

# *Post ou péri-colonialisme : le laboratoire québécois*

Lise Gauvin

Université de Montréal, Montreal, Canadá

**Resumo:** A autora analisa a situação da literatura do Quebec em relação à França, enfocando os últimos debates sobre a noção de francofonia, termo ambíguo quando aplicado à literatura por suas implicações políticas. Ela considera que os conflitos vividos por escritores francófonos cria neles uma superconsciência linguística, aspecto que é analisado na obra de alguns escritores quebequenses como Michel Tremblay, Francine Noël, Réjean Ducharme e Jacques Poulin.

**Palavras-chave:** Literatura do Quebec; francofonia; peri-colonial

**Abstract:** The author analyzes the state of the literature of Quebec in relation to France, focusing on recent debates on the notion of francophonie, an ambiguous term when applied to literature for its policy implications. She believes that the conflicts experienced by Francophone writers create a distinctive linguistic awareness, which is further discussed in the work of some Québec writers such as Michel Tremblay, Francine Noël, Réjean Ducharme et Jacques Poulin.

**Key words:** Literature of Quebec; Francophonie; peri-colonial

Littérature de langue française, la québécoise participe du malaise qui entoure la notion même de francophonie. Un manifeste publié dans le journal *Le Monde* (16 mars 2007) sonne le glas d'une francophonie entendue comme le « dernier avatar du colonialisme français » et annonce l'avènement d'une littérature-monde en français « dont le centre est désormais partout, aux quatre coins du monde ». Co-rédigé par Jean Rouaud, et par

Michel LeBris, et co-signé par 44 écrivains, ce manifeste met en évidence l'ambiguïté que recouvre le terme de francophonie lorsqu'il s'agit d'appliquer à la littérature un concept de nature d'abord politique. D'où la nécessité, pour les signataires, de recomposer la scène de « l'écriture en français ». Comment en effet désigner les diverses littératures de langue française non-hexagonales sans les marginaliser, et, d'une certaine façon, les exclure? Comment par contre, ne pas constater le statut particulier de ces littératures qu'on a du mal à nommer? Leurs écrivains ont en commun de se situer « à la croisée des langues », dans un contexte de relations conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – entre le français et d'autres langues de proximité, ce qui engendre chez eux une *surconscience linguistique*. L'écrivain québécois partage ainsi avec celui des autres littératures francophones une sensibilité particulière à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture, pour chacun d'eux, est synonyme d'inconfort et de doute. Cette situation, Gaston Miron l'avait un jour résumée dans une admirable formule : « Parfois je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue ». Il y a dans cette phrase à la fois l'envers et l'endroit d'une même réalité, soit la possibilité de naufrage ou d'invention, d'invention *et* de naufrage, l'un et l'autre inextricablement liés.

Les écrivains francophones ont aussi en commun le fait de s'adresser à divers publics, séparés par des acquis culturels et langagiers différents, ce qui les oblige à trouver les stratégies aptes à rendre compte de leur communauté d'origine tout en leur permettant d'atteindre un plus vaste lectorat. Comment en arriver à pratiquer une véritable « esthétique du divers » (Segalen) sans tomber dans le marquage régionaliste ou exotisant? Au moment où on s'interroge sur le sort des langues dans une perspective de mondialisation, la question des rapports écrivains-publics, auquel est confronté l'écrivain francophone, est au cœur même des débats contemporains et met en cause la lisibilité des codes culturels et langagiers.

Ces parentés transversales n'empêchent en rien les différences institutionnelles d'une littérature à une autre. Dans son ouvrage sur *l'Institution de la littérature*, Jacques Dubois (1972, p. 136-137), décrivant la situation « d'autonomie culturelle » de la littérature québécoise, parlait d'un « modèle utopique transférable à l'ensemble de l'institution littéraire française ». On constate encore aujourd'hui que la littérature québécoise jouit d'une indépendance relative dans l'espace francophone, puisqu'elle possède ses propres systèmes d'édition, de légitimation et de consécration. La reconnaissance parisienne, si elle est toujours souhaitée et souhaitable, a un impact tout relatif sur la notoriété de l'auteur dans son milieu

d'origine. La notion de « littérature-monde en français » ne saurait donc faire l'économie des contextes spécifiques à l'élaboration des œuvres .

Un certain flou entoure également la notion de postcolonialisme. Comme le signale Stephen Slemon (1994, p. 16-17), on l'a utilisé tour à tour « comme un moyen d'ordonner une critique des formes totalisantes de l'historicisme occidental, comme un mot-valise servant une conception rénovée de la 'classe' comme un sous-ensemble à la fois du postmodernisme et du poststructuralisme, [...] comme un nom pour le conservatisme autochtone dans les groupements nationaux d'après les indépendances, [...] comme l'inévitable soubassement d'un discours fragmenté et ambivalent du pouvoir colonialiste [...] ». Il y a dans le mot post un implicite téléologique qui suppose un avant et un après, soit un système d'oppositions binaires orienté vers l'idée d'un point d'arrivée ou à tout le moins d'une stase dans le jeu des pouvoirs et le développement des nations. Ces notions d'avant et d'après, suspectes en Histoire, le sont tout autant en littérature. Pourtant, on ne saurait nier le fait de la colonisation au moment de l'expansion des puissances européennes.

Un certain flou entoure la notion de postcolonialisme. Pourtant, on ne saurait nier le fait de la colonisation au moment de l'expansion des puissances européennes. Le mot, sinon la chose, a été utilisé au Québec à quelques moments stratégiques. La Nouvelle-France a été peuplée par des Français et a constitué ce que l'on appelle une colonie de peuplement, donnant lieu à une culture particulière, comme ce fut le cas dans les pays du nouveau Monde. Les habitants de la Nouvelle-France, territoire qui comprend alors essentiellement la vallée du St-Laurent et la région des Grands Lacs, étaient des Européens coloniaux et colonisateurs qui ne pouvaient véritablement se dire colonisés, sinon par l'autorité du pouvoir central. Les véritables colonisés étaient alors les Amérindiens, avec lesquels on entretenait le commerce des fourrures et que l'on tentait d'assimiler en leur enseignant les bienfaits de la « civilisation » et du catholicisme.

Sous le régime anglais (1760-1840), la situation est fort différente, puisque les francophones deviennent des sujets britanniques soumis à divers types d'exclusion. Au fil des années, ils retrouvent toutefois certains droits. En 1774, l'Acte de Québec (*Quebec Act*) reconstruit en grande partie le territoire de l'Amérique française, désigné sous le nom de Province de Québec, rétablit les lois civiles françaises, ouvre aux catholiques l'accès aux charges publiques et donne à l'église catholique le privilège de percevoir la dîme. Mais en 1791, à la suite de la révolution américaine et après l'arrivée massive des loyalistes en sol canadien, un nouveau régime

s'établit (*Constitutional Act*) qui sépare la Province de Québec en deux parties distinctes, le Haut-Canada (Ontario actuel) et le Bas-Canada (Québec actuel), chaque province étant pourvue d'une assemblée représentative ainsi que d'un Conseil législatif sous l'autorité d'un gouverneur nommé par Londres. Mais dans le Bas-Canada, les francophones s'insurgeaient contre la prétention de la minorité anglaise ou écossaise à s'accaparer les hautes fonctions administratives et à dominer un pays à majorité francophone. Des troubles éclatèrent en 1837-1838, suivis d'une répression sanglante et de la suppression de la constitution du Bas-Canada. C'est alors qu'on confia à un Britannique, Lord Durham, le soin d'enquêter sur le sort des « Canadiens » et de formuler un projet de nouveau gouvernement susceptible d'apaiser le malaise. Les conclusions de son Rapport, en 1839, sont tristement célèbres : « Je n'entretiens aucun doute au sujet du caractère national qui doit être donné au Bas-Canada ; ce doit être celui de l'Empire britannique, celui de la majorité de la population de l'Amérique britannique, celui de la grande race qui doit, à une époque prochaine, être prédominante sur tout le continent de l'Amérique du Nord. ». S'ensuivit l'Acte d'union, en 1840, qui constituait une régression par rapport au régime politique précédent et annulait la relative autonomie politique du Bas-Canada à majorité française, puisque les deux provinces, le Haut et le Bas-Canada, étaient désormais réunies en une seule forme de gouvernement. Après cette expérience malheureuse, les francophones acceptent le compromis historique qu'est la Confédération canadienne (L'Acte de l'Amérique du Nord britannique/ *The British North America Act*), créée en 1867 à l'instigation des représentants de quatre provinces: l'Ontario, le Québec, Le Nouveau-Brunswick, la Nouvelle-Écosse.

La même année, en 1867, le poète Octave Crémazie, alors exilé en France, utilise le terme de « colonie » pour décrire la situation de l'écrivain canadien. « Nous ne serons toujours, d'un point de vue littéraire, écrit-il à un ami resté à Québec, qu'une simple colonie », car les littératures de langue française, selon lui, ne pourront jamais rivaliser avec la littérature-mère. Un siècle plus tard les écrivains regroupés autour de la revue *Parti pris* (1963-1968) font de nouveau appel à la notion de colonisation pour décrire leur situation. Reprenant les analyses de Memmi et de Fanon, ces écrivains se disent colonisés culturellement, politiquement et économiquement par la présence anglo-saxonne. Un numéro spécial, dirigé par Pierre Maheu, dresse le « portrait du colonisé québécois<sup>1</sup> ». Mais ce sont là, selon Jacques Berque, « d'étranges colonisés ». Albert Memmi

---

1 *Parti pris*, vol. 11, no 5, janvier 1965.

constatera de son côté que les Québécois partagent certains traits avec les colonisés mais préfère employer le mot « dominé » plutôt que « colonisé ». Le Québec, malgré son niveau de vie élevé, est selon lui doublement dépendant, à la fois à l'intérieur même de l'ensemble canadien et, globalement, vis-à-vis des USA. « En un sens, tout le Canada est virtuellement déjà une colonie des USA : seulement, si les Canadiens anglais sont quasi consentants, les Canadiens français s'y refusent », constate-t-il. Il faut donc chercher les composante de la dépendance québécoise, car toute domination est « relative » et « spécifique ». <sup>2</sup> Dans la mesure où l'on ne pourrait parler de colonialisme proprement dit, on ne peut davantage parler de postcolonialisme. Cependant, l'on remarque dans l'ensemble de la littérature québécoise récente, des stratégies qui s'apparentent à celles relevées dans les littératures postcoloniales<sup>3</sup>. Mais ces stratégies sont moins des stratégies de résistance et de contestation par rapport à l'institution littéraire française que des stratégies de recentrement et de création de nouveaux canons littéraires. Les écrivains des dernières décennies ont proposé des mises en scènes langagières qui sont aussi de nouvelles poétiques romanesques. Nous verrons ainsi à travers quelques exemples comment le texte du roman parle la langue, soit à la façon d'une isotopie distincte, c'est-à-dire par thématization du sujet et la récurrence de commentaires métalinguistiques, soit par une série de procédés qui vont d'une représentation plus ou moins mimétique, stylisée ou fantasmée des discours sociaux à l'interaction festive des langages. Ou comment, en domaine littéraire, tout *fait* de langue devient un *effet* de langue dans la mesure où les modalités d'intégration des langues ou des niveaux de langues dans un récit deviennent des arguments narratifs qui affectent la poétique générale du texte.

Si la menace d'une disparition de la langue française en Amérique habite, à des degrés divers selon les générations, la conscience de l'écrivain québécois et l'oblige à un devoir de vigilance face au statut du français dans sa société, le sentiment de la langue qui s'exprime à partir des années 1980 privilégie la notion de variance, c'est-à-dire d'invention. C'est à ce sentiment que je m'arrêterai maintenant, en examinant les formes adoptées par quelques romanciers contemporains – parmi lesquels Michel Tremblay, Francine Noël, Réjean Ducharme et Jacques Poulin – pour ren-

---

2 Albert Memmi, « Les Canadiens français sont-ils des colonisés ? », entretien accordé à Montréal en 1967, repris dans *L'homme dominé*, Gallimard, 198, p.86-94.

3 Voir à ce sujet, notamment, Ashcroft, Griffiths et Tiffin, auteurs de *The Empire Writes Back, Theory And Practice In Post-colonial Literatures*, Routledge, London-New York, 1989, ouvrage dont nous citons des extraits plus loin.

dre compte de leur situation « à la croisée des langues ». Chacun de ces auteurs en effet intègre à sa poétique romanesque une réflexion sur la langue et propose des stratégies novatrices de manière à rendre compte d'un plurilinguisme langagier.

## UN RÉALISME REVISITÉ

Lise  
Gauvin

---

32

Arrêtons-nous d'abord à cette œuvre canonique qu'est *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy [de 1945], première grande fresque urbaine qui décrit la difficile survie d'une famille de prolétaires montréalais à l'époque de la deuxième guerre mondiale. Du point de vue de la langue, on y remarque les procédés par excellence du roman dit réaliste. Bien que le narrateur adopte, à plusieurs reprises, le point de vue de l'un ou l'autre de ses personnages, il se garde bien d'en réfléchir les particularismes langagiers ailleurs que dans les discours rapportés ou cités, soit dans les idiolectes propres à chacun. Le réel n'y apparaît qu'« entre guillemets », selon l'expression de Barthes. Celui-ci précise encore qu'au moment où on commence à insérer dans le langage littéraire proprement dit « quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs », celles-ci « décoorent la littérature sans menacer sa structure [...] Ce langage social, sorte de vêtement théâtral accroché à une essence, n'engageait jamais la totalité de celui qui le parlait; les passions continuaient de fonctionner au-dessus de la parole» (BARTHES, 1965, p. 59). Il en est ainsi des fragments de français parlé reproduits dans *Bonheur d'occasion*. La ville et la campagne, les riches et les pauvres, le langage des personnages et celui du narrateur, le français et l'anglais sont autant de frontières étanches ou plutôt d'espaces séparés. Les interférences de langue auront une autre portée par la suite.

Quelques décennies plus tard, Michel Tremblay propose une autre façon d'intégrer la langue populaire au récit. D'abord connu comme auteur dramatique, il a obtenu un succès de scandale, en 1968, avec la représentation des *Belles-Sœurs*. Pour la première fois sur une scène de théâtre subventionné et bourgeois, celle du Rideau-vert, le parler vernaculaire montréalais, appelé joul, se trouvait légitimé et déstabilisait par le fait même une partie du public et de la critique. Cette même critique, qui au départ avait perçu le théâtre de Tremblay comme réaliste, a peu à peu pris l'habitude de mettre le mot entre guillemets, soulignant plutôt les procédés de mise à distance utilisés dans ses pièces: chœur, double niveau scénique, voix parallèles, etc. De toute évidence, Tremblay a fait subir à la langue un traitement analogue à celui de ses formes théâtrales et à une architecture scénique correspond une *architexture* langagière,

résultat d'un savant dispositif. C'est ce qui produit l'*effet joual*<sup>4</sup> du texte, un effet obtenu par la transcription de la dimension orale de la langue populaire, mais aussi par un transcodage complexe, s'articulant au double code de l'oral et de l'écrit et enfin par divers procédés de littérisation. Cette parole ritualisée, lyrique, procède d'une culture savante et d'une maîtrise indiscutables. L'attention vers le bas, le rappel du corps grotesque et de la vie matérielle, le choix quasi exclusif du vernaculaire rapprochent par contre ce théâtre du carnavalesque. En donnant à ces éléments un traitement élevé, digne du « grand théâtre » tragique et poétique, Tremblay favorise non seulement une rupture de l'illusion réaliste mais un transfert des codes qui se fait à l'avantage de la culture et de la langue populaires. Il ne s'agit plus d'un conflit mais plutôt d'un brouillage et d'un *renversement*. Le langage populaire devient ainsi fondement de la parole culturelle.

Il semble donc aller de soi, lorsqu'on qualifie l'oeuvre de Tremblay, de faire appel à la notion de carnavalisation dans la mesure où il s'agit d'une confrontation du *bas*, du populaire, du comique et du *haut*, du sérieux, du tragique. Mais cette confrontation s'effectue moins par *cohabitation* des styles et des registres que par suppression des distances et *renversement/substitution* des codes dont le résultat est la prise en charge du populaire par le sérieux et le savant. Dans les romans, par contre, plusieurs registres voisinent et se fréquentent sans s'annuler, ce qui amène Tremblay à concevoir de nouveaux modes d'inscription et d'interaction du langage populaire.

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, qui nous servira de texte-témoin, on remarque une intégration des paroles des personnages aux passages narratifs, comme une actualisation immédiate de la scène, et une diminution de l'écart entre le langage du narrateur et celui des personnages:

Elle regarda longuement Edouard. «J'aimais pas ben ben ça... mais j'voulais un autre enfant pis j'savais que c'était le temps...» Edouard avait baissé les yeux. C'était la première fois qu'il entendait sa mère faire allusion au sexe et cela le gênait. Victoire continua son histoire en ramenant son regard vers le bosquet. «Là, y m'a demandé: «Y'a-tu du danger, ces jours-citte?» J'y ai dit non. Y voulait pus d'enfants, j'ai jamais su pourquoi... Y m'a répond: Tant mieux!» Pis on t'a faite» Elle entra dans le bosquet sans s'occuper des branches qui s'accrochaient à sa robe. Elle se pencha un peu. «Juste icitte<sup>5</sup>»

---

4 Le terme *joual*, déformation du mot *cheval*, a été utilisé plus particulièrement dans les années 1960 et 1970 pour décrire la langue populaire des milieux urbains montréalais.

5 Pour une analyse plus détaillée, on pourra consulter L. Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, ainsi que L. Gauvin, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2004.

On note dans ce passage un narrateur non autoritaire, peu présent et peu évaluatif, constamment prêt à s'éclipser devant la parole des personnages, qu'il enchâsse de manière fort souple. La hiérarchie est oubliée, de même que tout commentaire explicatif visant à traduire, pour un destinataire étranger, les expressions idiomatiques. Dans la prose de Tremblay, on passe insensiblement de l'un à l'autre niveau de discours. Il s'agit d'une modulation ou mieux encore d'un tissage destiné à atténuer la tension entre les registres de paroles. Première figure de l'hybridation romanesque, celle-ci s'accompagne également de l'insertion du vernaculaire dans le discours du narrateur. Si le langage de celui-ci n'est pas marqué par les procédés de transcription et de transcodage de l'oralité, il n'en fait pas moins appel à un lexique et à des expressions proprement québécoises, c'est-à-dire les mêmes qu'utilisent les personnages: « peinturée », « balloune », « une gang », « matchait », « siau », etc. Il y a donc « contamination » et hybridation malgré la « dés-oralisation » (VERCIER, 1988, p.35-44). dont témoignent ces romans. Dernier élément enfin à noter : le chat Duplessis et le chien Godbout, non seulement sont dotés de paroles, mais parlent le joul le plus pur du Plateau Mont-Royal. Tremblay atteste par là ses accointances avec un certain « réalisme magique ». Il atteste en outre son désir d'une suppression des distances dans une participation universelle et ludique à la parole. Une parole dont l'hybridation et le dialogisme – associés au rappel incessant du corps et de la vie matérielle – rappellent l'ambivalence carnavalesque.

Le langage littéraire, chez Tremblay, est un système ouvert et en constante évolution. Il trahit une recherche qui tend à dépasser l'opposition des catégories en une intégration festive des niveaux de langue. Au conflit des codes, l'auteur substitue une tension faite de tolérance et d'interaction.

#### QUAND LE LUDISME REPREND SES DROITS : PAROLE MULTILINGUE ET TRIP DE LANGAGE

Fort différente est la stratégie adoptée par Yolande Villemaire dans *La Vie en prose* (1980), récit emblématique des années 80 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 mythologies et textes contemporains pour mieux les déjouer. Dans ce roman, la modernité consiste à faire éclater la notion de sujet et de personnage sous la prolifération des images et les fulgurances d'une écriture en liberté. Stratégie

du décentrement, de la multiplication des points de vue, que l'on peut observer dans l'extrait qui suit, reproduisant une discussion entendue dans une maison d'édition à propos d'un film:

Lotte demande si c'est meilleur que le livre. Celia dit quoi? Je savais pas que c'était d'après un roman. Lotte dit ben non, c'est une farce... on dit ah! Le cinéma c'est tellement plus au boutte que les livres. Nane dit je comprends! Moi si j'avais de l'argent, tu peux être sûre que c'est des films que je ferais! Rose dit moi aussi et Maud et Vava. Lotte dit comment ça? Nane dit, je sais pas, l'atmosphère, les timbres de voix, les couleurs, c'est mieux au cinéma. Y en a une qui dit bon ben c'est beau tout ça, mais en attendant c'est pas Hollywood ici! » (VILLEMAIRE, 1980, p.9).

*Post ou péri-  
colonialisme :  
le laboratoire  
québécois*

---

La position du narrateur, dans ce passage, est difficile à saisir. Les personnages semblent lui échapper, par hybridation et pluralité de styles, des effets, des registres. La notion d'écart est elle-même disséminée dans un maelström de voix, de tonalités. Défi à la norme et à la linéarité. Aucune censure linguistique n'intervenant, le répertoire des expressions populaires québécoises utilisées est vaste et va des « bébites », « niaiseux », « capotant », « paqueter », « astheur » aux anglicismes tels que « knockée », « freak », « flipper », etc. À cela s'ajoute la parodie d'un certain discours poétique ou encore la distance prise face à la tendance à féminiser la langue : « Elle annonce qu'elle va mettre sa « pantalonne blanche » (VILLEMAIRE, 1980, p. 17).

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 linguistique. Yolande Villemaire dote ses personnages d'une véritable conscience linguistique. L'interrogation sur le langage et le rapport de la réalité aux mots est un leitmotiv du roman. Livre-sphinx, ce roman fondé sur la prolaxité de la parole doublée d'une forte intertextualité ateste finalement la disjonction des mots et de la réalité. La vie en prose est avant tout la « vie de la prose », seule vie en rose possible puisqu'elle table sur la capacité compensatoire du langage.

Un autre exemple d'un discours explicite sur la langue est celui qui apparaît dans *Maryse*, de Francine Noël (1983). Dans ce roman, on s'interroge à savoir si cette langue merveilleuse qui nous permet de communiquer, cette grande francité-francitude qui nous englobe comme du mâche-mallow, nous perd peut-être dans son giron trop vaste » (NOËL, 1983, p. 114). Partagée entre les diktats d'un singulier personnage appelé le « génie de la langue française » qui, pour « faire oublier son peu d'envergure, parlait très vite et continuellement » (NOËL, 1983, p.251)

et le risque d'être régionale, « pittoresque mais régionale » (NOËL, 1983, p.257), Maryse doit créer son propre langage. Plus encore, Maryse, dont le vrai nom est Mary O'Sullivan, née de père et de mère à demi inconnus, plus perdus dans leur pauvreté que dans une foule sans visage, est contrainte de réinventer, telle une amnésique, sa langue : « Quel malaise dormait sous le silence de l'une et le babil de l'autre? Aucun n'avait jamais vraiment été à l'aise dans ses propres mots : ni l'anglais écorché de Tom, ni le français défavorisé de sa mère ne les avaient servis » (NOËL, 1983, p.420).

Lise  
Gauvin

36

La langue maternelle de Maryse est une langue marquée négativement, une langue de prolétaire : « La façon qu'elle avait de dire « plaisir » l'énervait car il sentait confusément, dans cette diphtongue, la trace de la différence de leurs origines » (NOËL, 1983, p.197). C'est aussi une langue menacée de devenir, dans le contexte socioculturel montréalais, un « français langue ornementale » (NOËL, 1983, p. 289). Mais puisque pour Maryse, « vivre c'est parler », échapper au silence (celui d'Élise Laurelle la muette, celui de Marie Uguay, poétesse morte à qui le roman est dédié, celui de Soledad dont la langue n'est pas partagée), elle s'engage dans un périple semblable à l'aventure d'Éliza Doolittle, véritable modèle intertextuel du roman et récit-fétiche : Elle se dit : « Oui, c'est ça, c'est un trip de langage. J'ai toujours fait des trips de langage et, au couvent, c'est comme ça que je m'en suis sortie... » (NOËL, 1983, p. 371). Ce trip de langage, moyen trouvé par le personnage pour accéder à sa propre histoire, emprunte tout autant au registre de la langue populaire, une langue trouée d'anglicismes lexicaux, qu'à celui du français plus classique, voire poétique : les références textuelles vont de Rutebeuf à Rhugo [*sic*], en passant par les romanciers québécois Roy et Ducharme. Pareille aventure langagière mène à une langue décomplexée, lyrique et ludique à la fois - n'en déplaît au « génie du français », que l'on soupçonne d'être un « génie de seconde main » (NOËL, 1983, p.256).

## LA PLACE DU MARCHÉ LINGUISTIQUE : LE DUCHARMIEN

Du point de vue qui nous occupe, le « cas » Ducharme est exemplaire. Plus qu'un simple matériau de fiction, la langue devient à la limite le sujet même de son oeuvre. Titres, noms de personnages, figures et références intertextuelles témoignent d'une impertinence qui n'a d'égale que la liberté avec laquelle le romancier traite la ou les langues dont il use. On a dit de ses livres qu' « ils poussent la langue québécoise au-delà d'elle-

même » (LEPAPE, 1990). Mais de quelle langue s'agit-il? N'y a-t-il pas lieu de poser, du moins comme hypothèse, qu'il y aurait création d'une langue romanesque particulière, le ducharmien? En quoi celle-ci se rapprocherait-elle de la polyphonie nécessaire à l'art du roman? Quel est son/ses mode(s) de fonctionnement?

D'entrée de jeu, Ducharme choisit la langue comme sujet de réflexion, de fantasme, voire de fiction. Dans *l'Avalée des avalés* (1966), Bérénice Einberg, frappée de la faiblesse des langues courantes, propose d'inventer une nouvelle langue, le bérénicien, et elle précise : « En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir » (DUCHARME, 1966, p.21). On peut lire l'ensemble de l'oeuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible, pareil à cet appel que se lancent deux amis éloignés l'un de l'autre en forêt et qui prend une couleur vocallique: « Nahanni » (DUCHARME, 1966, p.22). Cette représentation de la langue s'accompagne de jeux de mots et de figures dont l'extension semble infinie, tant la capacité d'invention de Ducharme ne cesse d'étonner. Les commentaires métalinguistiques, plus ou moins importants selon les textes, vont jusqu'à mettre en cause, dans *le Nez qui voque* (1968), les membres de l'Académie française parce qu'ils « évitent les plongeurs et les serveuses, les dédaignent, ne s'associent pas avec ces sociétaires vulgaires et sans diplômes de la société » (DUCHARME, 1968, p.23) Ajoutons que cette thématization de la langue se double souvent d'une mise en scène de l'écriture qui peut devenir création d'un personnage parodique, tel ce Gaston Gratton-Chauvignet de l'Estampe, «troubadour modique des flaques», dans *Les Enfantômes* (1976), dont la figure et l'oeuvre, *Miroirs de boue*, ne sont pas sans quelque ressemblance avec le poète Adé du roman *Dévadé*.

Dans *l'Hiver de force* (1973), on assiste à une représentation du journal en même temps qu'à sa mise à distance ironique. La « belle écriture » revendiquée par le narrateur est une manière de ramener le travail de l'écrivain aux dimensions de la graphie, soit une façon d'afficher un degré zéro du style. Toutefois l'originalité du livre, par rapport aux romans antérieurs, tient en grande partie dans le système insolite créé par la présence des notes en bas de page. Apparemment produit pour expliquer et traduire certains mots, surtout des expressions anglaises, cet appareil prend très vite une connotation ludique.

Comment en effet prendre au sérieux un système de « références » comme celui-ci: sur une même page, trois appels de notes renvoient aux mots « grilled-cheese », « dill pickles », « smoked-meat » et un quatrième,

placé après les mots « monde ordinaire », donne en bas de page, non plus la traduction française, mais les mots « *cheap people* » (DUCHARME, 1973, p.40). Pareilles impertinences sont fréquentes. Pour « I want to get off », on donnera en note: « Arrêtez la terre, je veux descendre » (DUCHARME, 1973, p.41). Pour « anyway », la « traduction » sera: « ennéoué » (DUCHARME, 1973, p.42). Tout en mettant en place la fiction d'un double destinataire ou d'un double public, ces signaux textuels installent une douce connivence avec le lecteur québécois, le seul à pouvoir décoder tous les effets de langage dans *l'Hiver de Force* et constater à quel point le mimétisme affiché et l'apparente neutralité du discours du narrateur sont sous-tendus par de multiples tensions, renvoyant à une série d'écarts ironiques. Les notes renvoient alors à un flottement quant à l'instance d'énonciation et s'apparentent à une voix hors-champ ou a-synchrone, comme au cinéma<sup>6</sup>. Qui plus est, ce que ses romans perdent en lisibilité, ils le gagnent en invention langagière et en force subversive, étant bien entendu que toute glose, voire tout procès de traduction inscrit dans le texte, donne à la culture du récepteur un statut supérieur à celle de la culture de l'émetteur<sup>7</sup>.

La représentation des langages, dans *Dévadé* (1992), est davantage complexe. Une lecture rapide du roman pourrait faire croire à une distribution fonctionnelle qui reprendrait le modèle tétraglossique de Gorbard (1976). On y retrouve en effet la présence en texte de langues ou de fonctions de langage qui reproduisent ou tout au moins évoquent la hiérarchie linguistique. La langue vernaculaire, que l'on définit comme « maternelle, territoriale et rurale » est parlée par les deux radas, Bottom et Bruno, originaires du même village, appelé Belle-terre et qui se traitent eux-mêmes de sauvages et de paysans. A cette langue s'oppose la langue référentaire que représente, dans le livre, le bon français recherché de la patronne. Dans ce roman, le français est présenté comme langue véhiculaire, mais il est court-circuité par l'anglais chaque fois qu'il s'agit d'un

---

6 Pour une analyse plus complète des fonctions de la note dans le roman francophone, voir L. Gauvin, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.

7 The gradual discarding of glossing in the post-colonial text has, more than anything, released language from the myth of cultural authenticity, and demonstrated the fundamental importance of the situation context in according meaning. While the untranslated word remains metonymic and thus emphasizes the (posited) experiential gap which lies at the heart of any cross-cultural text, it also demonstrates quite clearly that the use of the word, even in an English language context, confers the meaning, rather than any culturally hermetic referentiality. Ultimately, the choice of leaving words untranslated in post-colonial texts is a political act, because while translation is not inadmissible in itself, glossing gives the translated word, and thus the 'receptor' culture, the higher status". *The Empire Writes Back*, ouv. cité, p. 66.

achat lié au travail (la casquette achetée au St. Henri Uniforms), au luxe (les cadeaux chez Maggie Books and Things), ou encore s'il s'agit de se rendre à l'hôpital ou d'obtenir un emploi au Centre-ville (« Do you have experience? »). Quant à la langue mythique, cette fonction est remplie par l'italien, qui est présenté dans le roman comme une langue douée de mystère.

Les commentaires métalinguistiques prennent en effet un relief nouveau lorsqu'intervient une langue étrangère : l'italien. Désireux de l'apprendre, Bottom a concocté avec la patronne « un plan d'apprentissage aux pommes » qui consiste à traduire chaque jour en français une version italienne de *Love's Story*. Peu à peu l'italien n'a plus une simple fonction d'accompagnement, mais prend une valeur diégétique : le mot aimer est défini en italien: « Voler bene!... Aimer, en italien, c'est se vouloir du bien » (DUCHARME, 1992, p.167). On peut ainsi lire *Dévadé* comme une tentative d'appropriation non seulement des styles et des langages, mais aussi des langues. Comme une traversée des discours et un effort pour échapper à l'altérité et à l'étrangeté dans la langue. Comme un passage et un retournement de l'effet « aliénant » à l'effet « dialogisant », puisqu'il s'agit, dans les derniers exemples cités, d'une réelle interaction entre les langues.

Réjean Ducharme a choisi dans ce roman de tableer sur toute l'étendue de la langue, des langues, pour en faire éclater le sens et faire advenir un nouveau langage fondé sur l'esthétique du Divers et la polyphonie musicale. N'a-t-il pas une « théorie sur l'effet des sons sur le sens des choses »? (DUCHARME, 1992, p.145). D'où l'importance des communications téléphoniques, qui ont l'immédiateté de la voix et l'économie des télégrammes amoureux, le nombre des figures fondés sur les sonorités, telles les paronomases et les allitérations, l'orthographe phonétique (« ta gueule dévadée ») (DUCHARME, 1992, p.203), le rythme même d'une prose qui parfois rappelle celui des chansons. Mais là encore, une autre tentative est écartée, celle d'une certaine poésie, deuxième modèle ou double du narrateur, ce « Rimbaud des neiges », dont il s'évade (*Dév-Adé*) par la dérision: « en sautant des minettes en levrette dans les toilettes des discothèques » (DUCHARME, 1992, p.50).<sup>8</sup>

L'identité de Bottom, dans *Dévadé*, est presque entièrement envahie par l'excroissance de sa fonction de narrateur. Mais un narrateur dont l'essentiel du travail consiste en des pratiques de détrônement et de décentrement de son propre statut afin de libérer la plurivocalité. En su-

---

8 L'expression "Rimbaud des neiges" est de Jean-François Josselin à l'émission *Caractères* du 7 juillet 1991.

rimpression de l'histoire, il a créé les mots-personnages dont chacun a une voix et un son reconnaissables. Ce qui lui permet d'énoncer allègrement: « J'ai raté l'intrigue. » (DUCHARME, 1992, p.39) tout en répétant comme un leitmotiv: « Je le dis comme je le pense ». Une variante de la formule donne lieu même à un satisfecit: « Je le dis comme je le pense, ravi de ma performance » (DUCHARME, 1992, p.110).

On ne saurait mieux qualifier la réussite du livre, aventure d'un langage qui est une re(ré)-création et une performance: celui-ci doit aussi bien à la parole spontanée, à la matérialité des signifiants qu'aux diverses ressources des langages sociaux. Le romancier a modulé ce « feuilleté de langages », le ducharmien, qui est la plus belle de ses fictions. Un langage total, non pas fait d'une lingua franca nivelante et « étrangère », mais des particularismes poussés à leurs limites et sans prétention hiérarchique: cette joyeuse relativisation et cette mobilité de la prose, en plus d'être signes de la maturité de l'oeuvre, illustrent éloquemment la métaphore bakhtinienne de la place du marché linguistique. Un langage qui, après tout, n'est pas si éloigné que cela du béréncien – le langage rêvé du premier roman –, avec sa façon de conjuguer ensemble être et avoir (« Me casse pas, je suis tout ce que j'ai », dit Bottom) (DUCHARME, 1992, p.26), mais surtout de traiter les mots à la manière des instruments d'orchestre. On ne peut s'empêcher de songer également à la bouleversante utilisation que Ducharme (alias Roch Plante) fait des objets d'usage quotidien, voire des rebuts, dans ses sculptures et peintures qui sont comme un éloge de la mixité. Ici se trouvent actualisées, à travers le plurilinguisme, les fonctions ludique et poétique du langage.

## UN CO-LINGUISME UTOPIQUE

*Volkswagen Blues* (1984), de Jacques Poulin, est un autre exemple de proposition langagière. Construit tout entier sous le signe de l'ambivalence, le roman est une interaction entre un lieu et ce qui a eu lieu, soit entre une antériorité et l'actualisation possible de cette antériorité par un parcours qui prend l'aspect manifeste d'une quête. L'antériorité est marquée par la carte. Fixée plutôt sous une triple inscription: la carte postale du frère du héros, Théo, qui reproduit le récit de Cartier, ce récit étant lui-même inscrit sur les murs du Musée de Gaspé, à côté d'une carte géographique aux dimensions de l'Amérique « où l'on pouvait voir l'immense territoire qui appartenait à la France au milieu du 18e siècle, un territoire qui s'étendait des régions arctiques au golfe du Mexique et qui, vers l'ouest, atteignait même les Montagnes Rocheuses: c'était incroyable et très émouvant à re-

garder » (POULIN, 1984, p.20). Le récit s'oriente donc autour d'un double prétexte: celui de retrouver la trace du frère Théo et, en même temps, de suivre la piste des explorateurs français qui, tels Louis Jolliet, le Père Marquette et Cavalier de la Salle, ont sillonné l'Amérique. Ainsi la vieille carte postale de Théo conduit-elle à réactualiser le « grand rêve de l'Amérique »: pour les deux nouveaux Canadiens errants, Jack Waterman et sa compagne d'origine métisse, surnommée la Grande Sauterelle, « c'était comme si tous les rêves étaient encore possibles » (POULIN, 1984, p.79). D'une relation de voyage, celle de Cartier, on passe à une invitation au voyage.

Voyage mythique que celui-là, dont l'enjeu est rien de moins que la redécouverte de l'Amérique. Voyage doublé d'un récit policier: la recherche physique et concrète de Théo. Les personnages accomplissent un voyage ordinaire aussi, puisqu'ils transportent avec eux, dans un minibus Volkswagen qui a beaucoup bourlingué, leur monde du quotidien. Le roman propose enfin un voyage initiatique dont la clé est donnée par un graffito inscrit à l'intérieur du minibus: « Die Sprache ist das Haus des Seins » (POULIN, 1984, p. 85). Cette phrase de Heidegger tirée de *Brief über den Humanismus* dit que « La langue est la maison de l'être ».

Comment s'articulent chacun de ces récits? Le lecteur s'aperçoit assez vite que la double quête initiale est aussi une quête concurrente. A mesure que le récit policier progresse en effet, il contrevient au récit mythique et en annule la portée, sinon le projet. Les fichiers de police et l'enquête auprès des journaux révèlent un Théo arrêté pour possession d'armes et pour avoir attaqué un gardien de musée en vue de voler une carte, précisément. A la fin du livre, quand la rencontre a lieu avec le frère Théo, devant une station de métro, Jack s'approche et dit: « C'est Jack! C'est ton frère! ». L'autre, en fauteuil roulant et atteint de paralysie, a «un mouvement de recul et, d'une voix tremblante», répond: « I don't know you » (POULIN, 1984, p.285).

Ainsi ce roman des origines est-il aussi l'histoire d'une fin, une sorte d'anti-épopée. Empruntant la route 101 [sic]<sup>9</sup> qui le mène à l'aéroport, le héros n'a plus qu'à rentrer chez lui. Pourtant, malgré l'échec de la double quête annoncée, le voyage a lieu et l'Amérique est traversée. Le récit quotidien l'emporte sur le récit mythique et policier. Grâce, en bonne partie, à la femme d'origine métisse, la compagne de Jack, mécanicienne experte et navigatrice habile, capable de s'adapter à toutes les conditions du voyage. C'est elle qui à la fin énonce le dernier niveau de récit, soit le voyage ini-

---

9 Le projet de loi qui, en 1977, a décrété que le français était langue officielle du Québec, s'est appelé Loi 101. Or il existe effectivement une route 101 qui mène à l'aéroport de San Francisco: rien d'étonnant à ce qu'elle ait attiré l'attention du romancier québécois.

tiatique, le voyage dans et par l'écriture. Ainsi ce livre est moins le roman de l'impossible redécouverte que celui de l'écrivain qui pose l'écriture comme errance, non-savoir absolu, métissage entre des textes déjà là et une quotidienneté imprévisible.

Il devient donc nécessaire de revoir, à la lumière de ce dernier niveau de récit, ce qui apparaît en structure de surface comme une isotopie négative de la langue, ou si l'on veut le Blues de la langue perdue, en l'occurrence le français en Amérique. La position de l'écrivain revendiquée par Jack Waterman est celle du spectateur qui regarde aller ses personnages « en intervenant le moins possible » (POULIN, 1984, p.91). C'est aussi quelqu'un qui au départ avoue ne rien savoir. Après l'interrogatoire que lui fait subir l'employée des douanes, le héros poursuit:

- Was I suspected because I'm a writer?
- No. Because you don't seem to know anything, dit la fille.
- Maybe that's why I'm a writer, plaisanta Jack» (POULIN, 1984, p.91).

Si l'écrivain n'affiche aucun savoir préconçu, c'est qu'il a appris à faire confiance aux mots et à se laisser guider par eux. Ainsi le jeu des langues dans *Volkswagen Blues* est-il d'une mobilité étonnante.

Le français de la narration est un français standard, comme celui de Jack Waterman, qui connaît par ailleurs tous les termes techniques de l'automobile et aime décliner les noms de lieux. A cela s'ajoute le français référentiel du texte ancien de Jacques Cartier, point de départ du récit, l'usage très restreint du vernaculaire, réservé à des situations de crise.

D'autres langues interviennent également. Les langues amérindiennes sont représentées, sur le mode mythique, par le prénom – caché – de la jeune fille, Pitsémine, l'allusion à Kateri Tékakouïtha, les noms de tribus énumérés et en général la toponymie de l'Amérique. Mais la langue qui est omniprésente dans le récit, jusqu'à court-circuiter le français comme langue véhiculaire, est sans contredit l'anglais. L'anglais se voit attribué toutes les fonctions connues du langage, des fonctions mythique (la légende de l'Eldorado est lue dans *The Golden Dream*, de Chapman, le pseudonyme du héros est Jack Waterman<sup>10</sup>) et référentiel (plusieurs livres et films cités, ainsi que des noms d'écrivains) aux fonctions vernaculaire (certains dialogues) et véhiculaire<sup>11</sup>. Il est intéressant de souligner que le mimétis-

---

10 «Quand on était petits, on se donnait des noms anglais et on trouvait que ça faisait beaucoup mieux. » (POULIN, 1984, p.14).

11 Je reprends ici les fonctions du langage telles que définies par Gobard dans *L'Aliénation linguistique*, ouv. cité.

me n'est qu'un des effets recherchés par les changements de langue ou les code-switchings dans le roman. A plusieurs reprises, l'alternance des codes a un effet parodique ou ironique, soulignant l'arbitraire des signes et signalant un écart manifeste avec les divers procédés de marquage de l'esthétique réaliste. Tout aussi spectaculaire est la pratique du bilinguisme affichée par certains interlocuteurs des héros. Ces rencontres donnent lieu également à des commentaires métalinguistiques. Un véritable dialogue sur la traduction s'instaure à partir du mot « ramble ».

« Die Sprache ist das Haus des Seins », dit l'inscription à l'intérieur du Volkswagen, « maison » provisoire des protagonistes. Ne faut-il pas voir dans cette phrase donnée en allemand et renvoyant au titre du livre, énoncé en anglais, une invitation au voyage – vagabondage – dans la et les langues? Vagabondage dont le frère Théo s'est lui-même exclu en optant pour la langue de l'évidence et de la majorité : « I don't know you ». Comme la fiction, la langue du récit est une exploration. Une exploration qui permet d'outrepasser les limites convenues et transforme l'interdit social – « no trespassing » – en transgression textuelle: « Tiens! C'est défendu de trépasser! ricana Jack » (POULIN, 1984, p.250). Histoire d'un déplacement entre une antériorité mythique et un présent déceptif – le blues de la langue perdue –, cette fable américaine, inventée par un romancier dont le premier métier est d'être traducteur, propose une forme de co-linguisme et l'utopie d'une reterritorialisation possible des langues dans l'écriture.

On retiendra de ces données textuelles une expérimentation du langage qui conduit à de nouvelles formes d'interactions entre les langues et constitue autant de modulations du plurilinguisme que Bakhtine décrit comme inséparable de l'art du roman. On y relève en effet aussi bien de l'hétérologie ou des variétés de registre, de l'hétérophonie ou une diversité de voix que de l'hétéroglossie ou diversité de langues. On peut tout à loisir lire également dans ces pratiques de décentrement, de ruptures, voire de transgressions et de questionnements du statut des langues et de la littérature des exemples d'hybridation et d'« impureté » post-coloniales, stratégies qui attestent qu'une littérature peut être porteuse

des codes de sa collectivité et proposer d'un même souffle une dialectique des rapports entre langue/culture /identité<sup>12</sup>. Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique, on voit se profiler l'utopie d'une Babel apprivoisée. Le roman tel qu'il s'écrit aujourd'hui au Québec est une traversée des langues et une interrogation sur la fonction du langage.

La littérature québécoise affiche donc les signes extérieurs d'une décolonisation réussie. Mais comme on ne pouvait parler de véritable colonisation, ni par la France, ni par l'anglophonie un siècle plus tard, il est difficile d'adopter le modèle postcolonialiste pour décrire son fonctionnement actuel. Politiquement, la question reste toujours en suspens. Culturellement, malgré l'autonomie évidente dont bénéficie la littérature québécoise d'un point de vue institutionnel, il faut toutefois avouer qu'elle dépend toujours, dans une certaine mesure, des réseaux de légitimation et de consécration français pour sa présence dans l'ensemble de la francophonie. Aussi me semble-t-il que le terme le plus adéquat pour décrire la complexité et l'originalité de la littérature québécoise est celui de péricolonialisme, car on indique par là que cette littérature reste périphérique dans l'ensemble de la francophonie, mais aussi par rapport à l'axe colonialiste ou postcolonialiste, comme à toute pensée dualiste qui ferait l'économie des nombreux réseaux d'appartenances et d'influences qui la traversent et en font la spécificité. Ce concept rejoint ce que Ronald Smith appelle le « side-by-sidedness »<sup>13</sup>. Aux contre-discours qui caractérisent les littératures postcoloniales se superpose un discours de complicité /résistance (Slemon) ou si l'on préfère un discours de déplacement, comme s'il s'agissait de faire un pas de côté, juste à côté et de tracer de nouvelles trajectoires.

Le terme de « péricolonialisme » rend compte du fait que jamais au sens propre la littérature québécoise n'a été une littérature coloniale,

---

12 « The syncretic and hybridized nature of post-colonial experience, écrivent Ashcroft, Griffiths, Tiffin, refutes the privileged position of a standard code in the language and any monocentric view of human experience. At the same time, however, it also refutes the notions that often attract post-colonial critics: that cultural practices can return to some "pure" and that such practises themselves, such as the use of vernacular terms or grammatical forms in english literature, can embody such an authenticity. » *The Empire Writes Back. Theory and Practise in Post-colonial Literatures*, Routledge, London, New-York, 1989, p.43.

13 « The classic postcolonialist theory posits an apposition between the center and the margin, between those with accumulated power and those without, between the settler and the indigene, between the colonist and the colonial official ... this investigation of new kinds of side-by-sidedness [...] leads to the possibility of sharing cultural experience rather than « resisting » the imposition of alien forms of culture ».

qu'elle a su côtoyer d'autres littératures sans se laisser assimiler par elles et créer ainsi une littérature-laboratoire dont les points d'intersection avec d'autres contextes sont nombreux mais qui n'a rien à envier aux ensembles culturels institutionnellement mieux établis. D'où l'étrange modèle québécois, un modèle voué à l'intranquillité créatrice<sup>14</sup>.

Recebido em 25 de outubro de 2009 / Aprovado em 4 de novembro de 2009

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ASHCROFT, GRIFFITHS, TIFFIN. *The Empire Writes Back. Theory and Practise in Post-colonial Literatures*. London, New York : Routledge, 1989.

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [1970]. Paris : Gonthier, coll. « Médiations, 1965.

DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature*. Paris : Nathan/Labor, 1972.

DUCHARME, Réjean . *Dévadé*. Paris : Gallimard, 1992.

\_\_\_\_\_. *L'hiver de force*. Paris : Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *L'Avalée des avalés*. Paris : Gallimard, 1966.

\_\_\_\_\_. *Le Nez qui voque*. Paris : Gallimard, 1968.

\_\_\_\_\_. *Les Enfantômes*. Paris : Gallimard, 1976.

GAUVIN, Lise. *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala, 2007.

\_\_\_\_\_. « La littérature québécoise : une littérature de l'intranquillité ». *Le Français dans le monde*, Paris, janvier 2006; « La francophonie en marche », no 343, janv-fév. 2006, p. 30-31 ; *Le Devoir*, 26 avril 2006, page « Idées ».

\_\_\_\_\_. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000.

---

14 L. Gauvin, « La littérature québécoise : une littérature de l'intranquillité », Paris, *Le Français dans le monde*, janvier 2006, « La francophonie en marche », no 343, janv-fév. 2006, p. 30-31. ; *Le Devoir*, 26 avril 2006, page « Idées ».

\_\_\_\_\_. *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme.* Paris : Seuil, « Points/essais, 2004.

GOBARD, Henri. *L'aliénation linguistique.* Paris : Flammarion, 1976.

LEPAPE, P. «Les mots et la boue», *Le Monde*, 10 nov. 1990.

LORD DURHAM. *The Report and Despatches of the Earl of Durham, Her Majesty's High Commissioner and Governor-general of British North America.* London : Ridgways-Piccadilly, 1939.

Lise  
Gauvin

MEMMI, Albert. *L'homme dominé.* Paris : Gallimard, 1988.

NOËL, Francine. *Maryse*, Montréal :Vlb éditeur (1983), coll. « Courants », 1987.

46

*PARTI PRIS*, vol. 11, no 5, janvier 1965.

POULIN, Jacques. *Volkswagen Blues.* Montréal : Québec/Amérique, 1984.

ROY, Gabrielle. *Bonheur d'occasion* [1945]. Montréal : Boréal, coll. « Boréal Compact », 1995.

SLEMON, S. « The Scramble for Post-colonialism », in C. TIFFIN, A. LAWSON (ed.), *De-scribing Empire. Postcolonialism and Textuality*, Londres, Routledge, 1994, p.16–17. Traduction de Jean-Marc Moura, dans *Exotisme et lettres francophones.* Paris : PUF, « Écritures », 2003.

TREMBLAY, Michel. *La grosse femme d'à côté est enceinte.* Montréal : Leméac, 1978.

VERCIER, Bruno. “La “ désoralisation ” dans les romans de Michel Tremblay ”, dans “ Oralité et littérature ”, *Présence francophone*, no 32, 1988, p.35–44.

VILLEMAIRE, Yolande. *La Vie en prose.* Montréal : L'Hexagone, 1980.