans la
- 15- gorge quand les mots en sortaient pâteux comme des échappés d'asile. Hharmène, Jarmène! Carmen! Arma! C'était l'époque d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, l'époque où des filles intelligentes élevées entre elles croyaient dur comme fer que le seul sexe brillant, le
- 20- seul sexe génial, le seul encyclopédique, le seul rhétoricien, le seul littéraire, était le sexe féminin. [...]<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p.32

Dans cet épisode, la narratrice adopte un rythme plus près de l'oral, en juxtaposant de courtes périodes les unes aux autres et en insérant dans sa narration un lexique hybride, généralement standard avec quelques mots familiers québécois. Toutefois, la syntaxe demeure soutenue. Mais bien qu'un peu plus oral que tout le reste du récit, cet extrait est loin de rejoindre le rythme de la conversation orale des parties discursives de Villemaire dans *La Vie en prose*. En relatant la jeunesse d'Albanel, la narratrice en profite non seulement pour faire un retour sur le joul, mais aussi sur l'impact qu'il avait alors sur la jeune fille qui, influencée par les «intonations égrillardes et trop lentes de saoulons» (ligne 11), se plaisait à en imiter les accents. La narratrice fait certainement état d'une différence de classe et même de registre de langue d'une certaine bourgeoisie qui se plaît à parler joul. Par ce qu'elle dit du joul (en discours indirect), Albanel marque l'attitude condescendante de cette bourgeoisie à laquelle elle appartient : «[...] elle disait que ça lui faisait un agréable chatouillement dans la gorge quand les mots en sortait pâteux comme des échappés d'asile. Hharmène, Jarmène! Carmen! Arma!» (lignes 13 à 16). En théorie donc, ces reproductions appartiennent non pas à la narratrice, mais au personnage. Or, ces informations sont contrôlées par une narratrice qui ironise sur l'époque et sur l'attitude de la classe bourgeoise. Cette «critique ironique» est accentuée par le fait que la narratrice a recours au registre soutenu pour décrire le joul («le joul des bars de strip-tease aux intonations égrillardes», «des mots pâteux comme des échappés d'asile»), normalement défini comme une langue relâchée, vulgaire et crue. L'écart marque une distanciation de la part de la narratrice, d'autant plus que, pour décrire le

joual, elle utilise le indirect pour s'en dissocier. Les prononciations populaires « Hharmène, Jarmène! Carmen! Arma!», qui appartiennent à Albanel, créent une véritable rupture dans l'extrait.

Bref, la narration de *Encore une partie pour Berri* mise sur une langue standard à travers laquelle nous pouvons déceler quelques cas de contamination lexicale, mais encore une fois, comme c'était le cas dans la narration de *La Vie en prose*, les écarts n'apparaissent que de façon sporadique, et le plus souvent ce sont des cas de contamination lexicale, par un recours à un lexique québécois, entre autres : «chum», «claques» (dans le sens de caoutchoucs), «niaiseux», «magané», «tanné» et «achaler» ou à des anglicismes comme : «speedé», «dropper», «la Main» et «mufler». Ces usages ne sont pas isolés dans la narration. Quant à la syntaxe de la narration, elle n'est pas affectée par des tournures familières.

### 3.3.2 – Le discours

En général, si la langue de la narration n'est pas marquée par des tournures familières, celle du discours des personnages ne semble pas l'être davantage. Harvey n'a pas la volonté de reproduire l'oral familial comme dans *Le Cassé* et dans *La Vie en prose*.

Si nous prenons les cas de discours direct dans le premier chapitre, nous pouvons remarquer que la langue demeure généralement standard, avec quelques écarts plus familiers, comme la dislocation. Prenons l'exemple d'une des premières répliques de Sha : «Moi, je vais m'acheter un bibelot comme ceux-là sitôt que je trouve du travail.<sup>173</sup>». Cette phrase, si ce n'est qu'elle est formée d'une dislocation à gauche avec le pronom *moi* repris toute de suite par le *je*, est bien construite. Le lexique n'est pas touché. Si Harvey avait voulu être fidèle au parler des jeunes Québécois qu'elle met en scène, rien ne l'aurait empêchée d'écrire plutôt : «Moé, j'vas m'acheter un bibelot aussitôt que j'vas avoir trouvé une job». Cette hypothèse, qui aurait permis d'inclure les marques les plus importantes du langage populaire, aurait également permis à l'auteure de montrer sa volonté de reproduire l'oral, un peu comme Yolande Villemaire a choisi de le faire dans les parties dialoguées de son roman. Par contre, on ne peut pas dire que Pauline Harvey ait totalement écarté cette possibilité. En effet, une courte réplique de Bloc contient une des marques les plus distinctes du langage populaire québécois, c'est-à-dire l'exclamation formée avec le *-tu* : «Ben oui, c'est-tu laid !<sup>174</sup>».

Les règles de l'exclamation se rapprochent beaucoup de celles de l'interrogation, à la fois dans la morphologie et dans la syntaxe. [...] L'évolution parallèle de l'interrogation et de l'exclamation en F [français de France] laisse prévoir un mouvement semblable en Q [français québécois]. De fait, pendant que les interrogatives et les exclamatives en *que* et en *-ti* reculaient sous la pression de *qu'est-ce que* en F, les

---

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.17

interrogatives et les exclamatives en *-ti* puis en *-tu* se maintenaient en Q. (ex. *Faut-ti être niaiseux pour dire ça!* / *Faut-tu être niaiseux pour dire ça!*).<sup>175</sup>

Mais cette utilisation, que ce soit sous la forme interrogative ou la forme exclamative, est loin d'être constante. Prenons, par exemple, le cas des interrogations. Certaines rappellent le français courant puisqu'elles ont recours à la locution *est-ce que* : «Toi, est-ce que tu sais jouer à la canasta ? » ; d'autres rappellent le français familier alors que le sujet et le verbe ne sont pas inversés dans la formation de l'interrogation : «On joue ?» et même aussi le français soutenu lorsqu'il y a inversion du verbe avec son sujet : «Veux-tu que je t'apprenne la canasta ?».

Par ailleurs, les cas de négation ne sont pas plus révélateurs du français populaire puisque la phrase négative contient presque toujours le *ne*, essentiel à son utilisation correcte : «Non, moi je ne joue pas à la canasta». Dans le premier chapitre, nous relevons seulement deux cas d'omission du *ne* en discours direct. Le premier est attribuable à un personnage masculin qui n'apparaît qu'une seule fois dans le roman. Ce dernier attend dans un restaurant et répond à la serveuse qui lui dit qu'elle sera à lui dans un instant : «Je suis pas pressé». L'autre cas appartient à Sha, qui lors de sa visite chez Berri, demande à ce dernier : «Pourquoi tu portes pas de chandail ?». Pourtant, les possibilités, ne serait-ce que dans le premier chapitre, étaient

---

<sup>175</sup> LEARD, *op.cit.*, p.223 et 225

nombreuses pour laisser une certaine place à un langage plus familier dans les passages en discours direct.

Si les personnages n'emploient pas l'interrogation québécoise en -tu, ou des expressions jouales par exemple, on aurait pu tout au moins s'attendre à ce qu'ils laissent tomber le *ne* dans la phrase négative, phénomène presque catégorique en français du Québec. Nous croyons donc que la position de Harvey est plutôt mixte quant à l'usage de la langue, sa tendance linguistique étant de contourner généralement les tournures orales tout en privilégiant une langue standard pour ses quatre protagonistes. Harvey est par contre plus tolérante lorsqu'il s'agit de personnages qui n'ont qu'un petit rôle à jouer dans l'évolution de sa diégèse. C'est particulièrement le cas du quatorzième chapitre, «Le grand bal des artificiers», lors duquel un étrange couple présente à Sha et à Berri tous les humains qu'ils ont achetés grâce à leur richesse. Ces personnes, qui se retrouvent toutes dans une même salle, sont «les plus beaux spécimens de jeunes humains du monde entier<sup>176</sup>». Fait ironique s'il en est un, Harvey a décidé de rapporter les paroles de ces gens en provenance de par le monde d'une manière qui se rapproche sans contredit du langage populaire, mais aussi du langage québécois :

- 1- En approchant de la foule confuse qu'on apercevait du hall, on entend déjà des cris, des bruits de bataille :  
«C'est toé qui a pris mon rouge, ma maudite folle. Tu vas voir ce que tu vas voir... C'est Angèle qui...

---

<sup>176</sup> Pauline HARVEY, *op.cit.*, p.166

- 5- Angèle! ... Attrapez-la par les cheveux... Arrachez-y les cheveux... Lucien, on sait ben, y est cocu, sa blonde est partie avec son père... Non, c'est son chum qui est parti avec sa mère... Non, c'est avec sa grand-mère... Laura, qu'elle a donc l'air folle avec ce chapeau-là. En
- 10- plusse qu'a fait sa fraîche, a se pense belle ma foi, regarde-la qui se mire quand son bas est plein d'trous... Hé, Charlotte, viens voir un peu ici c'est qui qui est en train d'embrasser ton ami Jean-Louis... Jean-Louis, mon beau salaud, hou hou, tu vas me mettre cette fille-
- 15- là dehors, sacrement, pis toé ma chienne, avise-toi pas.»<sup>177</sup>

Cet épisode est certainement beaucoup plus marqué par l'oralité que tout le reste du roman puisqu'il est constitué d'une suite de répliques, mais sans que les interlocuteurs soient clairement évoqués, ce qui le différencie notamment des extraits dialogués entre femmes dans le roman de Yolande Villemaire. Ce passage contient un certain nombre de marques discursives issues du langage populaire, dont la reproduction phonétique de certains pronoms «moé», «toé», «y» et «a» ; un cas de reproduction phonétique lexicale «plusse» ; le recours à des connecteurs «ben», «hé», «hou» et «pis» ; quelques cas de dislocations à gauche «Lucien, y est cocu et Laura, qu'elle a donc l'air folle» ; l'élision du *e* placé entre deux consonnes dans le but de respecter la prononciation «d'trous», et finalement le recours à un lexique populaire «chum», «blonde», «fraîche» ainsi que les jurons «maudit» et «sacrement». Dans ce passage, c'est le lexique (entre autres les jurons) qui marque le caractère oral et familier. Il est tout de même étonnant dans le cadre standard de ce roman que Pauline

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p.168-169

Harvey ait introduit des passages de ce genre, mais comme nous l'avons mentionné, elle semble plus tolérante aux écarts lorsque ses protagonistes ne sont pas en cause.

Pourquoi avons-nous alors l'impression que tout le roman *Encore une partie pour Berri* se caractérise par son caractère québécois ? Comme nous avons pu le constater, ce n'est ni la langue de la narration, ni la langue du discours qui lui confère ce caractère. Nous croyons que ce sont les évocations des lieux québécois qui jouent ce rôle de référent. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'action se déroule à Montréal, malgré quelques épisodes qui prennent place dans les Cantons de l'Est ou à Paris. Les lieux (le parc Lafontaine, le carré St-Louis, les quartiers d'Outremont et de la Côte-des-Neiges, le centre-ville, le vieux-port, le quartier Chinois, ...), les noms de rue (Sainte-Catherine, Saint-Denis, Notre-Dame, Côte Sainte-Catherine, ...), les établissements (le Eaton, l'Université de Montréal, les restaurants du Mont-Royal, la Banque de Montréal, ...) sont sans aucun doute les indices les plus précieux qui confirment que les personnages évoluent dans la métropole. Mais ce qui est encore plus révélateur, c'est la manière dont Harvey a choisi d'exploiter ces endroits. Jamais elle ne nous donne d'informations supplémentaires permettant de préciser et de situer ces lieux pour des lecteurs non-initiés. Le roman au complet se base sur l'imaginaire collectif québécois et c'est ce qui confère à cette œuvre son essence purement québécoise. Renaud a aussi agi de la même façon dans *Le Cassé* : il évoquait, sans explication, divers endroits de la métropole. Ce ne sont cependant pas les références aux lieux qui frappent le plus, mais plutôt la constante présence de marques

discursives proprement québécoises. Ces dernières étaient tellement révélatrices de la société québécoise qu'il allait de soi que l'action s'y déroulait. Évidemment, nous avons affaire au cas contraire dans le roman de Harvey, si bien que ce n'est pas la langue qui est l'outil de référence essentiel mais bien l'évocation des lieux.

### 3.4 - Conclusion

Roman québécois qui englobe de nombreuses influences, *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey présente, à sa manière, les vices d'une société oppressante pour la jeunesse. Même s'ils sont motivés par le désir, les personnages du roman semblent ne jamais pouvoir se libérer de ce qui les écrase. En ce sens, la diégèse du roman, même si elle s'écarte parfois du côté de l'imaginaire et de l'irréel, a su bien représenter la désillusion générale de la génération des jeunes adultes du milieu des années 1980.

Même s'il n'est pas question de ces réalités politiques dans le roman de Pauline Harvey, il n'en demeure pas moins que l'état de la jeunesse qui est représenté par Berri, Bloc, Sha et Albanel, est sérieusement mal en point. À l'opposé de Jacques Renaud qui avait choisi de faire parler son personnage «mal en point» en joual justement pour montrer encore plus sa totale déchéance, Pauline Harvey de son côté n'a pas cru nécessaire de rendre compte de la misère vécue par ses personnages en les faisant s'exprimer dans un langage populaire et relâché. Par contre, on peut dire que

dans les deux cas, les narrateurs et les personnages se sont adaptés à la situation imposée par les auteurs : le narrateur omniscient du *Cassé* s'exprimait pratiquement dans le même jocal que son personnage alors que la narratrice omnisciente et les personnages de *Encore une partie pour Berri* ont suivi les traces imposées par le recours à un français standard.

Bref, contrairement au roman de Renaud, mais aussi à celui de Villemaire, le recours au français familier et encore plus au français québécois dans *Encore une partie pour Berri* est limité. Pauline Harvey mise sur un français courant, laissant à quelques reprises contaminer le lexique de sa narratrice par des tournures plus familières appartenant à ses personnages. Même les discours de ces derniers respectent, à quelques écarts près, le registre imposé dès le départ. Tout comme le roman de Renaud qui ne présente pas de distanciation entre narration et discours (les deux modes étant en jocal), le roman de Harvey ne présente pas non plus de distanciation, puisque la langue standard est affectée autant en narration qu'en discours. Nous ne pouvons donc pas distinguer de rupture flagrante, comme c'est le cas dans *La Vie en prose* où Villemaire crée deux univers bien distincts, qui sans nécessairement s'opposer, sont trop différents pour s'imbriquer. Harvey n'oppose pas non plus narration et discours : elle uniformise la langue de manière à ce que les deux modes fusionnent et se confondent.

## Chapitre 4 : *Cowboy* de Louis Hamelin (1992)

### 4.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique

Chez les romanciers québécois du début des années 1990, on remarqua surtout une tendance à inscrire les lieux de l'action en dehors des grandes villes, et plus particulièrement, en dehors de la métropole québécoise. Rappelons-nous que les trois romans préalablement étudiés (*Le Cassé*, *La Vie en prose* et *Encore une partie pour Berri*) avaient tous les trois Montréal comme lieu principal d'action. Depuis quelques années déjà, les auteurs étaient plus ouverts à l'exploration des lieux, que ce soit à l'intérieur de la province ou à l'extérieur du pays. Les années 1990 vinrent confirmer ce phénomène :

À partir des années 1980, l'imaginaire des romanciers (Jacques Poulin, François Barcelo, Monique Larue) se lance à la (re)conquête de l'Ouest, s'échappent vers d'autres continents (Pierre Samson, *Le Messie de Bélem*), tandis que des écrivains venus d'ailleurs, de plus en plus nombreux, entraînent le lecteur en Chine, au Brésil ou en Haïti. [...] Les années 1990 ont vu les tendances se confirmer : l'arrivée de nombreux immigrants francophones (Dany Laferrière de Haïti, Mona Latif-Ghattas d'Égypte) ou allophones qui choisissent d'écrire en français, a élargi l'imaginaire québécois.<sup>178</sup>

Certains auteurs québécois décidèrent donc d'opérer un retour aux sources en exploitant la campagne comme lieu privilégié du déroulement de leur diégèse.

---

<sup>178</sup> Françoise TÉTU DE LABSADE, *Le Québec un pays, une culture*, Éditions Boréal, Montréal, 2001, p.516

Quelques-uns choisirent également de «réanimer» la figure de l'Indien, personnage qui avait été exploité à quelques reprises auparavant, notamment avec *Una* (1980) et *Discours de Samm* (1983) de Victor-Lévy Beaulieu, *Le canard de bois* (1981) de Louis Caron, *Au nom du père et du fils* (1984) et *Le Sorcier* (1985) de Francine Ouellette. Au début de la décennie 1990, les auteurs qui décidèrent de faire appel à la figure autochtone le firent dans le but de poursuivre l'un ou l'autre de ces objectifs : soit pour reconstituer une page de l'histoire canadienne (*L'Odawa Pontiac* (1994) de Bernard Assiniwi, *Le lys rouge* (1994) de Pierre Goulet et *Dollard des Ormeaux - Le guet-apens* (1995) de Jean-Jacques Gagné), soit pour aider à la quête personnelle du protagoniste du roman (*Volkswagen blues* (1988) de Jacques Poulin et *Le diable en personne* (1989) de Robert Lalonde).<sup>179</sup>

Ce désir de retourner aux sources s'accompagna d'une tendance à mettre en scène un narrateur «écrivain», un peu comme si ce dernier devenait le double de l'écrivain. Cette activité d'écriture intégrée dans la narration est un procédé courant dans la prose québécoise et c'est souvent ce qui se produit lorsqu'un narrateur fait part au lecteur de sa route personnelle, de son cheminement :

Comme on le constate, ce cheminement intérieur conduit le romancier à présenter un «écrivain écrivain», c'est-à-dire à incorporer l'œuvre dans l'œuvre par une sorte de procédé de «mise en abyme», qui forme le livre que le lecteur est en train de lire et qui se compose au fur et à mesure qu'il le lit. Le procédé n'est pas

---

<sup>179</sup> DORION, *op.cit.*, p.376

nouveau, mais il est désormais exploité par de nombreux romanciers.<sup>180</sup>

Pour la première moitié de cette nouvelle décennie, les auteurs importants qui se sont ralliés à cette tendance sont «les Louis Hamelin, Christian Mistral, Lise Tremblay, pour n'en nommer que quelques-uns, [qui] inventent une écriture de l'exclusion<sup>181</sup>».

Pour la population québécoise, habituée depuis quelques années déjà à être au cœur des débats politiques, la période couvrant la première moitié de la décennie 1990 fut plutôt calme. À l'époque, les conflits reposaient davantage sur les chefs politiques canadiens appelés à régler la question concernant la réintégration du Québec dans la constitution canadienne. Les négociations à ce propos se déroulèrent à huis clos, notamment avec les fameux accords du Lac Meech et de Charlottetown qui aboutirent tous deux à l'échec, du moins en ce qui a trait à la réinsertion de la province dans la constitution<sup>182</sup>.

Suite à ces négociations, le Parti libéral s'éclipsa au profit du Parti québécois qui fut réélu lors des élections provinciales de 1994. L'arrivée de Jacques Parizeau au pouvoir ne passa pas inaperçue puisque la question quant à l'avenir du Québec ne connaissait toujours pas de conclusion concrète. Bref, si la population fut moins impliquée dans le déroulement des événements de cette période, il en fut de même pour les écrivains qui s'éloignèrent de l'action de la ville et de tout ce qu'elle

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p.379

<sup>181</sup> LEMIRE, *op.cit.*, p.21

<sup>182</sup> Jean HAMELIN, *op.cit.*, p.126

impliquait pour exploiter des thèmes autres que ceux qui avaient été la tendance jusqu'alors. Les récits mirent toujours en scène la société québécoise, mais celle qui se déroulait en dehors des grands centres urbains.

#### 4.2 – Présentation de Louis Hamelin et du roman à l'étude

Louis Hamelin est né à l'aube de la Révolution tranquille, soit en 1959. Son premier roman, *La Rage*, publié en 1989, fit l'effet d'une bombe dans le paysage littéraire québécois. Déjà, ce roman montra «d'une manière éclatante la richesse et la précision du vocabulaire de l'auteur<sup>183</sup>». Suite à ce premier roman, Hamelin publia notamment : *Ces spectres agités* en 1991, *Cowboy* en 1992, *Betsi Larousse ou l'ineffable eccécité de la loutre* en 1994, *Le Soleil des gouffres* en 1996 et *Le joueur de flûte* en 2001.

Selon Louis Hamelin, la vie de l'écrivain doit se greffer sur celle du récit et c'est pour cette raison que ses romans racontent en partie des épisodes de sa propre vie. Le romancier choisit donc de s'impliquer volontairement dans différents événements, «en fonction de leur rentabilité littéraire<sup>184</sup>». Ses premières influences littéraires québécoises furent Hubert Aquin et Réjean Ducharme. De ce dernier, il conserve surtout le jeu sur la langue. Louis Hamelin présente au public québécois une langue qui demande à un lecteur non-initié une certaine période d'adaptation. Comme le soulignait Réjean Beaudoin dans un article de *Liberté*, avec Louis Hamelin, il ne

<sup>183</sup> Lucie CÔTÉ, «Un portrait de l'écrivain...en vampire» dans *La Presse*, 10 février 1991

<sup>184</sup> Réginald MARTEL, «Entretien» dans *La Presse*, 6 novembre 1994

faut pas s'attendre à ce que les choses soient nommées explicitement. En parlant du narrateur de *Ces spectres agités*, il affirme :

Une machine à écrire devient chez lui «un presseur à idée», une cigarette est «un bout de cylindre blanc», un dragueur se dit «un marathonnier du matelas» et le dépotoir est «le grand caniveau central». Dans cette langue alambiquée, faire une course chez le dépanneur se traduit par «improviser in extremis une expédition de ravitaillement». Brailler comme un veau, ce n'est pas assez dire : il faut «brailler comme un veau espagnol mal sevré». Deux bières sur une table, ce sont des «monuments d'ambre élevés à l'oubli». Voulez-vous parler d'un miroir ? Ce mot de cinq lettres est trop prosaïque pour notre écrivain fictif [le narrateur]. Ce que vous voulez dire, c'est sans doute un de ces rectangles de tain glacé capable de capter le rayonnement de la figure. [...] <sup>185</sup>

Nous aurons l'occasion de constater dans la section 4.3 que cette tendance à accumuler les détails est également présente dans l'œuvre à l'étude.

Publié en 1992, *Cowboy* s'inspire d'un fait vécu par l'auteur. Comme son narrateur, Hamelin a travaillé à titre de commis pendant un été pour un magasin général dans le Nord, là où se côtoient des Blancs et des Indiens. L'intrigue du roman se déroule dans un village fictif nommé Grande-Ourse, séparé par une voie ferrée qui fait office de véritable frontière entre les habitants et les Autochtones.

---

<sup>185</sup> Réjean BEAUDOIN, «Le prix de la langue la plus ampoulée» dans *Liberté*, décembre 1991, p.91

Divisé en cinq chapitres portant chacun le nom d'une fête plus ou moins importante (Le jour de Dollard, la St-Jean, The Independance day, Noël en juillet et le pow-wow), le roman offre un récit principal, fait par Gilles Deschênes qui «observe attentivement la vie de Grande-Ourse et fait le récit de ses expériences nordiques à la première personne.<sup>186</sup>» En même temps, ce même narrateur raconte un événement qui est complètement isolé de sa propre histoire à lui : «[il] est également l'auteur d'une narration à la troisième personne reconstruisant un événement de douze ans : le meurtre d'un jeune Amérindien, Roméo Flamand, duquel on a accusé Gilles Boisvert, le fils du gérant de l'hôtel<sup>187</sup>». Notons que cette partie est racontée par petits épisodes isolés du reste de la narration (ces passages sont en italique dans le texte). Ce souvenir collectif qui est repris par le narrateur crée sans aucun doute un effet de suspense. À la fin, les deux Gilles (le narrateur et le meurtrier), se confondent en un seul personnage qui est désigné pour expier la faute, douze ans plus tard. De plus, il importe de souligner que la narration principale de *Cowboy* est au passé, alors que la narration isolée de l'histoire du meurtre est au présent, ce qui a pour effet d'actualiser les faits.

Notons ici que, tout comme ce fut le cas pour les auteurs précédents, Hamelin, lorsqu'il fait référence à Montréal, nomme des lieux spécifiques sans prendre la peine de les décrire, de les présenter en détails aux lecteurs. Il nous faut donc comprendre

---

<sup>186</sup> Paola RUGGERI, «*Cowboy* de Louis Hamelin. Le *Far West* québécois ou la redéfinition des frontières nordiques», dans *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol.1, no 2, 1998, p.13

<sup>187</sup> *Loc.cit.*

que les lieux évoqués qui appartiennent à la grande ville reposent sur l'imaginaire collectif, et qu'Hamelin (comme les auteurs précédents) n'a pas cru nécessaire d'inclure des descriptions détaillées de Montréal. Évidemment, pour tout ce qui concerne Grande-Ourse et ses environs, Hamelin les décrit dans les détails les plus précis.

À Grande-Ourse, puisque les limites sont si bien imposées entre les autochtones et les villageois, l'amitié qui s'installe entre Gilles et Cowboy, un des Amérindiens du village, suscite la désapprobation des habitants. La relation entre les Blancs et les Indiens est conflictuelle, puisque leurs besoins fondamentaux et leurs valeurs sont totalement opposés. «Dans l'ensemble, l'univers culturel autochtone est plongé dans une atmosphère dramatique<sup>188</sup>». Hamelin est un de ceux qui ont ressuscité la figure autochtone et il nous présente plusieurs personnages amérindiens dans le roman, qui sont, jusqu'à un certain point, des êtres décadents et déçus. Généralement, leur destin est tragique, si bien que dans l'épilogue, même si le village survit à un incendie dévastateur, les deux communautés sont transformées et au lieu de s'unir, leurs rapports sont encore plus houleux qu'auparavant. C'est pourquoi les autochtones décident de désertir Grande-Ourse pour se diriger encore plus au Nord. À sa manière, *Cowboy* relate les conflits récurrents entre les Québécois et les autochtones.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.18

En ce qui concerne la question linguistique, nous allons encore une fois tenter de discerner s'il y a rupture entre narration et discours, ce qui nous permettra de constater si le narrateur a recours au même niveau de langue que les personnages qui l'accompagnent dans le cheminement du récit. Louis Hamelin est reconnu pour sa langue complexe et métaphorique. En narration et en discours, l'auteur a-t-il tout de même donné droit de cité à des tours plus familiers ? Si oui, ces tours concernent-ils à la fois la syntaxe et le lexique ? Dans *Cowboy*, le français québécois a-t-il sa place ? Finalement, nous verrons en quoi les usages discursifs du narrateur de *Cowboy* se distinguent ou se rapprochent de ceux des narrateurs des œuvres précédentes.

#### **4.3 – Étude de la langue dans *Cowboy***

Pour étudier la langue dans le roman de Hamelin, nous nous appuyerons sur le premier chapitre du roman, intitulé «Le jour de Dollard». Ce premier chapitre met en place le déroulement de l'action et nous présente le narrateur (et le personnage principal) qui sera chargé de la rapporter. Il s'agit de Gilles Deschênes, qualifié dès le départ par les habitants du village de «petit universitaire monté dans le Nord<sup>189</sup>». Nous étudierons d'abord la langue dans la narration pour ensuite nous consacrer au discours. Nous devrions ainsi être en mesure de déterminer si l'auteur a créé une distance entre les modes.

---

<sup>189</sup> Louis HAMELIN, *Cowboy*, XYZ éditeur, Montréal, 1992, p.11

### 4.3.1 – La narration

La narration principale de *Cowboy* appartient au registre soutenu. Le narrateur accumule les phrases complexes ainsi que les mots difficiles et il privilégie un style châtié. Dans *Cowboy*, tout comme c'était le cas pour la narration de *Encore une partie pour Berri* et *La Vie en prose*, l'auteur ne manifeste pas la volonté de reproduire le caractère oral de la langue, au contraire du roman *Le Cassé* par exemple. La langue qu'utilise Hamelin a quelque fois été qualifiée d'ampoulée, si bien que dans un article intitulé «Du nord au sud», Michel Biron affirme que dans *Cowboy*, pour accéder au dénouement de l'intrigue, il faut d'abord «traverser une épaisse forêt langagière<sup>190</sup>». En effet, le narrateur se plaît à introduire des descriptions d'à peu près tout ce qui se présente à lui, que ce soit des personnages, des lieux ou toute autre chose qui se rapporte à son nouveau milieu. Le recours au style métaphorique et la propension à la comparaison sont aussi remarquables. C'est ainsi que dans *Cowboy*, de gros flocons de neige «s'attardaient au sol comme des papillons paresseux<sup>191</sup>» ; que lors de la messe dominicale «les têtes pivotaient, s'orientaient vers notre banc comme les brins de limaille vers les pôles de l'aimant<sup>192</sup>» ; que des éclaboussures de sang «s'étiraient comme autant de stigmates en travers de ma poitrine<sup>193</sup>» ; que les mouches noires qui ont causé ces éclats sont en fait de «petits

---

<sup>190</sup> Michel BIRON, «Du nord au sud» dans *Voix et Images*, vol. XVIII, no 3, printemps 1993, p.611

<sup>191</sup> Louis HAMELIN, *op.cit.*, p.26

<sup>192</sup> *Ibid.*, p.35

<sup>193</sup> *Ibid.*, p.37

vilebrequins supplétifs<sup>194</sup> » ; mais aussi que le fameux « Mister Freeze », si populaire l'été auprès des enfants, est désigné par le narrateur comme étant une « colonnette de glace emmaillotée de cellophane<sup>195</sup> ».

Outre cette propension lexicale, c'est également la construction de la phrase qui nous indique que le registre soutenu est bel et bien celui qu'affectionne le narrateur. En effet, la narration s'éloigne de la phrase simple formée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément nominal, et opte pour la phrase complexe, formée de relatives, de circonstanciels et d'éléments en apposition. Cela dit, certaines phrases peuvent être plus courtes et concises, mais ce n'est pas la règle générale. Voyons un extrait narratif relatant la relation problématique entre l'administrateur de la Pourvoirie et le personnage du Vieux qui se charge du magasin général depuis très longtemps déjà :

- 1- Or, Monsieur l'Administrateur faisait de son mieux, depuis deux ans, pour pousser l'ancêtre subtilement vers la sortie. Mais ces manœuvres étaient restées stériles à ce jour et la patience des actionnaires avait
  - 5- atteint son échéance. Un limogeage en règle, solution de dernière extrémité, était en conséquence au programme de la présente visite. Monsieur l'Administrateur, au contraire de ses deux subordonnés, habitait la banlieue de la grande ville et ne venait ici
  - 10- que pour des tournées d'inspection de durée variable au cours desquelles il aimait à donner tous les indices extérieurs d'une activité soutenue.
- Il se retirait chaque soir, fort préoccupé du mandat que lui avaient confié ses associés, pour aller dormir dans la

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>195</sup> *Ibid.*, p.43

- 15- grosse maison blanche des anciens dirigeants de la Compagnie, juchée sur un coteau voisin. La seule vue de ce décideur débonnaire redescendant le raidillon, au petit matin, avait le don de jeter une douche froide sur les épaules du Vieux qu'agitaient d'incessants
- 20- soubresauts. Il sentait la soupe chaude, il savait qu'il était devenu encombrant à force de dresser tout le village contre l'entreprise, à force d'amadouer par la flatterie pour mieux maudire ensuite, à force de divertir au moyen d'anecdotes avant d'agonir d'anathèmes
- 25- rétrospectifs. [...] <sup>196</sup>

Dans ce passage, nous relevons dès le départ quelques mots issus d'un registre soutenu : «limogeage» (ligne 5) : action de destituer quelqu'un de son poste ; «raidillon» (ligne 17) : pente raide sur une courte longueur et «anathèmes» (ligne 24) : condamnations publiques. Mis à part ces lexèmes, cet extrait présentent aussi des tournures syntaxiques qui appartiennent au registre soutenu. On relève tout d'abord la présence d'une relative formée par la locution prépositive *au cours de* et suivie d'une des forme du pronom relatif composé *lequel* : «Monsieur l'Administrateur, au contraire de ses deux subordonnés, habitait la banlieue de la grande ville et ne venait ici que pour des tournées d'inspection de durée variable au cours desquelles il aimait à donner tous les indices extérieurs d'une activité soutenue.» (lignes 7 à 12). Toujours dans cette même phrase, nous pouvons remarquer que cette dernière est formée de deux propositions reliées entres elles par la conjonction de coordination *et* : «[il] habitait la banlieue de la grande ville et ne venait ici que pour des tournées d'inspection de durée variable» (lignes 9 à 11).

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p.29

Le reste de l'extrait présente des phrases composées d'une suite de propositions qui sont liées par des conjonctions de coordination ou de subordination auxquelles s'ajoutent des propositions relatives ou des constituants mis en apposition : «Il se retirait chaque soir [fort préoccupé du mandat que lui avaient confié ses associés], pour aller dormir dans la grosse maison blanche des anciens dirigeants de la Compagnie, [juchée sur un coteau voisin].» La dernière phrase qui concerne le Vieux est particulièrement intéressante puisqu'elle présente une triple répétition de la locution prépositive *à force de*, ce qui favorise non seulement l'extension de la phrase, mais aussi l'ampleur de son contenu : «Il sentait la soupe chaude, il savait qu'il était devenu encombrant à force de dresser tout le village contre l'entreprise, à force d'amadouer par la flatterie pour mieux maudire ensuite, à force de divertir au moyen d'anecdotes avant d'agonir d'anathèmes rétrospectifs.» (lignes 20 à 25).

La syntaxe de la narration de *Cowboy* n'est jamais affectée par des tours familiers. Par contre, lorsque le narrateur se permet de s'éloigner un peu de sa langue soutenue, c'est dans le lexique du français familier de France et non dans celui du français familier québécois qu'il va puiser. Ces emprunts lexicaux sont toujours parfaitement intégrés à la narration, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas isolés entre guillemets ou mis en italique dans le texte. Dans le tout premier chapitre, nous

pouvons relever de nombreux mots issus du français familier de France<sup>197</sup>. Par exemple, le narrateur dira «bled» pour village (p.17), «godillots» pour souliers (p.18), «bouffer» pour manger, satisfactions «gamines» pour enfantines (p.19), «week-end» pour fin de semaine (p.25), «slip» pour sous-vêtements (p.41), «cabot» pour chien<sup>198</sup> (p.41), une «chic» blonde pour une sympathique blonde (p.46), «fric» pour argent (p.54), «mômes» pour enfants (p.57), «bourde» pour erreur (p.60), «flemmards» pour paresseux (p.61), «fripouille» pour malhonnête (p.63), faire la «bamboche» pour faire la fête (p.85), «bagueauder» pour se promener<sup>199</sup> (p.89), «vermine» pour désigner un individu méprisable (p.96) et «resquilleurs» pour fraudeurs (p.96). Ce recours au langage familier français est plutôt surprenant. D'une part, nous savons pertinemment que l'action se déroule dans un petit village québécois, là où l'éducation ne semble pas être une priorité, et où le lecteur se serait beaucoup plus attendu à des usages proprement québécois. D'autre part, et cela va de soi, la narration étant assurée par Gilles, tout ce qui concerne le choix des mots lui revient. Au départ, Hamelin a certainement voulu montrer, grâce à la langue, que son narrateur-personnage, un universitaire venu s'installer dans le Nord, n'appartient pas à ce milieu plutôt pauvre et pas très développé. Pour le narrateur, ces termes ont une connotation culturelle et en ce sens, ils n'ont probablement pas le même caractère ici qu'en France, étant donné qu'ici ils contribuent à accentuer la volonté du narrateur de s'exprimer dans un

---

<sup>197</sup> La liste qui suit contient des mots considérés comme faisant partie du registre familier selon *Le Petit Robert*.

<sup>198</sup> Selon *Le Robert méthodique*

<sup>199</sup> Selon *Le Robert méthodique*

français recherché (phrases complexes, métaphores, lexique soutenu). Ces usages lexicaux marquent le fait que le narrateur n'est pas du Nord et qu'il se distancie à la fois du milieu dans lequel il se retrouve en tant que personnage, et du français des autres personnages, qui, lui, est plus représentatif du milieu. L'effet qui s'en dégage est tout de même saisissant dans la mesure où, au contraire du *Cassé* de Renaud par exemple, un univers québécois pas très reluisant nous est raconté dans une langue soutenue, teintée de français familier de France, là où le lexique québécois aurait eu droit de cité. C'est aussi ce que nous avons remarqué avec la description du joutal dans une langue soutenue dans l'épisode relatant la jeunesse d'Albanel dans le roman de Pauline Harvey. Comme nous le verrons, cet écart est accentué par les choix en discours où le français québécois est utilisé. On se retrouve donc ramené à un état antérieur au *Cassé* alors que la narration se distancie du discours, sauf qu'ici, le français familier de France contribue, par son intégration à la narration, à accentuer le contraste.

Aussi, en ce qui a trait au lexique de la narration, il arrive parfois que le narrateur mette certains mots en italique, probablement pour marquer une certaine insistance sur ces derniers, mais aussi pour les éloigner de son propre vocabulaire, pour s'en distancier. Dans le premier chapitre du roman, on remarquera par exemple le mot *machete* (p.14), repris du vocabulaire espagnol pour évoquer l'arme préférée de Cowboy : sa machette. On relève aussi les mots anglais *drive-in* (p.52) et *marine* (p.86), le premier désignant le ciné-parc et le second, une réalité toute américaine (le

narrateur parle du personnage américain Crazy Sam). Dans les deux cas, le narrateur a jugé bon d'emprunter à l'anglais et non de tenter de trouver de quelconques équivalents qui auraient nui à son exactitude. Les deux autres mots/expressions isolés en narration sont *mandat* (p.31) et *eaux glacées pasteurisées* (p.53) qu'il prend soin d'expliquer tout de suite après leur utilisation. Pour *mandat*, il précise que c'est «une permission écrite de la main d'une infirmière ou d'un fonctionnaire» qui tient lieu pour les Amérindiens de laissez-passer pour le train, alors que pour *eaux glacées pasteurisées*, il ajoute une parenthèse précisant qu'il s'agit d'une traduction du produit «Mister Freeze». En ce qui concerne ces derniers exemples, c'est-à-dire le mot *mandat* et l'expression *eaux glacées pasteurisées*, si le narrateur les isole, ce n'est pas nécessairement pour marquer une distance, mais bien par souci d'exactitude. Avant tout, le narrateur souhaite rapporter le plus fidèlement possible tout ce qu'il inclut dans sa narration.

La seule langue que le narrateur approuve dans sa narration est le français soutenu auquel il se permet de greffer du français familier de France, ce qui, comme nous l'avons souligné, contribue à accentuer la distance avec le français québécois. Cette distanciation du français québécois est d'autant plus marquée par la tendance du narrateur à «avalier» le discours de l'autre. En effet, il est très fréquent que ce dernier se charge de rapporter dans ses propres mots les paroles des personnages qui l'entourent. Il narrativise le discours des autres plutôt que de leur laisser la parole en discours direct. Cela vient créer un contraste important entre ce qui est dit (par le

personnage) et ce qui est rendu comme information (par le narrateur). On remarquera encore une fois à quel point la rencontre des métaphores et des tournures syntaxiques, combinée à la longueur de la phrase, confirme le registre soutenu du narrateur. Alors que les chiens hurlent à fendre l'âme et que quelqu'un frappe à la porte du magasin général en pleine nuit, voici comment le narrateur décrit l'action et se permet de s'appropriier les paroles du Vieux :

- 1- Le Vieux, projeté en avant par les ressorts de sa couche, passa devant moi en coup de vent et chargea à travers le magasin, soulevant un véritable nuage de poussière dans la plus belle tradition des régiments de
- 5- cavalerie et vociférant comme un beau diable tout ce temps, se ruant vers la porte pour en faire sauter la barre comme un vulgaire cure-dent, ensuite s'élançant sur le perron sans jamais cesser d'invectiver les indésirables, de les appeler de tous les noms bibliques,
- 10- de recenser et de ressasser l'ensemble de la vaisselle d'église et autre quincaillerie liturgique dans un sermon impromptu dont la principale ligne de force ressemblait à :  
 - COUCHÉ ! Bande de chiens ! COUCHÉ, COUCHÉ !  
 Allez vous coucher, bande de chiens ! <sup>200</sup>

Le passage «vociférant comme un beau diable [...] ensuite s'élançant sur le perron sans jamais cesser d'invectiver les indésirables, de les appeler de tous les noms bibliques, de recenser et de ressasser l'ensemble de la vaisselle d'église et autre quincaillerie liturgique dans un sermon impromptu» (lignes 5 à 12) suggère à peu près la totalité des sacres québécois. Or, le narrateur, en ayant recours à ces métaphores, a évité de rendre compte de cette série de sacres qui pourtant, aurait été

---

<sup>200</sup> Louis HAMELIN, *op.cit.*, p.43

fidèle aux réelles paroles du personnage. Ce phénomène de distanciation de la part du narrateur vient à l'encontre de l'attitude de celui du *Cassé*, qui, lui, fuyait les détours et assumait les sacres et les mots vulgaires.

Le narrateur a cette tendance à se charger du discours des autres, et cela chez certains personnages plus que d'autres. C'est notamment le cas pour Benoît, le collègue du narrateur au magasin général, un jeune homme gêné qui ne semble pas être toujours en mesure de s'affirmer efficacement. En tant que gérant du magasin, il est conscient qu'il doit être capable de se défendre, et pas seulement avec ses poings. C'est pourquoi le narrateur remarque qu'il avait «un dictionnaire qu'il consultait régulièrement dans le cadre de ses fonctions, parce qu'il fallait parfois des mots pour se défendre<sup>201</sup>». Or, Benoît ne semble pas avoir de discussions autres que celles qui sont absolument nécessaires, puisque ses paroles ne sont que très rarement rapportées par le narrateur. Pourtant, lorsque Benoît s'exprime enfin sur un quelconque sujet, le narrateur ne semble pas trouver pertinent de nous faire part de ce qu'il raconte enfin. Lors d'un repas en présence de l'administrateur de la Pourvoirie, suite à l'épisode de la nuit mouvementée relaté dans l'extrait précédent, un extrait narratif nous montre que Benoît tient parfois des conversations riches et mouvementées, mais que la volonté du narrateur a décidé de les évacuer :

- 1- Un peu plus tôt, le raid nocturne de la veille était venu sur le tapis, raid avorté grâce à la courageuse tenue de

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p.44

notre Vieux à nous. Rompant son mutisme coutumier,  
 Benoît s'était alors lancé dans une description épique  
 5- de la sortie de l'ainé et avait peint avec un luxe de  
 précisions la terreur frappant les importuns à la vue de  
 cette furie. Le zèle déployé au cours de ce panégyrique  
 avec plaqué un sourire ravi sur les babines du Vieux  
 qui voyait sans doute là une belle occasion de redorer  
 10- son blason aux yeux du patron.<sup>202</sup>

Le passage «Rompant son mutisme coutumier, Benoît s'était alors lancé dans une description épique [...]» (lignes 3 à 10) évoque clairement que le discours a été volontairement «réduit» par le narrateur, comme si ce dernier n'avait pas voulu accordé trop de place à un récit autre que le sien dans sa narration.

En s'appropriant le discours des autres, le narrateur se laisse parfois contaminer par des usages qui ne lui appartiennent pas. Nous retrouvons quelques cas de contamination dans le premier chapitre. Tout d'abord, dans la séquence descriptive où le narrateur présente Benoît, il introduit l'expression Ti-Kid, qui appartient en fait au registre du personnage du Vieux. «Ti-Kid Benoît n'établissait à priori aucune distinction entre les domaines du loisir et du travail» (p.22). C'est le patriarche qui appelle ainsi ses jeunes camarades. Le narrateur est donc contaminé par une expression qu'il entend souvent et qu'il se permet d'utiliser. Puis, en parlant du personnage appelé le Muppet, le narrateur se permet d'utiliser un mot issu du français québécois accepté par la communauté pour désigner ce vieux retraité solitaire et alcoolique : «schnock». «Comme l'État lui faisait une interdiction formelle de se

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p.45

désaltérer en nos murs, ce vieux schnock avait pris l'habitude de laisser traîner une bouteille décapsulée dans la chambre froide en face du comptoir» (p.33). Un peu plus loin encore, alors que Gilles est dans le train en compagnie de Cowboy et de Donald et qu'ils consomment ensemble de la drogue, le narrateur se permet d'user du mot *dope*, mot qui se rapporte davantage aux Indiens qu'à lui : «Cowboy dut lire dans mes pensées, car il déclara en expulsant le dope de ses poumons...» (p.97). Nous pouvons donc parler de contamination lexicale lorsqu'il est possible de remarquer que le narrateur est bel et bien dans son registre, mais qu'il se permet d'insérer un mot qui ne lui appartient pas. Nous avons très bien pu déceler des cas de contaminations lexicales dans *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey. Nous avons alors constaté que certains mots ou expressions étaient intégrés en narration, quoiqu'il fût évident que ces usages étaient des emprunts faits par la narratrice à ses personnages. Dans le cas de *Cowboy*, la situation est la même : lorsque des usages lexicaux ne sont pas issus du même registre de langue que celui du narrateur et qu'ils sont parfaitement intégrés à la narration (sans être isolés), nous savons alors que ce dernier s'est laissé contaminer par le lexique d'un des personnages qu'il met en scène.

Finalement, pour conclure sur les usages linguistiques de la narration, il est important de souligner le changement de registre du narrateur lorsqu'il passe de la narration principale à la narration secondaire, celle qui évoque le meurtre du personnage de Roméo Flamand. Les passages qui relatent cet événement sont en italique et ne sont pas intégrés dans la narration principale du roman. La narration ne

se fait plus à la première, mais à la troisième personne. L'effet recherché par le narrateur est complètement différent : il oublie les usages complexes et il mise plutôt sur la simplicité, sur les faits. Le registre de la langue passe donc de soutenu à courant, et le narrateur se permet même quelques usages plus familiers et québécois comme par exemple le mot «blonde».

- 1- Un Indien et une Indienne arrivent devant l'hôtel, à bord d'une vieille camionnette. C'est la nuit et ils sont ivres. L'Indien se dirige vers la porte, qu'il tente d'ouvrir en vain. Il cogne. On ne répond pas. Il insiste à
- 5- grands coups de poing. Sa compagne est restée derrière. Ils voudraient bien boire une dernière bière, malgré l'heure tardive. Derrière la porte, une voix leur enjoint de partir. La discussion est animée. [...] <sup>203</sup>

Ici, le narrateur découpe l'intrigue : une phrase par action. La relation entre les actions évoquées (donc entre les phrases) est implicite : les liens de subordination sont évacués, c'est-à-dire que la ponctuation l'emporte sur les conjonctions (l'auteur aurait très bien pu lier des phrases ensemble, par exemple : «On ne répond pas (*alors, si bien que*) il insiste à grands coups de poings»). On remarque aussi que le style est dépouillé, que les métaphores si présentes dans la narration principale du roman n'ont plus leur place. Il présume que les lecteurs connaissent déjà les personnages et les lieux, c'est pourquoi il n'y a plus de place non plus pour les descriptions. Dans ces passages, les discours sont narrativisés, c'est-à-dire qu'ils sont pris en charge par le narrateur, par exemple : «une voix les enjoint de partir». Il est certain que l'auteur a voulu créer un clivage entre les deux types de narration que son roman contient. En

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.50

fait, ce retour sur un événement qui a marqué le village de Grande-Ourse nous est raconté par un narrateur qui ne s'implique pas dans les scènes qu'il remémore.

Mis à part ces parties complètement isolées où un français courant l'emporte sur un français soutenu, la narration principale offre une langue aux usages complexes qui s'éloignent des utilisations québécoises. Tout d'abord, en s'appropriant le discours des autres, le narrateur est libre de rendre compte de ce qui a été dit comme il l'entend et puisqu'il semble n'accepter que la langue soutenue, c'est dans ce registre qu'il va puiser. L'usage qu'il fait du français familier demeure en relation étroite avec le niveau de langue qu'il a choisi puisqu'il ne donne pas à ce lexique un «ton» familier, mais plutôt une connotation culturelle qui lui donne un air cultivé aux yeux des autres.

#### **4.3.2 – Le discours**

Tout d'abord, il importe de mentionner à quel point la parole et le désir de s'exprimer est important chez certains personnages du roman. Un passage tiré du premier chapitre rend bien compte de ce phénomène. En effet, le narrateur avance que si le magasin général fait office de place publique, c'est avant tout parce que le besoin de s'exprimer est primordial lorsqu'une communauté est éloignée de la civilisation.

- 1- Après le départ du train, à l'entrée du magasin, se produisait inévitablement un petit attroupement. La position de ce commerce, au milieu du bois, en faisait le dispensateur unique de tout un assortiment de biens
- 5- de première nécessité dont la parole n'était pas le moindre. Dans ce bled reculé par le tonnerre, le besoin de communiquer créait de véritables situations d'urgence. Il s'agissait de montrer qu'on continuait d'exister malgré tout, envers et contre tous, et il était
- 10- particulièrement important et significatif de venir le montrer ici, aux nez même des nouveaux maîtres de Grande-Ourse. Il fallait parler parce que parler, c'était persister.<sup>204</sup>

Dans cet extrait (tiré du début du roman) qui révèle l'importance de la parole, un lecteur pourrait s'attendre à une présence importante de discours directs, légitimée par l'extrait en question. Pourtant, sans être complètement évacué, le discours direct n'est pas si présent dans *Cowboy*. La narration prend la part la plus importante du récit et en plus, nous avons vu que Gilles présentait une forte propension à narrativiser les propos des autres. Mais lorsque les paroles sont rapportées en discours direct, l'auteur a-t-il permis au français québécois d'avoir droit de cité ?

Contrairement à la narration qui est construite sans faille au niveau syntaxique, les discours présentent certains usages propres au français québécois. La parole est importante pour la plupart des personnages, notamment pour le Vieux, qui se bat continuellement pour conserver sa place au magasin général. Ce personnage est sûrement celui dont le français est le plus relâché. Dans toutes ses répliques, ses

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.32

phrases négatives sont formées sans le *ne* nécessaire à la forme correcte, il utilise un registre beaucoup plus populaire, parfois teinté de jurons et d'anglicismes. Il lui arrive aussi d'élider des voyelles, comme le veut la prononciation familière. En parlant de Raoul Legris, qui lui fait toujours le même coup :

- Mon tabarnak ! Tu m'as encore fait perdre mon temps ! Je l'ai toujours dit : faut pas les faire boire, pas les faire boire ! Jamais, entends-tu ?<sup>205</sup>

Dans ce passage, on remarque évidemment le sacre «tabarnak» et l'omission du pronom neutre (*il*) et de l'adverbe de négation (*ne*) dans la phrase négative «faut pas les faire boire». En ce qui concerne l'interrogation, elle est formée par inversion, ce qui renvoie au français soutenu «Jamais, entends-tu». Hamelin n'a pas utilisé, même pour le Vieux, les interrogations typiquement québécoises du type «tu m'entends-tu?».

Le Vieux a aussi quelques expressions familières qui reviennent quelques fois, comme le fait d'appeler ses jeunes camarades Ti-Kid (Ti-Kid Benoît, Ti-Kid Gilles, Ti-Kid Cowboy).

- a. Viens avec moi Ti-Kid Gilles, j'ai un contrat pour toi! T'as vu le père Flamand ? Ça c'est un bon Indien, un travaillant ! Pas une goutte d'alcool depuis douze ans ! Il nous en faudrait plus des comme ça ! Sa bonne femme, par contre...Misère de Dieu...T'as vu la petite ? Celle-là, elle va faire des dégâts ! ... Hmm... Hé, Ti-Kid Cowboy ! ... Veux-tu travailler ?<sup>206</sup>

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, p.65

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.36

Dans cet exemple, on peut remarquer des effets de recréation de l'oral, notamment avec la contraction du pronom *tu* devant le verbe *as*, ce qui donne *t'as*. Aussi, l'interrogation est cette fois-ci formée selon le modèle sujet – verbe, c'est-à-dire sans inversion, ce qui correspond à une utilisation plus familière : «T'as vu le père Flamand» (ligne 2) ou encore «t'as vu la petite ?» (ligne 6). Ces utilisations alternent avec une forme soutenue : «Veux-tu travailler ?» (ligne 8). La présence de dislocations à gauche donne aussi un ton plus oral à la réplique : «Ça c'est un bon Indien, un travaillant» (ligne 2) ou encore «Celle-là, elle va faire des dégâts!» (ligne 7). Enfin, les signes de ponctuation (les exclamations et les points de suspension), et le «Hummm» (ligne 7) et l'interjection «Hé» (ligne 8) donnent un caractère davantage oral à ces paroles du Vieux.

Les paroles des autres personnages, y compris celles du narrateur, sont reprises en discours direct plus ou moins régulièrement, le récit étant avant tout basé sur la narration. C'est pourquoi le discours indirect libre a une place importante dans *Cowboy*. Ce type de discours est inséré à même la narration et il n'est pas toujours facile à cerner. Le discours indirect libre permet «de restituer la subjectivité langagière et d'intégrer les paroles citées dans le fil de la narration<sup>207</sup>». Voyons d'abord un extrait du premier chapitre, qui concerne une discussion entre le narrateur et l'administrateur de la Pourvoirie :

---

<sup>207</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Dunod, Paris, 1993, p.108

1- - Bref...

La Compagnie avait coupé plus qu'elle avait pu, puis elle avait foutu le camp. Ce n'était plus rentable d'opérer à Grande-Ourse. Elle avait poussé

5- ses exploitations plus à l'Ouest. Mais ce qu'elle en avait bûché du bois, tronçonné, des colonnes de fibre, et broyé, des tonnes et des tonnes de matière ligneuse : ils tracent une route principale, puis des routes secondaires qui sont perpendiculaires à cette  
10- route principale, et enfin des chemins tertiaires qui sont perpendiculaires aux routes secondaires Et ils coupent, tondent bien ras, tout autour. C'est de leur business, monsieur, madame, de vous foutre tout ça par terre.

15- - En tout cas...

Les paroles de Monsieur l'Administrateur se perdaient dans le grondement sans cesse repris du moteur et dans le sifflement de l'air contre les vitres. [...] <sup>208</sup>

Au lieu de reproduire intégralement les propos de son patron sous la forme du discours direct, Gilles s'est permis de se les approprier. La narration étant encadrée par deux courtes répliques appartenant à l'administrateur «Bref... » (ligne 1) et «En tout cas... » (ligne 15), cela nous donne un bon indice que le discours du narrateur reprend celui du locuteur. C'est pourquoi le discours du narrateur semble se confondre avec le discours de l'administrateur. Entre les deux courtes répliques en discours direct, il est facile de déceler certaines expressions qui proviennent soit du narrateur, soit du personnage. Certains termes ne peuvent appartenir qu'au français soutenu du narrateur, c'est le cas par exemple de «matière ligneuse» (ligne 7). D'autre part, une phrase comme : «C'est de leur business, monsieur, madame, de vous foutre tout ça par terre» (lignes 12-13), ne peut appartenir qu'à l'administrateur.

<sup>208</sup> Louis HAMELIN, *op.cit.*, p.16-17

On le comprend essentiellement par l'effet un peu plus oral qui est donné à cette phrase, surtout grâce aux termes «monsieur, madame», qui semblent être sortis tout droit de la bouche du patron.

Encore une fois, cette stratégie discursive permet au narrateur de créer une distance entre narration et discours. Même s'il est contaminé par certains usages des personnages, il garde encore le contrôle et son style ne s'en trouve pas vraiment affecté. De plus, la place accordée au discours direct est très mince, ce qui vient encore une fois marquer la volonté de distanciation.

#### **4.4 - Conclusion**

*Cowboy* de Louis Hamelin met en scène un narrateur autodiégétique qui n'appartient pas au milieu du Nord dans lequel il se retrouve. Son statut d'universitaire, dans un endroit où l'éducation et le bon parler ne sont pas des priorités, contribue à le mettre à l'écart. De plus, sa langue soutenue et métaphorique contraste avec celle de la population modeste du village, sans parler du recours à un lexique de français familier de France dans lequel il va régulièrement puiser et qui s'intègre à son style châtié.

Ce narrateur, qui pourtant clame l'importance de la parole, n'accorde que très peu de place aux discours des autres : il préfère témoigner de ce qui est dit dans ses

propres mots. En effet, nombreux sont les passages en discours direct dans le roman qui sont évacués au profit des discours narrativisés. En fait, pour le narrateur, la parole et la description de la parole sont importantes, mais il ne souhaite pas reproduire le caractère oral des discours des personnages, d'où la recréation des discours directs dans sa langue soutenue en narration. Dans *Cowboy* de Louis Hamelin, la parole n'a pas la même importance que dans *Le Cassé* et *La Vie en prose*. Nous avons plutôt affaire à l'abstraction ou à l'appropriation de la parole par le narrateur. Là où les narrateurs de Renaud et Villemarec laissaient beaucoup de place aux discours des autres, dans *Cowboy*, le droit de parole est retiré aux personnages modestes et typiquement québécois. Le narrateur universitaire prend du recul vis-à-vis des usages linguistiques québécois. Même si les paroles en discours direct sont du ressort du français québécois, elles sont la plupart du temps «avalées» par la narration.

Jusqu'à maintenant, l'étude des œuvres nous a permis de constater deux cas de fusion entre narration et discours : *Le Cassé*, étant donné le recours aux usages québécois dans les deux modes, et *Encore une partie pour Berri*, étant donné l'uniformisation de la langue standard par la narratrice dans les deux modes. Dans *La Vie en prose*, nous avons plutôt relevé un cas de rupture entre narration et discours, l'auteure ayant créé deux mondes distincts, qui sans s'opposer, sont trop différents pour se confondre. *Cowboy* de Louis Hamelin présente aussi une rupture, mais pas pour les mêmes raisons. La narration autodiégétique du roman de Hamelin met en

scène un «je» qui n'appartient pas au milieu dans lequel il s'inscrit. Il y a un décalage entre la langue de la narration et la langue du discours (quand le narrateur laisse la parole aux personnages en discours direct). Parce qu'il veut se dissocier des usages linguistiques québécois, le narrateur témoigne pour les autres. C'est pourquoi il y a nécessairement rupture entre narration et discours. Cette scission est palpable notamment à cause du changement de registre de langue : la langue de la narration s'oppose à celle du discours. Le narrateur mise tellement sur une langue au style châtié que la différence avec la langue de ses personnages crée un véritable décalage, d'autant plus que le discours de l'autre n'est pas très présent dans le roman.

## Chapitre 5 : Cadavres de François Barcelo (1998)

### 5.1 – Situation du roman dans son contexte sociopolitique

Le contexte politique qui encadra la période couvrant la seconde moitié des années 1990 fut l'un des plus importants dans l'histoire du Québec. En effet, c'est lors de cette période que la ferveur souverainiste, atténuée depuis l'échec du premier référendum, commença à renaître de ses cendres. Plusieurs facteurs sont à considérer en ce qui concerne cette «renaissance», dont l'émergence du Bloc Québécois dirigé par Lucien Bouchard, un parti «actif à l'échelon fédéral mais dont l'objectif est la souveraineté du Québec<sup>209</sup>». Lors du scrutin de 1993, le Bloc devint l'opposition officielle à la Chambre des communes à Ottawa. Cet appui à ce nouveau parti vint confirmer la relance du mouvement souverainiste au Québec. À l'automne 1994, ce fut au tour des Québécois de passer aux suffrages. Lors de ces élections, l'Action Démocratique du Québec<sup>210</sup> (l'A.D.Q.) fit son entrée sur la scène politique québécoise. Les résultats des élections provinciales vinrent confirmer les attentes : après neuf ans de règne libéral, le Parti québécois, avec Jacques Parizeau comme chef, reprit les rênes pour un nouveau mandat. Dès son arrivée au pouvoir, Parizeau annonça son intention de tenir un référendum sur la souveraineté au Québec et il

---

<sup>209</sup> Jean HAMELIN, *op.cit.*, p.129

<sup>210</sup> Ce nouveau parti fut fondé par Jean Allaire et Mario Dumont, deux anciens membres du parti libéral du Québec.

enclencha le processus référendaire annoncé dans le programme de son parti<sup>211</sup>. Tout comme l'avait fait la campagne de 1980, celle de 1995 éveilla de vives passions dans les deux camps. Encore une fois, la population fut appelée à se prononcer sur l'accession du Québec à une souveraineté associée à un partenariat économique et politique avec le reste du Canada. Du côté de la population, on assista à un taux de participation record<sup>212</sup>. Les résultats du scrutin furent des plus serrés : 49.4% pour le «oui» et 50.6% pour le «non». Ces résultats, décevants pour le Parti québécois, forcèrent Jacques Parizeau à démissionner suite à des propos désobligeants qu'il avait tenus à l'égard des «votes ethniques». En janvier 1996, Lucien Bouchard quitta Ottawa pour succéder à Parizeau au sein du Parti québécois en tant que quatrième Premier ministre péquiste du Québec. Aux élections provinciales de l'automne 1998, Bouchard, déjà considéré comme un homme de confiance, fut réélu par les Québécois. Pendant ce temps, à Ottawa, Jean Chrétien, qui avait jusque là combattu l'idée d'une «société distincte» pour le Québec, commença à considérer d'un autre oeil la force du mouvement souverainiste québécois et promit des réformes constitutionnelles afin de régulariser la situation du Québec. Pourtant, depuis le référendum de 1995, la situation constitutionnelle du Québec demeure inchangée.

---

<sup>211</sup> «Après des consultations populaires sans précédent dans l'histoire du Québec et après avoir conclu une entente avec le Bloc québécois et l'A.D.Q., le gouvernement du Parti québécois fixe au 30 octobre 1995 la tenue d'un deuxième référendum sur la souveraineté». Site officiel du Premier ministre du Québec : [www.premier.gouv.qc.ca](http://www.premier.gouv.qc.ca)

<sup>212</sup> 94% des électeurs inscrits se rendirent voter. Données recueillies sur le site officiel du Premier ministre du Québec

Dans le domaine littéraire, la décennie 1990 fut témoin d'un genre jusque-là peu exploré au Québec : le roman policier. Les maisons d'édition commencèrent à créer leurs propres collections policières dans les années 1980, mais le véritable essor eut lieu dans les années 1990<sup>213</sup>. Au Québec, à part peut-être Chrystine Brouillet qui a écrit plusieurs romans à suspense pour les adolescents, les auteurs ne se consacrent pas uniquement au roman policier. Ceux qui s'y adonnent le font parfois une ou deux fois au cours de leur carrière et ils s'écartent des règles imposées dans les années 1930 aux États-Unis<sup>214</sup>. En outre, le roman policier québécois est loin d'être conforme à ce qui se fait ailleurs dans le monde :

À bien y regarder, en effet, on constate que les récits policiers québécois manifestent, plus souvent qu'autrement, une distance par rapport aux formules toutes faites auxquelles on a parfois tendance à réduire un genre comme le roman policier. Cette distance ou ce détachement face aux conventions peuvent être interprétées négativement : il n'y aurait pas de «véritables» romans policiers québécois. Nous préférons, pour notre part, une interprétation plus

---

<sup>213</sup> Quelques années auparavant, en 1974, la collection «Le cadavre exquis» aux éditions Guérin avait publié quatre titres policiers. Pour ce qui est des autres maisons d'édition, il fallut attendre les années 1980. Signalons qu'aux éditions VLB, la collection «Cahier noir» a fait paraître quatorze titres entre 1985 et 1995 ; que la collection «Alibis» des éditions XYZ a fait paraître deux titres en 1989 et 1991 ; que chez Québec Amérique, la collection «Sextant» a publié six titres policiers entre 1994 et 1995 et finalement, que la série «Noir» chez Guy Saint-Jean Éditeur a fait paraître six titres entre 1994 et 1996. Référence : Richard SAINT-GELAIS, «Enquête sur le roman policier québécois» dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine* (sous la direction de Réginald Hamel), Guérin littérature, Montréal, 1997, p.423

<sup>214</sup> Au cours de cette période, certains auteurs avaient proposé des règles strictes, des «commandements» pour que le genre demeure conforme : le révérend Ronald Knox a édicté ses «Dix commandements du roman policier» et S.S. Van Dine ses «Vingt règles du roman policier». Leur but était vraisemblablement d'éviter le plus possible des énigmes insolubles, autant pour le lecteur que pour le personnage-détective. *Ibid.*, p.417

positive, qui insiste sur le caractère foncièrement *inventif* de l'écriture policière au Québec.<sup>215</sup>

En effet, ce qui se fait en matière de suspense, de meurtre et d'énigme au Québec joue beaucoup sur la dérision et l'humour, et s'éloigne des traditions. Il n'est pas rare que les récits ne comportent ni mystères, ni enquêtes, ni détectives et certains d'entre eux révèlent même d'emblée non seulement l'assassin, mais aussi les origines et les raisons qui ont mené au crime. Les auteurs se plaisent aussi à critiquer le monde judiciaire du Québec. Ce sont toutes ces caractéristiques, bien qu'elles soient très éloignées des classiques, qui particularisent le genre policier au Québec.

Au cours des dernières années, les auteurs qui ont publié des récits à saveur policière furent tout de même nombreux. Notons en particulier les romans de Claude Jasmin : *Le crucifié du Sommet-Bleu* (1985), *Une duchesse à Ogunquit* (1985), *Des cons qui s'adorent* (1985), *Alice vous fait dire bonsoir* (1986) et *Safari au centre-ville* (1987); de Pan Bouyoucas : *L'Humoriste et l'Assassin* (1996); d'Alain Cavenne : *L'art discret de la filature* (1994); de Monique Larue : *Copies conformes* (1989); de Marc Lessard : *Le miroir aux assassins* (1994); de Robert Malacci : *La belle au gant noir* (1994) et *Les filles du juge* (1995); de Jean-Marie Poupart : *Bon à tirer* (1993) et *On a raison de faire le caméléon* (1999) et de François Barcelo : *Moi les parapluies* (1994), *Cadavres* (1998) et *Chiens sales* (2001).

---

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.425

## 5.2 - Présentation de François Barcelo et du roman à l'étude

De par ses fonctions, François Barcelo a toujours été impliqué dans la transmission de la langue : tout d'abord rédacteur publicitaire pour une importante agence de publicité, il décida par la suite de devenir concepteur publicitaire à la pige, tout en développant sa passion pour l'écriture. Puis, il se consacra uniquement à l'écriture. Son premier roman, intitulé *Agénor, Agénor, Agénor et Agénor*, publié en 1981, a été suivi d'une quinzaine de romans, dont *Aaa, Aâh, ha ou les amours malaisées* (1986) et de la trilogie sur une escapade américaine composée de *Nulle part au Texas* (1989), *Ailleurs en Arizona* (1991) et *Pas tout à fait en Californie* (1992). En 1998, grâce au roman policier *Cadavres*, Barcelo fut le premier Québécois à publier dans la *Série Noire* chez Gallimard, en France. Trois autres de ses œuvres ont également paru dans cette série, soit *Moi les parapluies* (1999), *Chiens sales* (2000) et *L'Ennui est une femme à barbe* (2001). Avec la parution de quatre romans policiers dans la prestigieuse maison d'édition française, il va de soi que la renommée de François Barcelo s'étend au-delà du Québec.

*Cadavres* raconte un épisode tiré de la vie de Raymond Marchildon, le narrateur attitré, qui, par un soir pluvieux du 31 décembre, abandonne sa mère qu'il vient d'assassiner d'une balle en plein visage dans le fossé d'une route reliant Saint-Nazaire à Saint-Barnabé, quelque part entre Québec et Montréal. Raymond contacte sa sœur Angèle, une actrice sans véritable talent, pourtant la vedette principale d'une

télé-série policière à succès intitulée *Cadavres*, comme le roman, pour qu'elle lui donne un coup de pouce financier. Cette dernière, absente de la vie familiale depuis une dizaine d'années, décide finalement de rester avec son frère pour affronter tous les cadavres à venir. Car des cadavres, il y en aura plus d'un. Le roman avance donc au rythme des morts : et de deux, et de trois, et de quatre... C'est d'ailleurs le titre des chapitres. « Il y en a neuf. Des chapitres, et des cadavres.<sup>216</sup> » Au fur et à mesure que l'histoire se poursuit, d'autres personnages, plus « paumés » les uns que les autres, font leur apparition dans le déroulement de l'action : Paulot et Paulette, un père et sa fille qui ont repris contact tout à fait par hasard dans un club de danseuses ; Jos Louis et Rocky, les durs à cuire du groupe des motards des Satan's Own ; l'agent Pilon de la Sûreté du Québec, qui veut révolutionner le monde de la télévision québécoise ; un prêtre aux allures de vedette hollywoodienne et finalement, le fameux Ministre des finances, le supposé sauveur des Marchildon. Tous viennent faire leur tour dans la maison de Raymond, sans vraiment savoir que la cave tient lieu de véritable sépulture.

Malgré le fait que François Barcelo ait écrit ce roman dans le but de le publier en France, il ne s'est pas censuré en ce qui a trait aux références proprement québécoises. En effet, les lieux décrits (Saint-Nazaire et Saint-Barnabé) sont ceux d'une campagne pratiquement inconnue en dehors de la population québécoise. On remarquera aussi que, tout comme Louis Hamelin dans *Cowboy*, l'action se déroule à

---

<sup>216</sup> Sonia SARFATI, « François Barcelo dans la Série noire » dans *La Presse*, 27 septembre 1998, p. B5

la campagne plutôt qu'à la ville. Comme c'était le cas dans les romans précédents, lorsqu'il évoque Montréal et le plateau Mont-Royal, le quartier où la famille Marchildon vivait avant d'être trop pauvre et de devoir s'installer à la campagne, les informations transmises par Barcelo reposent sur l'imaginaire collectif. Les lieux ne sont pas situés dans l'espace québécois ; ils sont simplement évoqués. Barcelo inclut également des données relatives au monde politique du Québec : il fait allusion au système social en nommant les gens qui en bénéficient, les assistés sociaux, ainsi qu'au statut du Ministre des finances qu'il qualifie de nationaliste. D'autres petits détails sont insérés sans autre précision : le magazine de mode *Elle Québec*, le quotidien le *Journal de Québec* (en italique dans le texte), les noms des marchés (Jovi et Axep), les marques de commerce de bière (Lucky et Norois) ainsi que le rappel du narrateur sur ce qu'il considère comme le summum de la «gastronomie» québécoise : le rôti de porc. Barcelo a inclus toutes ces données sans se donner la peine de les expliquer à un public non-initié aux réalités québécoises. Les personnages, par leur manière de s'exprimer (voir section 5.3) conservent également leur «couleur» québécoise. Bref, François Barcelo assume complètement son choix de situer son intrigue en terrain québécois tout en sachant que ses lecteurs ne seront pas nécessairement tous issus de ce milieu de vie.

En ce qui a trait à la question linguistique, quel niveau de langue François Barcelo a-t-il décidé d'accorder à son narrateur autodiégétique, Raymond

Marchildon, personnage que nous pourrions très bien qualifier de «b.s. chronique<sup>217</sup>» ou «d'assisté social professionnel<sup>218</sup>»? Est-ce que sa langue reflète son statut ? Et les autres personnages, qui sont tous aussi paumés les uns que les autres, s'expriment-ils dans la même langue que le narrateur ? L'auteur s'est-il laissé influencer par le fait que son roman a d'abord été destiné au marché français ? Cette situation a-t-elle mené l'auteur à vouloir évacuer toute marque de français populaire québécois, et ce autant en narration qu'en discours ? Mais encore plus, Barcelo a-t-il voulu créer une rupture entre la langue de la narration et la langue du discours, pour ainsi mettre en place un décalage qui lui permettrait d'être accessible à un public français tout en demeurant fidèle au parler de ses personnages et au contexte général dans lequel la diégèse prend place ? Nous tenterons aussi de voir si les particularités linguistiques de ce roman se rapprochent ou s'écartent de celles des romans précédents.

### 5.3 – Étude de la langue dans *Cadavres*

Ce que l'on remarque avant tout dans le roman policier *Cadavres* de François Barcelo, c'est son usage mixte de la langue. D'une part, en narration, le narrateur a recours à un important lexique familier de France, le tout encadré par un niveau de langue standard qui évite les failles au niveau syntaxique (sauf pour la formation des incisives). Sauf exception, seul le lexique qui est touché par des écarts familiers. D'autre part, en mode discursif, l'auteur a choisi de rapporter les paroles de

---

<sup>217</sup> Louis Fiset, «Chronique de livres» dans *Québec Français*, no 112, hiver 1999, p.16

<sup>218</sup> SARFATI, *op.cit.*, p.B5

ses personnages en ayant recours à certaines utilisations lexicales et syntaxiques propres au français québécois. À priori, ces utilisations semblent se rapprocher des usages linguistiques de *Cowboy* de Louis Hamelin. Dans le but de déterminer s'il y a bel et bien une rupture entre ces deux types de récits, nous allons aborder l'étude de la langue en deux parties distinctes : la narration et le discours (notamment les dialogues en discours direct).

### 5.3.1 – La narration

Puisque la narration de *Cadavres* est faite par le protagoniste du roman, comme c'était le cas dans *Cowboy* de Louis Hamelin, il est naturel que l'histoire soit racontée selon les choix linguistiques du narrateur. Cette narration est aussi marquée par une relation particulière établie entre le narrateur et le lecteur. En effet, ce dernier est constamment interpellé par des parties de phrases qui s'adressent directement à lui et qui lui donnent l'impression que le récit lui est en fait personnellement destiné. Pour ce faire, le narrateur utilise le «vous» et recherche de cette manière l'appui, l'approbation et la compréhension du lecteur par rapport à ce qu'il raconte. Ce roman de 214 pages contient une vingtaine d'adresses au lecteur, dispersées à divers endroits dans la narration.<sup>219</sup> Ce genre d'adresse correspond, grammaticalement parlant, à l'incidente qui se définit ainsi :

---

<sup>219</sup> Nous retrouvons des adresses aux lecteurs aux pages suivantes : 8,9,23,25,34,52,53,56,59,60,61,68,75,78,95,100,127,182, 184, 190 et 214.

Une proposition incidente est une proposition intercalée dans l'énoncé, parfois rejetée en début ou en fin de phrase, qui commence l'énoncé où elle s'insère, et porte souvent sur son énonciation. Ce décalage énonciatif est marqué à l'oral par des pauses et une intonation distincte, à l'écrit par la ponctuation (virgules, tirets).<sup>220</sup>

En effet, la plupart des incidentes de *Cadavres* sont isolées par des signes de ponctuation. Barcelo fait parfois appel aux tirets (nous soulignons) :

Douze ans après sa disparition des lignes de montage et des salles d'exposition, seuls des assistés sociaux comme nous – le genre qui est content de se promener dans un paquet de rouille, et on est moins nombreux que vous pourriez le croire – en possédaient encore.<sup>221</sup>

Parfois aux parenthèses :

J'étais sur le chemin qui relie Saint-Nazaire-de-Mainville à Saint-Barnabé par l'intérieur des terres et qui s'appelle le rang d'En-arrière, ce qui le distingue du chemin du Bord-de-l'eau (qui longe la rivière, vous l'aurez deviné).<sup>222</sup>

Parfois à la virgule :

Saint-Barnabé, c'est plein de gens qui travaillent à Montréal. Saint-Nazaire, c'est plein de gens qui ne travaillent nulle part. Même les arbres sont plus beaux du côté de Saint-Barnabé. Maman et moi, on était à Saint-Barnabé, vous l'aurez deviné.<sup>223</sup>

<sup>220</sup> HERSCHBERG PIERROT, *op.cit.*, p.21

<sup>221</sup> François BARCELO, *Cadavres*, Éditions Gallimard, coll. «Série Noire», Paris, 1998, p.8

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.9

<sup>223</sup> *Ibid.*, p.25

Et les incidentes consistent aussi parfois en des phrases complètes :

Mentir, c'est facile. Mais j'essayais de mentir en laissant croire que je pouvais peut-être mentir, peut-être dire la vérité. Ou des fois l'un, des fois l'autre. Vous essaieriez, ce n'est pas si simple.<sup>224</sup>

Dans tous les cas, le narrateur, en s'adressant de la sorte aux lecteurs, vient créer une sorte de rupture dans sa propre narration. Nous pourrions aussi y voir une sorte de conscience du narrateur face à l'autre, à ce lectorat québécois ou français, une sorte de clin d'œil complice. L'effet demeure toutefois bénéfique puisque le lecteur se sent continuellement impliqué dans l'avancement de la diégèse.

Dans les courts extraits qui précèdent, ce que l'on remarque avant tout, c'est le recours à une langue standard dans laquelle on ne relève pas d'écarts syntaxiques. La langue standard du narrateur de Barcelo, en narration, ressemble beaucoup à celle de la narratrice de Pauline Harvey dans *Encore une partie pour Berri*, par le recours à des phrases simples, en français généralement standard. On ne retrouve pas dans *Cadavres* les métaphores si présentes dans *Cowboy* ; toutefois, le recours à un lexique familier de France nous permet d'établir un lien entre les deux romans. En effet, dans *Cowboy*, le narrateur a recours à un lexique familier de France qui s'intègre parfaitement au registre soutenu du narrateur. Nous en étions venus à la conclusion que le narrateur qui optait pour un style châtié, voulait, en agissant de la

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p.23-24

sorte, se distancier à la fois d'un milieu auquel il n'appartenait pas et de la langue des autres personnages. Dans le cas de *Cadavres*, la situation est tout autre. Le lexique familier de France vient créer un décalage plus important avec le registre standard de la narration. Compte tenu de son statut de «paumé» évoluant dans un milieu on ne peut plus québécois, le narrateur aurait très bien pu utiliser des équivalents québécois pour rendre son propos, d'autant plus que, comme nous le verrons, c'est ce qu'il fait dans le discours. Le fait que Raymond dise, par exemple, «bagnole» plutôt que «char», «saloperies» plutôt que «cochonneries», «conneries» plutôt que «niaiseries», «moche» plutôt que «laid», «fric» plutôt que «cash», «paumé» plutôt que «b.s.» et «un job» plutôt que «une job» vient accentuer la possibilité que l'auteur ait peut-être voulu s'adapter à un public français. C'est du moins l'impression qui est donnée ici, d'autant plus que Raymond ne se détache en aucun cas de son statut social ni de l'environnement dans lequel il a toujours évolué, contrairement à Gilles dans *Cowboy* qui, lui, était étranger au monde du Nord.

La conscience linguistique du narrateur demeure en tout temps éveillée puisque, outre son choix d'insérer du français populaire de France, il est aussi capable d'un discours métalinguistique sur différents usages lexicaux appelés à désigner un même concept. Par exemple, le narrateur use volontairement de plus d'un terme entourant la manière de nommer un policier. En narration, il dira «flic», comme en

France : «Quand on m'arrêtait, je réussissais toujours à embobiner les flics<sup>225</sup>». Puis, il expliquera plus tard qu'il y a différentes façons de nommer cette réalité. Lorsque sa sœur s'exclame qu'elle voit des cochons, Raymond note dans la narration : «Je l'ai soupçonné d'avoir commis un américanisme et j'ai pensé que c'était un policier qui arrivait<sup>226</sup>». Puis, ses paroles sont rapportées en discours direct : «Par ici, on appelle ça un chien<sup>227</sup>». Le narrateur utilise donc trois termes appartenant à trois réalités différentes pour désigner un policier : un flic (usage familier français), un cochon (un américanisme) et un chien (un québécoisme). Nous avons sans contredit affaire ici à une forme de distanciation du narrateur, notamment par sa conscience linguistique, mais aussi par le recours au français familier de France. Cette utilisation peut être analysée comme un besoin de s'adapter au lectorat de France, mais aussi comme une forme de distanciation puisqu'en discours, on ne retrouve pas de français de France. Bref, les commentaires que le narrateur fait sur ses propres usages créent une forme de distanciation. En ce sens, les discours métalinguistiques de *La Vie en prose* jouaient le même rôle. Le simple fait de faire une réflexion sur une parole implique un détachement. C'est ce que les femmes du roman de Villemaire faisaient et c'est ce que Raymond fait aussi en discutant de ces différentes manières de nommer un policier.

---

<sup>225</sup> BARCELO, *op.cit.*, p.71

<sup>226</sup> *Ibid.*, p.120

<sup>227</sup> *Loc.cit.*

Dans ce roman, les anglicismes ne sont pas nombreux. Seulement quatre mots sont introduits dans la narration sans marque distinctive, mais ce sont des termes qui en réalité sont pratiquement acceptés dans la langue française, étant donné leur utilisation fréquente<sup>228</sup>. Ces mots sont : fast-food (p.50), week-end (p.56), snack-bar (p.73) et gang (p.39). Ces utilisations pourraient aussi être interprétées comme étant reliées à une tendance plus «à la mode» en France qu'au Québec qui consiste à emprunter directement à la langue anglaise. Les Français sont beaucoup plus tolérants que les Québécois face à ce type d'usage :

Les anglicismes et les jugements que nous [les Québécois] portons sur ces derniers, ne sont pas les mêmes en France et au Québec. [...] On trouve abondamment dans les textes les plus «corrects» de France des mots comme ferry-boat, bowling, sponsor ou sponsoriser, stick, escalator, light, green (au golf), free-lance et autres, alors qu'au Québec, on utilise plutôt traversier, salle de quilles, commanditaire ou commanditer/parrainer, bâton désodorisant, escalier mobile, légère (bière), vert (au golf) et pigiste.<sup>229</sup>

Au Québec, on tentera avant tout de trouver des équivalents, quitte à en créer. Si l'utilisation de «snack-bar» est fréquente en France, le Québec préférera le mot «casse-croûte» pour désigner le même type d'établissement. Quant à «fin de semaine», cet usage est de loin préféré au Québec au mot «week-end» répandu en France. Dans sa volonté d'insérer des termes reliés au français familier de France,

---

<sup>228</sup> Référence *Le Petit Robert*

<sup>229</sup> MARTEL, *op.cit.*, p.32 et voir aussi citation du même auteur à la page 18 de cette thèse.

nous pouvons croire que Barcelo a également été sensible à cette tendance à emprunter à l'anglais.

Contrairement à Renaud dans *Le Cassé* qui recréait régulièrement à l'écrit la prononciation de certains mots en vue d'être le plus fidèle possible à l'oral, nous pouvons dire que Barcelo n'abuse vraiment pas de ce procédé. Par contre, il y a un mot qu'il se plaît à écrire tel qu'il doit être prononcé, et c'est la marque de voiture de la sœur de Raymond, une BMW, qu'il écrit Béhème à plusieurs reprises, et une fois Béhème doublevé (p.63). Cette retranscription vient prouver en quelque sorte la distance que le narrateur veut prendre par rapport aux objets de luxe qu'il n'a jamais connus. C'est aussi un autre jeu de mots de la part de l'auteur. C'est le seul usage de la sorte qu'il se permet tout au long du récit.

Il n'y aurait donc que le lexique standard qui soit véritablement touché par des écarts en français familier de France dans la narration de *Cadavres*. On relève tout de même un écart syntaxique, le seul, que l'auteur fait en narration et qui concerne la formation des incises qui suivent les répliques en discours directs. La manière dont Barcelo a choisi de les structurer se rapproche davantage de la langue populaire. Un registre standard (et même soutenu) exigerait plutôt une forme telle que : «Il est très gentil, dit-elle à son voisin», alors que le sujet suit le verbe. Or, Barcelo ne fait pas

cette inversion. Il se contente de laisser le sujet devant son verbe. Voyons un exemple d'une discussion entre Raymond et Angèle :

- As-tu mangé ? j'ai dit en songeant que je pourrais aller à Saint-Nazaire chercher de la pizza chez Tonio Trudo.
- Oui. Je t'ai gardé un plat de macaroni à la viande dans le frigidaire.
- Merci, j'ai dit encore.<sup>230</sup>

L'auteur fait donc appel à la langue populaire, registre qui, non seulement pour la formation de l'incise, «répugne à l'inversion<sup>231</sup>». D'ailleurs, un auteur comme Céline, qui pouvait explorer dans une même œuvre divers registres de langue, avait souvent recours à ce type d'incises en alternance avec les incises formées par inversion.

Il faut, pour justifier ces alternances, faire la part des intentions stylistiques de Céline, qui recherche les effets du burlesque en juxtaposant la langue soutenue et les vulgarismes. Il y a également harmonie entre le système syntaxique adopté et le niveau de langue des paroles rapportées.<sup>232</sup>

La situation est semblable dans le roman de Barcelo puisque le narrateur semble s'adapter au statut social du personnage dont il rapporte les paroles, et, par le fait même, à son niveau de langue. En effet, les incises qui suivent les paroles du personnage du Ministre des finances sont plus souvent formées avec inversion du sujet et du verbe : «a demandé le ministre», «a-t-il dit», a-t-il répondu». La situation

<sup>230</sup> *Ibid.*, p.87

<sup>231</sup> Maurice GREVISSE, *Le bon usage*, Éditions Duculot, Paris-Gembloux, 12<sup>e</sup> édition, 1986, p.615

<sup>232</sup> Mario BASTIDE, «Note sur les incises en discours rapporté direct dans Céline», dans *L'information grammaticale*, no 60, janvier 1994, p.27

est la même pour le personnage du prêtre : «s'est excusé le prêtre», «a-t-il marmonné», «a-t-il dit». Mis à part ces deux personnages, qui sont issus d'une classe sociale nettement plus élevée, les autres subissent le même traitement que le narrateur impose à ses propres paroles : le recours à l'incise sans inversion. L'auteur semble avoir misé sur des incises qui reflètent le parler des personnages.

En narration, ce n'est donc pas la langue qui confère au récit l'image québécoise qu'il évoque puisque les écarts linguistiques ne peuvent être associés au français québécois. Il semblerait que l'auteur ait voulu s'ajuster à un public français en intégrant ici et là des mots qui leur seraient plus familiers que leurs équivalents québécois. En fait, le fait que le narrateur emploie du français familier de France s'interprète de façon différente en France et au Québec. En France, on le voit comme un usage qui est conforme au statut social du narrateur alors qu'au Québec, cela crée un décalage : ce français de France est considéré comme trop soutenu pour le narrateur et il crée un écart avec les autres personnages qui sont québécois comme lui. Nous pourrions donc en conclure que les emprunts au lexique familier de France permettent à Barcelo de s'adapter au milieu français de France. À présent, voyons si les usages de la langue dans la narration sont semblables à ceux du discours.

### 5.3.2 – Le discours

Dans *Cadavres*, les paroles des personnages sont rapportées par le narrateur le plus souvent en discours direct. Que ce soit par rapport au lexique ou à la syntaxe, l'auteur a choisi de rapporter les paroles de ses personnages en tentant d'être fidèle à leur manière de s'exprimer, mais sans reproduire phonétiquement leurs paroles, comme c'est le cas dans *Le Cassé* de Jacques Renaud.

Dans le roman de François Barcelo, le narrateur accorde une place relativement importante à ses propres paroles, mais aussi à celles des autres. Il n'a pas tendance, comme le narrateur de *Cowboy*, à s'approprier les paroles des autres personnages. La langue qui est utilisée dans les discours directs contraste avec celle de la narration. En effet, en discours direct, il n'y a pas de place pour des mots issus du français familier de France, comme c'était le cas dans la narration. Les écarts par rapport au registre standard sont plutôt marqués par un lexique attribuable au français québécois. Ainsi, à travers les discours des personnages, nous pouvons déceler des expressions typiquement québécoises, des connecteurs québécois et certains sacres.

Mais c'est avant tout la combinaison du lexique et de la syntaxe qui crée le contraste entre la langue du discours et celle de la narration. En effet, la syntaxe des discours directs est beaucoup plus relâchée. Tout d'abord, on remarquera les marques

plus générales du registre familier comme l'omission du *ne* dans la négation. Dans toutes les œuvres précédentes, nous avons vu que la majorité des répliques en discours direct (dépendamment des personnages) omettait cet élément normalement essentiel en français standard à la composition de la phrase négative. *Cadavres* n'y échappe pas et pour être crédible dans la reproduction des propos des personnages, le *ne* est presque toujours absent dans les phrases négatives : «on est pas plus avancés» (p.40), «je peux quand même pas te laisser tout seul» (p.63), «j'en ai pas d'autre» (p.98), «ça se peut pas que tu la reconnaites pas» (p.99), «elle disait jamais un mot plus haut que l'autre» (p.183), «je fume pas» (p.196), pour n'en donner que quelques exemples. On retrouve aussi, mais à une seule reprise, une phrase négative composée de deux adverbes négatifs qui se suivent, et ce, sans la présence du *ne* : «c'est vrai, on sait jamais rien» (p.45). Cette combinaison de deux adverbes de négation relève d'un usage davantage présent au Québec qu'en France.

Nous pouvons également remarquer d'autres marques discursives d'un usage plus familier dans le discours des personnages. Par exemple, l'omission du pronom *il* en début de proposition : «Y a une autre station-service à Saint-Nicolas ?» (p.17), «Y en avait quelques gouttes» (p.23), «Y a personne» (p.31), «Y a un poste à Mainville» (p.42), etc. ; la contraction du pronom devant un verbe à initiale vocalique : «T'es sûr que c'était ici ?» (p.26), «T'as toujours été ce genre là» (p.33), «T'as du courrier» (p.41), etc. ; mais aussi la régularisation du verbe «aller» à la première personne du

singulier selon le modèle de la seconde et de la troisième personnes : «je vas pousser» (p.10), «je vas te dire quand arrêter» (p.11), «je vas tout te raconter» (p.19), «je m'en vas (p.30), etc.

Bref, en ce qui concerne la syntaxe, Barcelo pourrait sembler s'être contenté de reprendre des marques familières du français commun s'il n'avait pas aussi intégré l'un des usages syntaxiques les plus révélateurs du français populaire québécois : les interrogations en *-tu*. En effet, ce type d'interrogation est très présent en discours direct. Ce ne sont certes pas toutes les phrases interrogatives qui sont formées ainsi, mais on peut dire que la plupart des personnages y ont recours au moins une fois.

Angèle : T'essavais-tu de te débarrasser de moi ? (p.21)

Raymond : Albert, bon Dieu de calvaire de Christ, tu sais-tu ce qu'on fait quand on ne sait pas boire ? On boit pas! (p.83)

Paulette : Ça vous arrive-tu des fois de prendre des histoires du vrai monde ? (p.99)

Paulot : On pourrait-tu téléphoner au garage le plus proche? (p.109)

Rocky : Tu la crois-tu, Jos-Louis ? (p.134)

L'agent Pilon : La Moquetterie, ça vous dit-tu quelque chose? (p.143)

Cette utilisation syntaxique constitue probablement la marque la plus probante de la présence de tournures québécoises. Quant aux interrogations autres que les interrogations québécoises, elles sont très souvent formées sans inversion (registre familier), parfois, mais rarement, avec la locution *est-ce que* (registre courant) et très peu souvent avec inversion (registre soutenu). Évidemment, ce dernier usage appartient davantage aux personnages du prêtre et du ministre, personnages qui introduisent aussi le *ne* dans leur phrase négative. Barcelo a pris soin de bien marquer la différence sociale entre ces derniers et tous les autres «paumés» qui prennent place dans son intrigue par rapport à leur manière de s'exprimer.

La seule ambivalence du discours repose sur la contradiction entre le parler du narrateur en discours direct et sa narration. Si ce dernier se plaisait à rendre compte du récit en intégrant un lexique familier de France, ses propres paroles ne sont pas représentatives de cette tendance. En mode discursif, il s'exprime généralement comme les autres personnages, c'est-à-dire que lorsqu'il s'exprime dans une langue plus familière, c'est dans le lexique québécois qu'il va puiser en plus d'avoir recours aux marques syntaxiques les plus courantes du français familier. Dans un passage de son propre discours, il affirme que les sacres sont les marques les plus représentatives de la «nationalité» purement québécoise de quelqu'un. C'est en fait la tactique qu'il utilise avec une douanière alors qu'il tente de se rendre aux États-Unis sans passeport et sans preuve d'identité :

Je lui ai encore dit [à la douanière], toujours dans mon meilleur anglais, que personne n'avait plus que moi une tête de Québécois né au Canada. J'ai même sacré en français «Hostie-de-calice-de-calvaire-de-ciboire-de-tabernac-de-saint-Christ» pour lui montrer qu'il n'y avait pas Québécois plus pure laine que Raymond Marchildon.<sup>233</sup>

Le passage entre guillemets est encadré par des paroles rapportées en discours indirect, mais puisque le narrateur a choisi de l'isoler, la série de sacres en question relève davantage du discours direct. Pourtant, ce même narrateur, qui avance que les sacres constituent une des marques les plus distinctives du langage des Québécois, utilise, un peu plus loin dans le récit, un juron typiquement français. En effet, alors que des dizaines de petits cochons entrent se réchauffer dans sa maison, Raymond crie à sa sœur : «Ferme la porte, bordel !» (p.124). Cette réplique en discours direct crée un effet contradictoire puisqu'il aurait très bien pu puiser dans son registre de sacres québécois pour s'exprimer. Cette utilisation du mot «bordel» se rapproche davantage des utilisations lexicales auxquelles il a recours en mode narratif. Il est donc possible d'avancer qu'il y a bel et bien ambivalence dans les choix lexicaux d'un narrateur qui semble hésiter dans sa manière de parler.

Comme nous pouvons le constater, la langue utilisée dans les répliques en discours directs du roman ne présente rien de nouveau en soi. En effet, nous avons

---

<sup>233</sup> BARCELO, *op.cit.*, p.73

déjà relevé ces usages dans l'étude des romans précédents. La manière dont l'auteur a choisi de rendre compte du parler des personnages n'est pas révolutionnaire et demeure même plutôt sage comparativement à celle que privilégient des auteurs comme Jacques Renaud dans *Le Cassé* et même Yolande Villemaire dans certains passages discursifs de *La Vie en prose*. Toutefois, il est évident que les marques du français familier sont beaucoup plus présentes dans les parties discursives du roman de Barcelo que dans celles de *Encore une partie pour Berri* ou *Cowboy*. Bref, ce qui contraste avant tout, ce n'est pas nécessairement la langue du discours direct, mais bien la rupture qu'elle vient créer avec la langue de la narration.

#### **5.4 - Conclusion**

Cette étude distincte de la narration et du discours nous permet de constater que l'utilisation de la langue dans *Cadavres* de François Barcelo est plutôt mixte. D'une part, l'environnement dans lequel il a décidé de placer son intrigue et de faire évoluer ses personnages est typiquement québécois, les références aux lieux et aux réalités nous le démontrant bien. De plus, l'auteur n'a pas tenté, en rapportant les paroles des personnages, d'évacuer les marques de langage propres au parler québécois. D'autre part, dans la narration, Raymond, qui se qualifie lui-même de Québécois pure laine, a recours à plusieurs mots et expressions attribuables à un lexique familier de France. En narration et en discours, le narrateur ne s'exprime pas de la même façon. La scission est donc palpable entre narration et discours, mais elle

l'est encore plus entre la langue du narrateur lorsqu'il narre le récit et lorsqu'il intervient en tant que personnage.

Puisque ce roman a été destiné à être publié en France, nous pouvons peut-être expliquer cette rupture par la volonté de l'auteur de se rapprocher d'un public français qui pourrait s'adapter plus facilement à la langue du texte. Par contre, Barcelo aurait pu puiser dans le français populaire québécois pour les écarts par rapport au français standard qu'il se permet en narration, puisque après tout, il s'agit bel et bien d'un roman québécois. C'est d'ailleurs ce qu'il fait dans *Moi les parapluies*, publié au Québec en 1994, un autre de ses romans «noirs» qui a paru plus tard, soit en 1999, dans la *Série Noire* de Gallimard. Ce roman, à l'instar de *Cadavres*, est pris en charge par un narrateur autodiégétique qui raconte une partie de sa vie, passée en banlieue de la métropole québécoise, dans une langue de registre standard qui présente certains écarts lexicaux et syntaxiques en narration du côté du français québécois, mais qui ne tend jamais vers le français familier de France. Considérant ce fait, il devient encore plus évident que les choix linguistiques de l'auteur pour *Cadavres* ont été influencés par son lieu premier de publication.

Vu la période importante du point de vue sociopolitique qui se déroule dans les années entourant la parution du roman de Barcelo, nous devons aussi nous interroger sur la véritable situation des écrivains québécois à la fin des années 1990 :

ces derniers tentent, depuis quelques années déjà, de devenir plus «internationaux». Sans se dissocier des marques discursives qui distinguent le français québécois, les romanciers essaient de rendre leurs œuvres accessibles à un public beaucoup plus large que ne l'était celui de l'époque du joual.

Pourtant, on aurait pu facilement croire qu'en cette période entourant le second référendum sur la souveraineté du Québec, le monde culturel, et particulièrement celui de la littérature, aurait clamé son intérêt pour ce qui le distingue du reste du Canada : la langue française. Un sondage effectué à la veille du référendum de 1995 auprès des huit cent membres de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois (UNEQ) avait même permis de constater que plus de 70% des ces auteurs étaient en faveur de la souveraineté du Québec.<sup>234</sup> En fait, «les écrivains québécois penchent toujours majoritairement en faveur de la souveraineté du Québec. Mais leur appui à la cause nationale s'est modifié au fil des ans<sup>235</sup>». Les écrivains font maintenant preuve d'une plus grande ouverture à la francophonie mondiale, ce qui ne veut pas dire qu'ils renient leurs origines pour autant.

En ce qui concerne notre étude, *Cowboy* de Louis Hamelin a déjà commencé à tracer les grandes lignes de cette internationalisation par l'intégration d'un narrateur fortement imprégné de la culture française. Le phénomène vient se confirmer avec la

---

<sup>234</sup> Martine TURENNE, «Les écrivains québécois et le nationalisme» dans *La Presse*, 14 mai 1995.

<sup>235</sup> *Loc.cit.*

publication de *Cadavres* chez Gallimard alors que la réputation de François Barcelo dépasse les frontières du Québec, sans pour autant évacuer ce qui distingue le plus le parler de ses racines. En jouant avec la langue française comme il l'a fait dans son roman, il s'est assuré une double notoriété. Toutefois, ce double ancrage a pour effet de créer un décalage entre la narration et le discours, opposant le français familier de France pour la narration et le français familier du Québec pour le discours.

## Chapitre 6 : *On a raison de faire le caméléon* de J.-M. Poupart (1999)

### 6.1 – Situation du roman dans son contexte sociopolitique

Le contexte politique entourant la parution du roman *On a raison de faire le caméléon* (1999) de Jean-Marie Poupart fut sensiblement le même que celui de *Cadavres* (1998) de François Barcelo, puisque les deux romans ont été publiés à seulement un an d'intervalle. À l'aube de l'an 2000, la question politique concernant l'avenir constitutionnel du Québec était toujours sans solution. En janvier 2001, le Premier ministre Lucien Bouchard démissionna de ses fonctions. Le vice-premier ministre, Bernard Landry, un homme oeuvrant depuis bon nombre d'années au sein du Parti québécois, lui succéda.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, le roman policier québécois connaît une popularité grandissante à la fin du siècle, tant auprès du public que des maisons d'édition qui publient de plus en plus de romans à saveur policière. Échappant aux règles strictes imposées au genre policier, un nouveau genre a émergé dans l'univers littéraire : le roman noir. Le genre est d'abord né aux États-Unis, alors que des auteurs

ont voulu changer radicalement le genre policier en écrivant des romans bien différents de la formule classique. Des romans où les crimes n'étaient plus des meurtres «feutrés» mais des assassinats crapuleux. Des romans où le détective ne se contente plus de raisonner comme devant un problème de mots croisés, mais doit

se battre, peut être menacé de mort, sans que la police ne soit là pour l'aider [...]. On est loin des couleurs pastels du roman policier classique ; c'est pourquoi on a baptisé ces romans policiers nouvelle manière : *romans noirs*.<sup>236</sup>

À prime abord, le roman noir, décrit ici, semble faire preuve de beaucoup plus de souplesse dans son intrigue. En ce qui concerne la littérature proprement québécoise, le roman policier et le roman noir ne se confondent pas puisque le premier, comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, se caractérise par une grande ouverture dans les éléments de son intrigue. Les titres les plus récents de ces types de romans québécois ont été évoqués dans la première section du chapitre cinq.

## 6.2 – Présentation de Jean-Marie Poupart et du roman à l'étude

Au Québec, Jean-Marie Poupart, qui est à la fois professeur de français, lecteur de manuscrits pour les *Éditions du Jour* et *Leméac*, critique de cinéma et écrivain, est sans doute un des auteurs qui s'est le plus souvent adonné au genre policier au cours de sa carrière. Par contre, un peu comme pour Chrystine Brouillet, il est davantage reconnu pour ses romans jeunesse dont la plupart ont paru aux éditions de *La Courte Échelle*. En effet, auprès de cette maison d'édition, il a publié une dizaine de romans pour les jeunes et les adolescents qui mettent en place des intrigues policières et des détectives. Poupart a aussi une clientèle adulte pour qui il a écrit des

---

<sup>236</sup> SAINT-GELAIS, *op.cit.*, p.418

nouvelles, mais aussi des romans noirs tels que *Bon à tirer* (1993) et *On a raison de faire le caméléon* (1999), l'œuvre à l'étude.

*On a raison de faire le caméléon* relate l'histoire d'un jeune homme de vingt ans qui se fait connaître sous le pseudonyme de Julien Sorel, le célèbre protagoniste du roman de Stendhal, *Le Rouge et le Noir*. Étudiant en lettres dans une université montréalaise (vraisemblablement l'Université de Montréal si on se fie à l'évocation du cadre) Julien doit assumer une importante dette de drogue qu'il est incapable de rembourser, d'autant plus qu'il perd, dès le début du roman, son emploi en tant que serveur dans un bistro de la ville. Approché par un personnage qui répond au nom de J.-C., un mafioso du monde interlope montréalais, Julien accepte un contrat de double meurtre qui lui permettra d'acquitter rapidement ses dettes qui s'accumulent. Pour bien remplir les tâches qui lui sont confiées, mais surtout dans le but de contourner les soupçons, il doit premièrement assassiner quelqu'un de son choix (il choisira un des écrivains les plus influents de l'heure, soit Louis-René Rufiange) pour ensuite exécuter le contrat principal, c'est-à-dire le meurtre de l'avocat Renato Davoli, l'homme identifié par J.-C. Sa mission en tant que tueur à gages sera de faire son travail le plus anonymement possible, en s'assurant qu'il n'y ait pas de liens possibles entre les deux assassinats.

Assurée par une narration à la première personne, à l'instar de *Cowboy* de Louis Hamelin et de *Cadavres* de François Barcelo, la diégèse du roman de Poupart

repose sur les faits vécus par le narrateur, en l'occurrence Julien. Notons que l'action du roman se situe dans la métropole québécoise (après s'être évadée en campagne dans les deux romans précédents) et qu'encore une fois, les lieux évoqués reposent sur l'imaginaire collectif puisqu'ils sont introduits sans description ni spécification d'aucune sorte. Dans les cinquante premières pages du roman, le narrateur évoque certains lieux précis de la ville de Montréal : le quartier Hochelaga (p.20), le marché aux puces de Rosemont (p.24), l'intersection de Decelles et Jean-Brillant dans le quartier Côte-des-Neiges (p.30), la station Snowdon (p.37), l'avenue Linton (p.40), la rue Laurier (p.45), le CLSC de Mile-End (p.46) et le tunnel Ville-Marie (p.46). L'action principale du roman se déroule en tout temps à Montréal. Parallèlement aux événements relatifs aux contrats que Julien doit mener à terme, ce dernier fait parfois des retours en arrière pour raconter des épisodes marquants de sa jeunesse et de son passé récent, notamment la mort de sa mère et le conflit qu'il vit avec son père. Ces récits, de longueur variable, font partie intégrante de la narration et s'insèrent dans l'histoire principale.

Bien que l'intrigue soit fictive, le roman met en perspective un certain côté du monde littéraire québécois, et le lecteur devient témoin d'une situation compromettante entre un écrivain renommé et un étudiant ambitieux. La professeure de création littéraire, Odile Devlin, remarque d'ailleurs que le style de l'étudiant est pratiquement semblable à celui du célèbre auteur et qu'en plusieurs points, ils se ressemblent. Les références, les allusions et les réflexions sur l'écriture sont

nombreuses et la dernière partie du roman nous dévoile un aspect des plus inattendus. En effet, une fois que le point final de la narration de Julien est posé, le roman se poursuit avec une intervention de la professeure Devlin. Celle-ci présente, en quatre points, les faits tels qu'ils lui ont été exposés et explique les motivations de Julien Sorel. C'est grâce à cette mise au point que nous comprenons que le roman est en fait un manuscrit que Julien a laissé aux bons soins de sa professeure avant de fuir la ville par crainte de se faire accuser du meurtre de Rufiange. *On a raison de faire le caméléon* est en réalité la confession d'un assassin, éditée après la mort d'un célèbre écrivain.

Puisque la place accordée au monde littéraire est si importante dans ce roman de Jean-Marie Poupart, quels sont les usages linguistiques privilégiés par l'auteur ? Encore une fois, nous tenterons de définir si la narration et le discours dans ce roman présentent une distanciation importante, comme ce fut le cas dans le roman précédent, ou encore si les deux discours se confondent par l'uniformisation de la langue du narrateur et des personnages. Y a-t-il un contraste entre le langage utilisé par J.-C., le représentant de la pègre et Julien, le personnage faisant figure d'un universitaire cultivé non seulement dans la discipline des lettres mais dans plusieurs autres domaines également ? Y a-t-il des personnages, en mode discursif, à qui l'auteur a permis certains écarts en ce qui a trait au lexique ou à la syntaxe ? Quelle est la place du français populaire et du français québécois dans ce récit ? Finalement, nous

tenterons d'établir des ressemblances et des différences entre les usages linguistiques que l'auteur a faits dans ce roman par rapport à ceux qui l'ont précédé.

### 6.3 – Étude de la langue dans *On a raison de faire le caméléon*

Dans ce roman de Jean-Marie Poupart, le lexique du narrateur appartient au registre soutenu. L'auteur a choisi de mettre en scène un narrateur qui a un vocabulaire riche et varié, qui est cultivé et qui possède des connaissances dans plusieurs domaines. En ce qui concerne la syntaxe, l'auteur demeure conventionnel. En général, la langue du narrateur de *On a raison de faire le caméléon* se rapproche particulièrement de celle du narrateur de *Cowboy*, d'autant plus qu'on retrouve dans la trame narrative des deux romans une part lexicale considérable de français familier de France. De plus, les deux narrateurs autodiégétiques sont des universitaires chez qui l'écriture fait partie intégrante de leur vie. En ce qui a trait au discours, les paroles des personnages dans *On a raison de faire le caméléon* sont retransmises sans écart syntaxique. Pour mieux arriver à cerner s'il y a rupture ou uniformisation en ce qui concerne les usages linguistiques choisis par l'auteur dans *On a raison de faire le caméléon*, nous étudierons séparément la langue de la narration et la langue du discours.

### 6.3.1 – La narration

La narration à la première personne caractérise le roman de Jean-Marie Poupard, ce qui fait en sorte que les choix linguistiques appartiennent avant tout au narrateur, en l'occurrence Julien Sorel. Dans ce roman, qui met en place un complot en liaison avec la pègre montréalaise, le narrateur se charge de raconter l'histoire en recourant au registre de langue soutenu. Précisons de nouveau que le narrateur est un universitaire cultivé, étudiant en lettres et qui affirme que son vocabulaire provient «des odyssees romantiques» grâce auxquelles il s'évadait du monde dans sa jeunesse<sup>237</sup>. Ces données expliquent pourquoi le lecteur est un peu plus tolérant face à la multitude de mots compliqués que l'on retrouve tout au long de la trame narrative du roman.

Le choix du registre de langue soutenu de *On a raison de faire le caméléon* vient créer un contraste important avec *Le Cassé* de Jacques Renaud et *Cadavres* de François Barcelo, deux romans qui présentaient également des histoires de meurtres. Dans le premier, autant le lexique que la syntaxe en narration étaient relâchés alors que dans le second, la narration se faisait dans une langue standard qui, bien que truffée de français populaire de France, demeurait très accessible au lecteur. Par ailleurs, la langue de *On a raison de faire le caméléon*, avec un lexique qui contient de nombreux mots recherchés, se rapproche davantage de celle de *Cowboy* de Louis

---

<sup>237</sup> Jean-Marie POUPART, *On a raison de faire le caméléon*, Éditions Léméac, Montréal, 1999, p.95

Hamelin. D'ailleurs, les deux romans partagent aussi un autre point commun : les narrateurs, tous deux universitaires, manifestent une forte propension qui tend vers la métaphore et la comparaison. Souvenons-nous des multiples détours pris par le narrateur de *Cowboy* pour désigner de simples objets ou de simples états d'âme. Julien abuse lui aussi du procédé. Dans un certain passage où il se sent plutôt absent de la vie réelle, il dit :

- 1- On a tous des phases où on existe à peine, me répétais-je en sortant de la station Snowdon. Les piétons qui déferlaient en cohue serrée sous les enseignes clignotantes des commerces ne me prêtaient aucune
- 5- attention. J'étais un aérolithe d'une magnitude dérisoire dans les spires d'une nébuleuse en explosion. [La métaphore n'est pas neuve, je le sais, mais elle traduit exactement mon désarroi de ce vendredi-là. Sous des os robustes, j'ai l'ego plus fragile qu'une ampoule
- 10- électrique].<sup>238</sup>

C'est surtout le commentaire métalinguistique entre crochets qui étonne : le narrateur tente de prouver au lecteur la banalité de la métaphore, qui pourtant n'est pas courante.

Mis à part ces liens que l'on peut établir avec les narrations des romans précédents, l'originalité du roman de Jean-Marie Poupart repose sur la variation d'un lexique dominé par une source importante de mots recherchés à laquelle vient se greffer une petite part de mots anglais et de mots populaires employés en France. En parlant de l'écrivain Louis-René Rufiange, voici comment Julien s'exprime :

---

<sup>238</sup>*Ibid.*, p.37-38

- 1- Répudiant les redondances, son style était d'une limpidité parfaite. Laconique, spartiate même. [...] L'écriture était pour Rufiange une ascèse épicurienne : ces deux mots opposés se conciliaient en effet tout
- 5- naturellement sous sa plume. Son charisme était celui des anachorètes et des thaumaturges. L'œuvre dont il était porteur élevait l'abnégation au rang des vertus cardinales. Hélas, je l'aurais vu abaisser graduellement ses exigences sous les pressions de l'environnement
- 10- culturel. N'appartient-il pas à présent à la phratrie des ergoteurs qui, tout en renâclant à la besogne, pondent leur quatre-vingt-quinze pages par semaine ? Enfreindre quelques règles surannées équivaut pour eux à s'inventer une individualité, une signature, une griffe.
- 15- Les audaces dont ils se rengorgent sont affaire de virgules, de parenthèses et de doubles tirets. Ils ont, comme les décadents, un abrégé de grammaire à la place du cœur.<sup>239</sup>

Dans l'ensemble, ce passage demeure compréhensible dans la mesure où le contexte général nous donne une bonne idée de ce dont il s'agit. Par contre, le lecteur attentif et friand de spécificité aura besoin d'un dictionnaire à ses côtés pour connaître le sens de certains mots<sup>240</sup>, dont les noms communs *anachorètes* (religieux contemplatifs qui se retirent dans la solitude) ; *thaumaturges* (faiseurs de miracles), *phratrie* (tribu, clan) et *ergoteurs* (personnes qui trouvent à redire). Plus le nombre de mots de ce genre est important, plus la compréhension de certains passages est affectée, car souvent, c'est davantage l'accumulation qui frappe le lecteur. Pour Julien, qui semble vouloir à tout prix s'éloigner d'une langue standard, une simple blague est un canular (p.46); les femmes ne sont pas prudes, elles sont bégueules (p.33) ; un insignifiant,

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.120

<sup>240</sup> Les définitions des mots suivants ont été puisées dans *Le Robert méthodique (dictionnaire méthodique du français actuel)*, Paris, 1989.

c'est un falot (p.35) ; un comptoir, c'est une crédence (p.15) ; une voix enrhumée, c'est une voix enchifrenée (p.18) ; s'avouer coupable, c'est battre sa coulpe (p.27) ; des rires jaunes sont plutôt des rires sardoniques (p.28) ; une négligence, c'est une incurie (p.43) ; être moqueur, c'est être goguenard (p.25) ; les simples promenades deviennent des pérégrinations (p.45) et la générosité devient de la munificence (p.49), etc. Il ne faudrait pas oublier de mentionner que Julien qualifie sa propre écriture, en parlant d'une de des dissertations scolaires, de jargon tarabiscoté (p.26). En réalité, nous comprendrons que tout le roman répond à cette «définition». Ce ne sont là que certains exemples tirés des cinquante premières pages du roman.

Comme nous l'avons signalé plus haut, il y a de la place pour le français familier de France dans la narration du roman de Poupart, mais probablement moins que dans les narrations de *Cadavres* et de *Cowboy*. Dans les cinquante premières pages, les seuls mots n'appartenant pas au registre soutenu appartiennent au registre familier de France<sup>241</sup>. Ces mots sont poufiasse (femme vulgaire), salamaecs (saluts exagérés), clopinettes (rien), galipette (culbute), cancre (un paresseux), patraque (en mauvaise forme), fric (argent), boulot (travail) et enquiquer (embêter). Ces mots ne sont pas d'usage très courant au Québec ; en fait, ils ne sont employés que pour une certaine classe sociale éduquée. Nous sommes loin des expressions proprement populaires de France retrouvées dans *Cadavres* qui elles, étaient beaucoup plus

---

<sup>241</sup> Selon le *Robert méthodique*

évidentes pour un lecteur québécois. Ces usages sont beaucoup plus proches de ceux de la narration de *Cowboy*.

Le jeu sur la langue se décèle aussi dans la succession de mots. Le style littéraire du narrateur tend souvent vers les énumérations. Ce procédé vient encore une fois montrer la richesse du vocabulaire du narrateur. Pourtant, ces énumérations ne sont pratiquement jamais nécessaires à l'avancement de la diégèse et ne font que la retarder. C'est pourquoi le lecteur pourrait avoir l'impression que ces étalages de mots ne servent qu'à montrer les connaissances du narrateur. Les énumérations peuvent durer quelques lignes, comme cet exemple concernant les moyens contraceptifs :

- 1- Certains soirs, malgré les moyens contraceptifs mis en œuvre de part et d'autre (la pilule anovulatoire, le condom renforcé, l'amulette miraculeuse, le sot-l'y-laisse de tourterelle pilé dans du sel de bromure, la décoction
- 5- d'élytres de coccinelles, la breloque de bréchets de colibris, le cataplasme des Carpates, le suppositoire javanais, le grigri bantous), j'avais l'impression de préparer avec enthousiasme la revanche des berceaux du troisième millénaire.<sup>242</sup>

ou encore cette suite d'insultes que le narrateur avait l'habitude de faire à son cousin :

- 1- Selon les circonstances, je le traitais de pasquin, de mariolle, de ribaud, de margoulin, de soudard, de malfrat, de trublion, de gougnafier, de muscadin, de cagot, de rapiat, de gremlin, de laquais, de palefrenier, de
- 5- couillon, de béjaune, de galapiat, de manant, de flandrin, de pendar, de lansquenet, de hobereau, de

---

<sup>242</sup> POUPART, *op.cit.*, p.24

pleutre, de rupin, de lascar, de malandrin, de jobard, de capon, de malotru, de pignouf, de crispin, de bélière, de clabaud, de coquefredouille, de faquin, d'histrion,  
 10- d'escarpe, de zigomar, d'arsouille, de foutriquet, d'escobar, d'argousin, de reître, de forban, de félon...<sup>243</sup>

En ce qui a trait à ces exemples d'énumérations tirés du récit, nous remarquerons que ces suites de mots peuvent rendre la lecture difficile car la grande majorité de ces derniers demandent vérification pour en connaître le sens exact. Le narrateur s'en permet encore davantage et va même jusqu'à interrompre son récit, de la page 218 à la page 229, pour faire l'inventaire des objets et des personnes qui manquent, à son avis, dans le décor de Noël du centre commercial du coin. Cette dizaine de pages suspend totalement le cours de l'intrigue et place le lecteur en position d'attente. Évidemment, l'énumération est encore une fois composée de mots recherchés. Il semble que le narrateur éprouve le besoin d'exhiber son vaste vocabulaire dans des situations des plus anodines. Cela pourrait aussi être interprété comme une façon de ridiculiser le milieu étudiantin.

La narration de ce roman de Jean-Marie Poupart présente donc une intrigue plutôt simple, mais qui devient complexe dans la mesure où elle contient un lexique recherché. Quant à la syntaxe, elle demeure conventionnelle et accessible. De plus, elle ne présente aucun écart qui tend vers un registre familier. La narration de *On a raison de faire le caméléon* se rapproche beaucoup de *Cowboy*, ne serait-ce que par

---

<sup>243</sup> *Ibid.*, p.95

son registre soutenu, mais aussi parce que les deux narrateurs sont aussi les personnages principaux des récits et qu'ils font tout deux figure d'universitaires cultivés. Aussi, dans *Cowboy*, nous avons vu que le discours s'opposait à la narration puisqu'il intégrait des marques de français familier québécois. Maintenant, voyons si *On a raison de faire le caméléon* suit le même schéma.

### 6.3.2 – Le discours

Les discours des personnages dans *On a raison de faire le caméléon* sont rapportés par le narrateur sans aucun écart phonétique, morphologique ou syntaxique. C'est certainement ce qui marque la plus grande différence avec les romans précédents, *Le Cassé*, *La Vie en prose*, *Cowboy* et *Cadavres* puisque dans ces derniers, la langue du discours présentait des variantes lexicales et syntaxiques (plus ou moins) importantes. Dans ces romans, les narrateurs avaient choisi de transcrire les paroles de certains de leurs personnages en ayant recours aux marques discursives les plus courantes du langage parlé, dont incontestablement l'omission du *ne* dans la phrase négative. Certains sont même allés plus loin en tentant de se rapprocher le plus possible du discours oral en intégrant dans les répliques de leurs personnages des marques discursives proprement québécoises. Dans *Cadavres*, nous avons remarqué que la langue des personnages pouvait varier selon leur statut social. Ainsi, la langue des personnages du Ministre et du prêtre présentait beaucoup moins d'écarts que celle de Raymond, l'éternel assisté-social, par exemple. Même chose dans *Cowboy*, alors

que le personnage du Vieux s'exprimait évidemment de manière différente de Gilles, le narrateur cultivé. Au contraire, dans *On a raison de faire le caméléon*, ce ne sont pas les tournures syntaxiques qui personnalisent le discours des personnages puisque la syntaxe n'est jamais le moindre affecté. Les seuls écarts se situent au niveau du lexique.

La narration accorde le droit de parole à tous les personnages du roman, mais les deux protagonistes à qui reviennent la plupart des dialogues sont Julien et J.-C. Lorsque ses propres paroles sont reprises, Julien demeure fidèle à lui-même et il s'exprime toujours dans son style châtié. Quant à J.-C., le mafioso, il s'exprime également très bien, et c'est ce qu'il prend la peine d'expliquer à Julien, lors d'une de leurs premières rencontres (la première réplique appartient à J.-C.) :

- 1- - Je connais la différence entre le bien et le mal, Julien.
- On ne se fourvoiera pas dans la...
- Laisse-moi terminer. Je connais la différence entre le bien et le mal. Je n'aurai pas l'audace de prétendre
- 5- que ce que je te demande est conforme à la morale. Tu peux te payer une grosse pinte de scrupules si tu en as le goût. Même un gallon... Permets-moi de te citer l'article un de mon code d'éthique.
- Votre...
- 10- - Mon code d'éthique, oui... Tu fronces les sourcils chaque fois que je sors un mot rare. C'est insultant. Figure-toi, mon grand, que ça m'arrive d'ouvrir le dictionnaire! Je ne suis peut-être pas allé à l'université, mais je m'instruis en lisant des livres, des revues, des magazines. Ce n'est pas défendu?<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> *Ibid.*, p.71

Nous remarquerons dans cet extrait que la volonté de reproduire l'oral familier est complètement évacuée dans ce court dialogue, ainsi qu'elle l'est dans tous les discours directs du roman. Le commentaire de J.-C. sur son statut d'autodidacte semble avoir été inséré par l'auteur pour justifier le bon parler d'un voyou de la pègre. Syntaxiquement parlant, la langue de J.-C. est aussi impeccable que celle de Julien. Par contre, le personnage de J.-C. se permet, à quelques reprises, certains écarts au niveau lexical qui s'orientent vers une langue plus populaire. Il lui arrivera d'intégrer quelques mots ou expressions du Québec, comme : «Ça t'arrive, toi, de t'amuser à des niaiseries du genre ?<sup>245</sup>» ; «Il est pétant de santé, le vieux bandit!<sup>246</sup>» ; «Quand je sors de mes gonds, moi, c'est laid en sacrement!<sup>247</sup>». D'ailleurs, quoi de mieux, comme l'a dit Raymond dans *Cadavres*, qu'une bonne série de sacres pour exprimer sa nationalité québécoise : «Hostie de saint chrême de sacrement<sup>248</sup>», dit-il dans un certain passage du récit. Le personnage de J.-C fait aussi appel à un lexique attribuable au français familier de France en intégrant certains mots ou expressions tels que : «Rien ne divertit plus les flics que de faire concorder des indices qui sautent aux yeux!<sup>249</sup>» ; «Je n'ai pas pu m'empêcher d'écouter ce que tu disais à la barmaid et j'ai compris que côté fric, ça allait couci-couça.<sup>250</sup>» ; «Ils ont le téléphone, bordel, ils ont le téléphone!<sup>251</sup>», et autres usages du même genre. Son langage est donc plutôt

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>246</sup> *Ibid.*, p.22

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.110

<sup>248</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.70

<sup>250</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.72

ambivalent, mais la structure syntaxique de ses commentaires demeurent toujours sans faille.

Les autres personnages qui prennent part au récit sont beaucoup moins présents que J.-C. et Julien, mais il reste que la personnalisation de leur propos repose sur le lexique qu'ils emploient. Tout d'abord, au bistro où Julien avait l'habitude de travailler, il y a Maud, la serveuse et amie du narrateur. Cette dernière s'exprime dans un langage beaucoup plus standard. Voyons un extrait de conversation entre les deux (la première réplique appartient à Maud) :

- 1- - Changement de sujet : qu'est-ce que tu vas me donner pour les Fêtes ? Oublie tes problèmes d'argent et achète-moi un cadeau. Je ne m'attends à rien de somptueux. J'adore le clinquant, la camelote. Dans
- 5- ma phase klepto, je piquais des cossins, des bébelles...
  - Des fifrelins, des brimbales, des colifichets...
  - Des colis fichés, des colis piégés, des... J'ai tort de m'obstiner. Pour les associations d'idées et les
- 10- énumérations, je ne suis pas de taille. Tu me bats à plates coutures.<sup>252</sup>

Le passage de l'énumération à lui seul en dit encore beaucoup sur la tendance de Julien à vouloir étaler des synonymes à la moindre occasion. Nous remarquerons dans les répliques de Maud que la syntaxe est encore intouchée. Son interrogation formée grâce à la locution *est-ce que* se rattache à la langue standard et nous sommes loin des interrogations québécoises en *-tu*, présentes dans le roman *Cadavres de*

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p.210

François Barcelo et qui avaient certainement été choisies par fidélité à la langue orale de certains personnages. Le vocabulaire de Maud est beaucoup plus accessible que celui de Julien, notamment à cause des mots «cossins» et «bébelles» qui appartiennent au vocabulaire québécois, surtout à côté des synonymes de Julien qui ne sont pas d'usage courant : «fifrelins», «brimbales» et «colifichets», trois mots qui signifient des «petits objets sans grande valeur<sup>253</sup>». Entre les paroles de Julien et celles de Maud, nous pouvons donc déceler un petit décalage de registre lexical.

Quant à Matilda, l'ancienne petite amie du narrateur, nous remarquerons chez elle, bien que ses répliques soient limitées, une nette tendance vers le français familier de France. Selon ce qu'on en sait, Matilda est mulâtresse, mais cela ne change en rien son statut de Québécoise (qui par contre, n'est pas spécifié). C'est peut-être ce qui pourrait expliquer dans son cas la tendance vers le français de France. Une conversation téléphonique qu'elle entretient avec Julien est des plus éloquentes :

- 1- - Écoute-moi, Matilda.,  
     - Quoi ?  
     - Écoute-moi.  
     - Je...
- 5- - Sens-tu de l'animosité dans ma voix ?  
     - Non, non... On signe l'armistice ? Tant mieux ! Ici, au bureau, je suis entourée de matamores. Ce n'est pas jojo. Du matin au soir, ils sont là à me débiter leurs gaudrioles de petits machos. Ils me prennent
- 10- pour une godiche. J'en ai marre. Les plus mal dégrossis sont ceux qui arrivent frais émoulus des H.E.C.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> Selon *Le Robert méthodique*

<sup>254</sup> POUPART, *op.cit.*, p.169

Des expressions telles que «ce n'est pas jojo», «débiter des gaudrioles», «prendre quelqu'un pour une godiche» et «j'en ai marre» appartiennent au français familier de France. Également, au début du roman, agacée par les conseils de Julien, elle lui dit qu'il l'«enquiquine avec ses conseils à la con<sup>255</sup>». C'est généralement ce type de vocabulaire qui caractérise le discours de Matilda.

Les autres personnages qui ont droit de parole nous surprennent parfois par leurs répliques qui détonnent par rapport aux usages soutenus du narrateur. C'est notamment le cas en ce qui concerne une des répliques de Mme Jovette, la propriétaire de l'immeuble dans lequel vit Julien. Désespérée de ne pas recevoir l'argent qui lui est dû, elle lance à son interlocuteur sur un ton que celui-ci définit de péremptoire : «Je veux ton chèque mercredi soir au plus tard. Je suis tannée de niaiser. C'est français, ça, tannée ? Je veux ton chèque mercredi sinon je résilie ton bail.<sup>256</sup>». La tournure de l'interrogation dans ce cas-ci renvoie directement à la langue familière puisqu'il n'y a ni inversion, ni *est-ce que*. Malgré la présence de l'expression québécoise «je suis tannée», l'auteur n'a tout de même pas voulu aller plus loin en intégrant une interrogation en *-tu*, ce qui aurait donné un impact encore plus frappant à la réplique.

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>256</sup> *Ibid.*, p.43

Les deux derniers personnages qui méritent d'être mentionnés dans cette partie traitant du discours sont l'écrivain Louis-René Rufiange, avec qui Julien s'entretient avant qu'il ne l'assassine, et la professeure de création littéraire, Odile Devlin. Compte tenu de leur statut de «littéraires», ces deux personnages s'expriment dans une langue aussi soutenue que celle du protagoniste. Selon la professeure Devlin, le style d'écriture de Rufiange et celui de Julien se ressemblent beaucoup. Lors d'une conversation avec ce dernier, elle affirme :

- 1- - Ne reniez pas ce dont vous lui êtes redevable. Votre style est en grande partie tributaire du sien. Prenez ces énumérations. Ne pourrait-on pas les interpoler telles quelles dans *Caravansérail* ou dans *Lapsus et collapsus* ? Comme chez Rufiange, elles correspondent à des pauses, à des stases dans le flux de la narration.<sup>257</sup>

La rencontre entre les deux hommes avant l'épisode fatidique du meurtre en dit long sur l'analogie possible entre l'écriture et le discours de l'écrivain et du narrateur. Voici un court extrait lors duquel Julien se fait passer pour un intervieweur pour rencontrer Rufiange (la première réplique appartient à Julien) :

- 1- - Je n'ai pas préparé de liste de questions et je n'ai pas de plan de match à vous soumettre.
- Note que ceux qui m'accusent de n'avoir rien à dire ont raison. Je suis un littéraire, moi.
- 5- - Vous vous exprimez sur le papier.
- Oui. Voilà pourquoi ce n'est pas de gaieté de cœur que j'accepte de faire le guignol dans un micro. Ça me bassine de dépenser de l'énergie à grossir les manchettes des magazines. Un littéraire s'occupe

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.258

- 10- d'abord de l'équilibre de ses phrases. Le reste n'est que bobards, balivernes, faux-semblants, trompe-l'œil, chausse-trappes, coquecigrues... Au diable les manitous du marketing, les brocanteurs culturels et les marathoniens de la controverse! Je sais comment
- 15- torcher un livre pour qu'il soit porté au pinacle. L'astuce est si enfantine qu'elle...
  - Enfantine ?
  - Elle consiste à intercaler à chaque paragraphe un terme savant, un mot inusité, une mignardise.<sup>258</sup>

Voilà l'écrivain qui révèle ses trucs d'écriture à l'apprenti. Tout le récit est en fait basé sur le dernier commentaire de Rufiange. À la lumière de cette information, nous pouvons très bien voir à quel point Rufiange et Julien se «doublent» dans leur écriture.

Jean-Marie Poupat n'a nullement misé sur la reproduction de la conversation orale dans les discours de ses personnages, du moins, certainement pas en ce qui concerne la syntaxe. Si certains personnages ont parfois recours à certaines expressions plus familières, cela se joue toujours au niveau lexical. Ces expressions familières oscillent entre le français de France et le français québécois. Tous les personnages du roman, sauf peut-être Matilda, sont Québécois. Par contre, tous les personnages confondus, la part générale de lexique québécois est limitée. Si on pouvait penser que l'auteur se moquait d'une certaine classe universitaire, en admiration devant la culture française, on peut s'interroger sur ses choix dans le

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.148

discours pour des personnages québécois puisque le discours a complètement évité les tournures québécoises si ce n'est que pour quelques emplois lexicaux.

#### 6.4 - Conclusion

L'étude de la langue nous a permis de constater qu'il y a davantage uniformisation que distanciation entre les usages linguistiques de la narration et du discours dans le roman *On a raison de faire le caméléon* de Jean-Marie Poupart. D'une part, cette uniformisation est due à la présence d'une syntaxe sans faille, et ce tant en mode narratif qu'en mode discursif. L'auteur n'a pas voulu, autant pour son narrateur que pour les personnages, miser sur la reproduction de certaines tournures orales. D'autre part, bien qu'on ait droit à un lexique plus familier, ce dernier n'est pas attribuable uniquement aux discours des personnages puisque le narrateur lui-même intègre à travers son inventaire de mots recherchés, certains usages qui tendent davantage vers le registre familier. C'est pourquoi on ne perçoit pas d'écart évident entre narration et discours.

Pour cette raison, *On a raison de faire le caméléon* se distingue de *La Vie en prose* de Yolande Villemaire et de *Cadavres* de François Barcelo, où il y avait rupture entre narration et discours. Par exemple, nous nous rappellerons que dans *Cadavres*, la langue standard du narrateur, à travers laquelle nous pouvions relever nombre de mots ou expressions du registre familier de France, contrastait avec la langue

populaire québécoise des personnages. Par contre, contrairement au roman de Barcelo, le français québécois dans le roman de Poupart n'est pas réservé au discours, accentuant l'opposition, mais se retrouve de plain-pied avec les autres registres. Nous pouvons aussi affirmer que *On a raison de faire le caméléon* se distingue de *Cowboy* de Louis Hamelin, même si dans ce dernier, la rupture est atténuée par le fait que presque tout le discours direct est avalé par le narrateur.

Puisqu'il y a uniformisation de la langue en narration et en discours, *On a raison de faire le caméléon* se rapproche davantage du *Cassé* de Jacques Renaud et de *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey. En effet, lors de l'étude de ces romans, nous avons conclu que la langue de la narration et la langue du discours se confondaient selon le cadre de registre de langue imposé par leur narrateur respectif. Dans le roman de Poupart, la langue de la narration et la langue du discours se confondent étant donné que les personnages ont recours, bien que de façon moins prononcée pour certains, aux mêmes usages linguistiques que le narrateur.

*On a raison de faire le caméléon* vient relancer la tendance à l'internationalisation que nous avons déjà commencé à remarquer dans l'étude de *Cowboy* de Louis Hamelin et qui est venue se confirmer avec l'étude de *Cadavres* de François Barcelo. Depuis la parution du *Cassé* de Jacques Renaud en 1964 qui était, de par les choix linguistiques de l'auteur, difficile d'accès pour un public non québécois et non initié, la langue du roman québécois s'est modifiée. Au contraire du

*Cassé* qui s'adresse à un lectorat généralement québécois, le récit de Poupart est davantage accessible à un lectorat francophone international.

## Conclusion

Comme point départ, nous avons d'abord étudié une œuvre marquante de la littérature québécoise qui met bien en cause le lien entre la langue et la société par le biais de la littérature. Cette œuvre, c'est *Le Cassé* de Jacques Renaud, publié en 1964, en plein cœur de la Révolution tranquille, période dans l'histoire populaire qui fut marquée par des révoltes et des prises de conscience. Dans ce roman, nous avons constaté que les usages linguistiques dépassaient les frontières établies jusqu'alors. En effet, Renaud, au contraire de ses prédécesseurs, a complètement intégré la langue populaire québécoise à même la narration omnisciente du récit. Du coup, au lieu d'une rupture entre les usages linguistiques de la narration et ceux du discours, les deux modes sont fondus. Le français québécois dans ses marques les plus «stéréotypées», avait, pour la première fois dans l'histoire littéraire du Québec, droit de cité, sans être isolé, en narration. Évidemment, l'époque qui entoura la publication du *Cassé* fut marquée par des polémiques importantes concernant l'usage du joul dans les œuvres littéraires.

En ce qui concerne la période de 1980 à 2000, nous nous sommes interrogés sur l'intégration des marques populaires lexicales et syntaxiques dans la narration et dans le discours de cinq romans québécois, depuis le grand saut fait par Jacques Renaud en 1964. Justement, le roman *Le Cassé* de Jacques Renaud sert de point de départ, d'outil de comparaison, de base donc, pour l'étude de la langue dans les cinq

romans du corpus. C'est donc à partir de la stratégie de Jacques Renaud, stratégie qui repose sur une fusion du niveau de langue populaire en narration et en discours, que nous avons entrepris l'étude des stratégies discursives des autres auteurs.

Dans la première œuvre étudiée, soit *La Vie en prose* de Yolande Villemaire publiée en 1980, la narration et le discours sont deux univers complètement différents. D'une part, les parties narrées se chargent de faire évoluer la diégèse du récit et, d'autre part, les parties discursives sont totalement consacrées à la reproduction de discussions spontanées entre les personnages féminins du roman. La structure du roman implique donc nécessairement une scission entre narration et discours, mais les usages linguistiques aussi rendent compte de cette rupture. La narration du roman est avant tout attribuable à un registre standard, parfois soutenu. Toutefois, Villemaire n'y oppose pas nécessairement le français québécois puisque nous pouvons en retrouver dans le lexique et dans la syntaxe, mais de façon plutôt sporadique. Par contre, dans les épisodes dialogués, l'auteure a accordé droit de cité au français québécois en misant avant tout sur la reproduction de la langue orale familière, que ce soit par le lexique, les tournures syntaxiques ou le rythme de l'oral. C'est pourquoi nous avons conclu que la rupture entre narration et discours dans *La Vie en prose* est nette et que si Renaud et Villemaire ont eu la volonté d'accorder une place au français québécois, ils ne l'ont pas fait pour servir les mêmes intentions : Villemaire a voulu avant tout rendre compte du caractère oral des conversations des

personnages féminins québécois alors que Renaud a voulu représenter une certaine classe sociale marquée par la violence, la vulgarité et la pauvreté.

Le second roman étudié, *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey, a été publié en 1985. À sa manière, ce roman, qui met en scène la jeunesse québécoise montréalaise, représente les vices d'une société oppressante pour cette génération. Harvey a décidé de faire évoluer ses quatre principaux personnages dans une langue standard, laissant une part très minime au français québécois, et ce autant en narration qu'en discours. Fait étonnant s'il en est un, pour les autres personnages du récit, l'auteure nous a semblé plus tolérante puisqu'elle s'est permise de glisser, dans leurs discours, des marques du français populaire québécois. Quoi qu'il en soit, tout comme le roman de Renaud qui met en scène un narrateur omniscient et qui ne présente pas de rupture entre narration et discours (les deux modes étant en joul), le roman de Harvey met aussi en scène une narratrice omnisciente et il ne présente pas non plus de distanciation puisque la langue standard est utilisée autant en narration qu'en discours. L'auteure n'oppose pas les deux modes : elle uniformise la langue de manière à ce qu'ils fusionnent.

Puis, avec les années 1990, le français familier de France s'intègre de plus en plus dans la narration. Dans *Cowboy* de Louis Hamelin, paru en 1992, le narrateur autodiégétique du roman, projeté dans le Nord québécois le temps d'une saison, nous fait part de son expérience dans une langue complexe qui s'écarte du milieu dans

lequel il se retrouve. Le narrateur universitaire fait effectivement appel au registre soutenu et ne laisse, dans sa narration, pas de place au français québécois. Pour des usages plus familiers, il va plutôt puiser dans un lexique de France, ce qui le dissocie encore plus du milieu du Nord québécois. Le narrateur a aussi tendance à narrativiser les discours des autres personnages, ce qui laisse peu de place aux discours directs dans le récit. Toutefois, même s'il y en a peu, nous avons pu relever des marques lexicales et syntaxiques de français québécois dans les discours directs des personnages. Cela vient nécessairement créer un décalage avec le style châtié du narrateur, style qu'il conserve autant lorsqu'il narre que lorsqu'il intervient en tant que personnage. Dans le roman de Louis Hamelin, étant donnée la différence entre la langue de la narration et la langue du discours, il y a rupture entre les deux modes.

*Cadavres* de François Barcelo, l'avant-dernier roman que nous avons étudié, est paru en 1998 dans la *Série Noire* de Gallimard. Ce récit est donc avant tout destiné à un marché français, ce que nous pouvons facilement déceler grâce aux usages linguistiques de la narration. Par contre, l'intrigue du roman se déroule sans contredit dans la campagne québécoise et met en scène des personnages québécois qui ne se retrouvent pas très haut placés sur l'échelle sociale. D'ailleurs, en mode discursif, la plupart des personnages s'expriment dans un français familier et québécois, le niveau de langue variant selon le statut social de chacun. Quant au narrateur autodiégétique de *Cadavres*, il fait une utilisation mixte de la langue : en narration, il a recours à une langue standard truffée de français familier de France alors qu'en discours, il a

recours à un registre familier auquel vient se greffer une bonne part de français québécois. En narration et en discours, le narrateur ne s'exprime pas de la même façon et les usages lexicaux et syntaxiques québécois, sont, comme dans *Cowboy*, confinés au discours. En général, la scission est palpable entre narration et discours, mais elle l'est encore plus entre la langue du narrateur lorsqu'il narre le récit et lorsqu'il intervient en tant que personnage. Encore une fois, le français québécois est évacué au profit du français de France dans la narration.

*On a raison de faire le caméléon* de Jean-Marie Poupart, publié un an après *Cadavres*, nous présente des usages qui s'éloignent de la plupart de ceux que nous avons vus jusqu'à maintenant. Ce roman met en scène un étudiant en lettres de l'Université de Montréal poussé à faire affaire avec un mafioso pour régler ses problèmes financiers. À l'instar de *Cowboy*, nous sommes encore en présence d'un narrateur autodiégétique qui s'exprime principalement dans un registre soutenu. Mais dans le cas du roman de Poupart, l'accumulation des mots recherchés en narration et en discours frappe encore plus que dans le roman de Hamelin. Dans la narration du roman, les écarts au registre soutenu se limitent au lexique et ces derniers tendent, encore une fois, vers des usages familiers de France. Ce qui distingue ce roman des deux précédents, c'est que les discours des personnages, bien que ces derniers (sauf une peut-être) soient incontestablement Québécois, s'uniformisent avec la langue du narrateur. La syntaxe des discours n'est jamais affectée par des usages familiers. Certes, ces discours sont parfois caractérisés par des écarts au niveau lexical, mais

rien qui ne vienne complètement contraster avec la langue du narrateur, c'est pourquoi il n'y a pas de scission flagrante entre narration et discours dans ce roman de Poupart.

Sur cinq œuvres étudiées publiées entre 1980 et 2000, plus celle de départ qui remonte au milieu des années 1960, nous en avons relevé trois qui présentent des stratégies de fusion (*Le Cassé*, *Encore une partie pour Berri* et *On a raison de faire le caméléon*) et trois qui présentent des stratégies de rupture (*La Vie en prose*, *Cowboy* et *Cadavres*) entre la langue de la narration et la langue du discours. Il n'en demeure pas moins que depuis Villemaire, nous avons remarqué une tendance à atténuer l'écart entre narration et discours pour ne pas opposer le français québécois au français standard. Pour ce faire, les auteurs ont eu recours à différentes stratégies : soit comme Villemaire en créant deux modes autonomes ; soit comme Harvey en uniformisant la langue des deux modes en français courant ; soit comme Hamelin en narrativisant les discours directs et en minimisant les paroles, ou soit comme Poupart en intégrant les différents registres de langue dans les deux modes, en faisant une moins large part au français québécois. Barcelo, par ses usages totalement distincts en narration et en discours, serait celui qui opposerait le plus les deux modes, d'autant plus qu'il n'y pas de place chez-lui pour le français québécois en narration.

Ce qui demeure pourtant, c'est que les cinq auteurs retenus dans cette thèse tendent, en ayant recours aux stratégies dont nous avons discuté, à reléguer le joual

dans les marges de leur roman, et même, à l'éviter parfois. Le joual est décidément moins présent dans ces œuvres publiées à partir de 1980 (possiblement, comme la partie sociopolitique nous l'a fait remarquer, à cause de la venue du Parti Québécois au pouvoir en 1976). Aussi, à partir des années 1990 (donc à partir du roman *Cowboy* dans le cas de cette étude), nous remarquons une nette tendance chez les romanciers québécois à vouloir évacuer le français québécois, sans toutefois le faire jamais complètement, au profit d'un français international ou carrément familier de France dans le but très possible de vouloir percer le marché français, et même international.

## Bibliographie

### 1. Corpus :

BARCELO, François, *Cadavres*, Éditions Gallimard, Paris, 1998, 213 pages.

HAMELIN, Louis, *Cowboy*, XYZ éditeur, Montréal, 1992, 417 pages.

HARVEY, Pauline, *Encore une partie pour Berri*, Les éditions de la Pleine Lune, Montréal, 1985, 166 pages.

POUPART, Jean-Marie, *On a raison de faire le caméléon*, Éditions Léméac, Montréal, 1999, 268 pages.

RENAUD, Jacques, *Le Cassé*, Éditions Parti pris, Montréal, 1977, 198 pages.

VILLEMAIRE, Yolande, *La Vie en prose*, Éditions les Herbes Rouges, Montréal, 1980, 261 pages.

### 2. Ouvrages critiques :

Collectif, Archives des lettres canadiennes, tome VIII, *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Éditions FIDES, Montréal, 1992, 548 pages.

BANFIELD, Ann, *Phrases sans parole, théorie du récit et du style indirect libre*, Éditions du Seuil, Paris, 1995, 485 pages.

BERG, R.-J. et Fabrice LEROY, *Littérature française, textes et contextes Tome II*, Harcourt Brace College Publishers, Forth Worth, 1997, 738 pages.

BLACK, Conrad, *Maurice Duplessis*, Les Éditions de l'Homme, Montréal, 1999, 547 pages.

BOUTHILLER, Guy et J.Meynaud, *Le choc des langues au Québec 1760-1970*, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1972, 767 pages.

CORBEIL, Jean-Claude, *Essai sur l'origine historique de la situation linguistique du Québec*, octobre 1975, 45 pages.

DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Éditions Boréal, Montréal, 1993, 393 pages.

GADET, Françoise, *Le français populaire*, Presses universitaires de France, Paris, 1992, 127 pages.

GAUVIN, Lise et F.Marcato-Falzone (sous la direction de), *L'âge de la prose : romans et récits des années 1980*, Bulzoni Editore / VLB Éditeur, Rome / Montréal, 229 pages.

GAUVIN, Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Les Éditions du Boréal, Montréal, 2000, 254 pages.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p.285 pages.

GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Éditions Duculot, Paris-Gembloux, 12<sup>e</sup> édition, 1986, 1768 pages.

HAMELIN, Jean et J. Provencher, *Brève histoire du Québec*, Éditions Boréal, Montréal, 1997, 130 pages.

HAMEL, Réginald (sous la direction de), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Éditions Guérin, Montréal, 1997, 822 pages.

HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, Paris, 1993, 319 pages.

LAFORÉST, Marty, *États d'âme, états de langue*, Nuit Blanche éditeur, 1997, 143 pages.

LÉARD, Jean-Marcel, *Grammaire québécoise d'aujourd'hui, comprendre les québécismes*, Éditions Guérin Universitaire, Montréal, 1995, 237 pages.

LECLERC, Jacques, *Langue et société*, Mondia Éditeurs, Laval, 1992, 708 pages.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris, 1993, 203 pages.

MAJOR, Robert, *Parti pris : idéologies et littérature*, Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 1979, 341 pages.

MARTEL, Pierre et H.Cajolet-Laganière, *Le français québécois : usages, standard et aménagement*, Institut québécois de recherche sur la culture, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1996, 141 pages.

PELLETIER, Jacques, *Le poids de l'histoire*, Nuit blanche éditeur, Québec, 1995, 346 pages.

PLOURDE, Michel (sous la direction de), *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française, les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000, 515 pages.

PROVENCHER, Jean, *Chronologie du Québec 1534-1995*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1997, 365 pages.

RIVARA, René, *La langue du récit, introduction à la narratologie énonciative*, L'Harmattan, Paris, 2000, 333 pages.

ROBIDOUX, Réjean, *Fonder une littérature nationale*, Éditions David, Ottawa, 1994, 208 pages.

TÉTU DE LABSADE, Françoise, *Le Québec un pays, une culture*, Éditions Boréal, Montréal, 2001, 575 pages.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis (sous la direction de), *Paysages de Réjean Ducharme*, Éditions Fides, 1994, 319 pages.

VINCENT, Diane et S.Dubois, *Le discours rapporté au quotidien*, Nuit blanche éditeur, Collection «Langue et pratiques discursives», 1997, 148 pages.

## 2. Articles :

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, «Les formes du discours rapporté : remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés», dans *DRLAV*, vol.17, septembre 1978, p.1 à 88.

BASTIDE, Mario, «Notes sur les incises en discours rapporté direct dans Céline», dans *L'information grammaticale*, no 60, janvier 1994, p.26 à 29.

BEAUDET, Marie-Andrée, «Langue et définition du champ littéraire au Québec», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.57 à 65.

\_\_\_\_\_, «Le développement des lettres», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

\_\_\_\_\_, «Pauline Harvey», dans *Québec Français*, no 77, printemps 1990, p.78 à 80.

BEAUDOIN, Réjean, «Pauline Harvey : Shawinigan à Montréal, Station Berry», dans *Liberté*, no.164, avril 1986, p.125 à 131.

\_\_\_\_\_, «Le prix de la langue la plus ampoulée», dans *Liberté*, décembre 1991, p.90 à 95.

BIRON, Michel, «Du nord au sud», dans *Voix et images*, vol. XVIII, no 3, printemps 1993, p.610 à 614.

BOUTHILLETE, Jean, «Le Cassé, c'était l'enfer», dans *Le Cassé et autres nouvelles*, Éditions Parti pris, Montréal, 1977 p.157 à 159.

CHASSAY, Jean-François, «Contradiction d'une ville», dans *L'Âge de la prose – romans et récits québécois des années 1980*, ouvrage publié sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzoni, Bulzoni editore et VLB Éditeur, 1992, Rome-Montréal, p.29 à 41.

CLICHE, Èlène, «Articuler des lubies», dans *Spirales*, septembre 1985, p.8.

CONSTANTIN, Danielle, «Sur les traces de la genèse in-fini», dans *Lettres québécoises*, no 92, hiver 1998, p.13

CÔTÉ, Lucie, «Un portrait de l'écrivain...en vampire», dans *La Presse*, 10 février 1991.

\_\_\_\_\_, «Louis Hamelin, un étranger au *Far West* québécois», dans *La Presse*, 4 octobre 1992.

DA SILVA, Helena M., «Les modalités de l'oralité dans *La vie en prose* de Yolande Villemaire», dans *Revue Francophone*, vol.10, no 2, 1995, p.101 à 109.

DAVIAULT, Pierre, «Le français au Canada reste solide» dans *Le Choc des langues au Québec 1760-1970* (sous la direction de Guy Bouthiller et Jean Meynaud), Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1972, p.588 à 600.

DORION, Gilles, «Le roman de 1968 à 1996», dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Guérin littérature, Montréal, 1997, p.352 à 385.

DULONG, Gaston, «Histoire du français en Amérique du Nord», dans *Langue et identité*, 1990, p.201 à 217.

FARIBAUT, Marthe, «Le français et les langues amérindiennes», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

FILTEAU, Claude, «Langage, littérature et société au Québec depuis les années 60», dans *Itinéraires*, 1982, p.121 à 130.

\_\_\_\_\_, «Le Cassé de Jacques Renaud : un certain parti-pris sur le vernaculaire français québécois», dans *Voix et Images*, vol.5, no 2, hiver 1980, p.271 à 289.

FISSET, Louis, «Chronique de livres», dans *Québec Français*, no 112, hiver 1999, p.16.

GAUVIN, Lise, «De Crémazie à Victor-Lévy Beaulieu : langue, littérature, idéologie», dans *Langages et collectivités*, Colloque de Liège, 1980, p.161-178.

\_\_\_\_\_, «L'âge de la prose : romans et récits des années 80», dans *L'Âge de la prose – romans et récits québécois des années 1980*, ouvrage publié sous la direction de Lise Gauvin et Franca Marcato-Falzone, Bulzoni editore et VLB Éditeur, 1992, Rome-Montréal, p.9 à 17.

GENDRON, Jean-Denis, «Le français des premiers Canadiens», *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

GODIN, Jean-Cléo, «Mal écrire ou parler beau, transcription de la langue parlée», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.113 à 120.

HARVEY, Fernand, «Le Canada français et la question linguistique», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

HERTEL, François, «Le journal du Cassé», dans *Le Cassé et autres nouvelles*, Éditions Parti pris, Montréal, 1977, p.177-178.

LAVALLÉE, Luc, «La littérature engagée au Québec», dans *Possibles*, vol.22, no 2, printemps, 1998, p.91-104.

LEMIRE, Maurice, «La littérature québécoise de 1960 à 1990», dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Guérin littérature, Montréal, 1997, p.1 à 33.

LEPAGE, Yvan G., «Étude statistique et stylistique du vocabulaire de Réjean Ducharme dans *L'hiver de force*», dans *Paysages de Réjean Ducharme* (sous la direction de Pierre-Louis Vaillancourt), Éditions Fides, 1994, p.217 à 257.

LUZZATI, F. et D., «Oral et familier, le style oralisé», dans *L'information grammaticale*, juin 1987, p.15 à 21.

MAJOR, André, «Pour une littérature révolutionnaire» dans *Parti pris*, vol.2, no 5, janvier 1965, p.51.

MARTEL, Réginald, «Entretien», dans *La Presse*, 6 novembre 1994.

MESCHONNIC, Henri, «Littérature et oralité», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.19 à 28.

MICHON, Jacques, «Langue et culture populaire dans le roman québécois contemporain», dans *Présence francophone*, no 31, 1987, p.67 à 76.

MILOT, Louise, «Encore une partie pour Berri et encore un roman pour Pauline Harvey», dans *Lettres québécoises*, no 39, automne 1985, p.32 à 34.

\_\_\_\_\_, «Pauline Harvey, interview», dans *Lettres québécoises*, no 40, hiver 1985-1986, p.47 à 49.

MONIÈRE, Denis, «Le français et l'émergence du sentiment nationaliste», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

MOUGEON, Raymond, «Le français s'impose en Nouvelle-France», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

NEPVEU, Pierre, «Délire et fantaisie dans Montréal emballée», préface du roman *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1995, p.7 à 16.

POIRIER, Claude, «Le lexique québécois : son évolution, ses composantes», dans *Culture populaire et littéraire au Québec*, 1980, p.43 à 80.

\_\_\_\_\_, «Une langue qui se définit dans l'adversité», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

POTVIN, Lise, «L'ourobouros est un serpent qui se mord la queue x 2», dans *Voix et Images*, no 33, printemps 1986, p. 406 à 427.

PURKHARDT, Brigitte, «Entre le noir de l'ignorance et le blanc du savoir : l'arc-en-ciel de l'éternité» dans *Lettres québécoises*, no 92, hiver 1998, p.10-12.

RUGGERI, Paola, «Cowboy de Louis Hamelin. Le *Far West* québécois ou la redéfinition des frontières nordiques», dans *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol.1, no 2, 1998, p.9 à 27.

SAINT-GELAIS, Richard, «Enquête sur le roman policier québécois», dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Guérin littérature, Montréal, 1997, p.415 à 433.

SANTERRE, Laurent, «Le français québécois : langue ou dialecte ?» dans *Langue et identité*, 1990, p.29 à 33.

SARFATI, Sonia, «François Barcelo dans la Série Noire», dans *La Presse*, 27 septembre 1998.

STÉPHAN, Andrée, «La langue populaire dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy», dans *Présence francophone*, no 31, 1987.

TURENNE, Martine, «Les écrivains québécois et le nationalisme», dans *La Presse*, 14 mai 1995.

THÉRIAULT, Joseph Yvon, «La langue, symbole de l'identité québécoise», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

VACHON, G.-André, «Le colonisé parle», dans *Études françaises*, vol.10, no1, 1974, p.61 à 78.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, «Jacques Renaud : à l'ombre et à la lumière du Cassé», dans *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Archives des Lettres canadiennes, tome VIII, Montréal, 1992, p.381-397.

VAUGEOIS, Denis, «Une langue sans statut», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

WOEHLING, José, «La Charte de la langue française : les ajustements juridiques», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

WOLF, Lothar, «Les colons de Nouvelle-France», dans *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, ouvrage publié par le Conseil de la langue française (sous la direction de Michel Plourde), les Éditions Fides et Les Publications du Québec, 2000.

#### **4. Autres :**

CRÉMAZIE, Octave, «Lettres à l'Abbé Casgrain», dans *Œuvres complètes*, Beauchemin et Valois, Montréal, p.40-41.

RINGUET, *Trente Arpents*, Éditions Flammarion, Paris, 1991, 278 pages.

Propos recueillis lors de l'émission *Bouche à oreille*, diffusée à la Société Radio-Canada, le 2 novembre 1997, repris dans *Lettres québécoises*, no 92, hiver 1998, p.9.

«Présentation», *Parti pris*, vol.1, no 1, octobre 1963, p.2-4.

Site officiel du premier ministre du Québec : [www.premier.gouv.qc.ca](http://www.premier.gouv.qc.ca)

Site officiel de François Barcelo :  
[www.francoplanete.net/tricentenaire/auteurs/BarceloF](http://www.francoplanete.net/tricentenaire/auteurs/BarceloF)

<b>Table des matières</b>
---------------------------

<b>Résumé .....</b>	<b>p.2</b>
<b>Remerciements.....</b>	<b>p.3</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>p.4</b>
<b>Chapitre 1 : Mise en contexte</b>	
<b>1.1 - Le français québécois : approche d'analyse.....</b>	<b>p.9</b>
1.1.1 – L’implantation du français en Nouvelle-France .....	p.9
1.1.2 – L’évolution de la langue sous le régime français .....	p.12
1.1.3 – L’évolution de la langue sous le régime britannique .....	p.14
1.1.4 – Le français québécois .....	p.17
<b>1.2 – Littérature et société québécoises de 1840 à 1980.....</b>	<b>p.28</b>
1.2.1 – 1840 à 1900 : L’émergence d’une littérature.....	p.28
1.2.2 – 1900 à 1960 : L’affirmation de la littérature .....	p.33
1.2.3 – 1960 à 1970 : Le renouveau politique.....	p.39
1.2.4 – 1964 : La « cassure » .....	p.42
1.2.5 – 1970 à 1980 : La suite .....	p.52
<b>1.3 – Conclusion .....</b>	<b>p.56</b>
<b>Chapitre 2 : <i>La Vie en prose</i> de Yolande Villemaire (1980)</b>	
<b>2.1 – Situation du roman dans son contexte sociopolitique .....</b>	<b>p.59</b>
<b>2.2 – Présentation de Yolande Villemaire et du roman à l’étude.....</b>	<b>p.62</b>
<b>2.3 – Étude de la langue dans <i>La vie en prose</i> .....</b>	<b>p.68</b>
2.3.1 – La narration .....	p.68
2.3.2 – Le discours.....	p.75
<b>2.4 – Conclusion .....</b>	<b>p.90</b>

### Chapitre 3 : *Encore une partie pour Berri* de Pauline Harvey (1985)

3.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique.....	p.94
3.2 - Présentation de Pauline Harvey et du roman à l'étude.....	p.97
3.3 – Étude de la langue dans <i>Encore une partie pour Berri</i> .....	p.101
3.3.1 – La narration .....	p.102
3.3.2 – Le discours .....	p.110
3.4 – Conclusion .....	p.116

### Chapitre 4 : *Cowboy* de Louis Hamelin (1992)

4.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique .....	p.118
4.2 - Présentation de Louis Hamelin et du roman à l'étude.....	p.121
4.3 – Étude de la langue dans <i>Cowboy</i> .....	p.125
4.3.1 – La narration .....	p.126
4.3.2 – Le discours .....	p.138
4.4 – Conclusion .....	p.143

### Chapitre 5 : *Cadavres* de François Barcelo (1998)

5.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique .....	p.146
5.2 - Présentation de François Barcelo et du roman à l'étude .....	p.150
5.3 – Étude de la langue dans <i>Cadavres</i> .....	p.153
5.3.1 – La narration .....	p.154
5.3.2 – Le discours .....	p.163
5.4 – Conclusion .....	p.168

### Chapitre 6 : *On a raison de faire le caméléon* de J.-M. Poupart (1999)

6.1 - Situation du roman dans son contexte sociopolitique .....	p.172
6.2 - Présentation de Jean-Marie Poupart et du roman à l'étude .....	p.173
6.3 – Étude de la langue dans <i>On a raison de faire le caméléon</i> .....	p.177
6.3.1 – La narration .....	p.178
6.3.2 – Le discours .....	p.184
6.4 – Conclusion .....	p.192

<b>Conclusion .....</b>	<b>p.195</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>p.202</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>p.210</b>