

Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne

Patrick Imbert

Volume 19, Number 1, Spring–Summer 1986

La parodie : théorie et lecture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500738ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500738ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Imbert, P. (1986). Parodie et parodie au second degré dans le roman québécois moderne. *Études littéraires*, 19(1), 37–47. <https://doi.org/10.7202/500738ar>

PARODIE ET PARODIE AU SECOND DEGRÉ DANS LE ROMAN QUÉBÉCOIS MODERNE

patrick imberty

Abstract: *Very often, intertextuality, in the Québec novels of the sixties and of the seventies, is not fully explored because it maintains a tendency towards the metalinguistic powers of parody. Thus, it is through a parody of parody, as performed by Jean-Marie Poupart and Louis Gauthier (rediscovering certain aspects of Joyce) that the questioning of the subject takes place and its corollaries, absence of originality and disappearance of the origin and of its mythical powers.*

Il n'y a pas d'originalité : les œuvres sont des décalques [...] tirés de contretypes oblitérés qui proviennent d'autres « originaux » décalqués de décalques qui sont des copies conformes d'anciens faux qu'il n'est pas besoin d'avoir connus pour comprendre qu'ils n'ont pas été des archétypes, mais seulement des variantes¹.

Et si je m'amuse un peu de ce lourd respect que j'éprouve..., pense le pasticheur (méditant, délibérant). Ne le confondez pas avec le moqueur ; il n'entreprend ni satire ni caricature, lui, il se livre à une critique de l'intérieur, pratiquant une espèce d'ironie engagée (paradoxalement puisque l'ironie se veut, par définition, déagée, froide, réservée). Parodier un roman-énigme, cela revient à piéger le piège, à truquer le truc, à tricher sur des tricheries. C'est une distance prise à l'endroit d'une distance mais toujours en-dedans de la structure, comme dans ces jeux de miroirs (de masques) à l'infini associés aux modes et aux styles baroques².

On sait, comme Bernard Andrès l'a souligné à maintes reprises, (voir son texte dans le présent numéro) que la littérature canadienne-française s'est longtemps présentée comme contestataire vis-à-vis des modèles proposés par la métropole française. Il n'est qu'à songer aux quelques remarques de Ph. Aubert de Gaspé, dans *Les Anciens Canadiens*, pour s'en convaincre :

Cet ouvrage sera tout canadien par le style... J'entends bien avoir, aussi, mes coudées franches, et ne m'assujettir à aucunes règles prescrites, — que je connais d'ailleurs...³

On sait aussi que toute une société en place, reposant notamment sur le pouvoir religieux, a continuellement freiné ce mouvement de contestation des canons et des modèles que l'homme d'ici devait tenter d'égaliser. Cette tâche tenait du surhumain, vu la hauteur du piédestal sur lequel étaient placés certains modèles, demi-dieux d'un savoir générant l'obéissance, le respect de la hiérarchie et de la propriété des textes. Il est encore plus intéressant, pour mesurer l'importance de ces modèles, de voir que toujours, même quand il s'agit d'un courant littéraire honni, les écrits des Français sont considérés comme supérieurs par les critiques et les autorités en place. Il suffit de prendre connaissance des réflexions du père Hyacinthe R. Robillard qui fustige les automatistes québécois et vomit les surréalistes français, tout en plaçant ces derniers à un niveau bien supérieur :

l'automatisme surrationnel — reflet égaré d'un astre déjà éteint par delà les mers — n'est qu'un plagiat assez médiocre du surréalisme français d'avant guerre⁴.

L'entreprise de dévalorisation des discours d'ici s'est toutefois estompée lors de la révolution tranquille, commencée, chez certains écrivains, bien avant qu'elle triomphe politiquement. Cette entreprise de dévalorisation a cédé la place à une activité fébrile de démystification des discours établis. Celle-ci est passée par un certain nombre d'étapes après la Deuxième Guerre mondiale. Ainsi, des écrivains comme Jean Simard ont incorporé, dans leur texte, nombre de citations, remettant en question, par la mise hors contexte, quantité d'énoncés figés, liés à des croyances plus ou moins dépassées. Toutefois, il ne s'agissait encore que de textes dichotomisés. Les auteurs pratiquaient donc une écriture à mi-chemin entre un dictionnaire des idées reçues et une anthologie d'une littérature

sentie comme vieillie. Ces fragments, placés hors de leur contexte et commentés par un nouveau discours censé être moins figé, ce qui est tout relatif, tournent donc définitivement au cliché et constituent la quintessence d'une écriture engagée dans une société dépassée. Cette dichotomisation des discours marque avec certitude les limites entre l'autre et le nouveau ; elle établit nettement encore la place de chacun, elle permet d'avoir les rieurs de son côté, elle sécurise car elle est l'expression d'un pouvoir, celui du parodieur qui a l'esprit critique et le bon sens avec lui. Elle maintient surtout dans des bornes raisonnables les notions de création originale et de propriété littéraire en leur donnant, de plus, le brillant flatteur du progressisme. Toutefois, cette dichotomisation est très vite dépassée quoiqu'elle soit encore régulièrement pratiquée de nos jours (voir par exemple *Kamouraska* d'Anne Hébert).

Un nouveau type d'œuvre apparaît et la double isotopie est son fief. Celle-ci se manifeste, entre autres, chez H. Aquin, J. Ferron, R. Ducharme et bien sûr chez L. Gauthier et J.M. Poupard. C'est dans la paronomase, dans la catachrèse, dans le cliché modifié ou même l'anagramme que s'inscrit sa force. Ces auteurs jouent donc continuellement sur le double, le dialogue entre deux textes. Ces moyens représentent quelques-uns de ceux qui permettent de mesurer la dimension parodique d'une œuvre. En effet, qu'est-ce que le cliché modifié sinon cet énoncé qui fait lire le texte ancien et le nouveau tout à la fois mais où le nouveau est affirmé comme supérieur. De ce fait, ces éléments constituent des procédés connus qui font que certaines des œuvres de Ferron ou de Ducharme ne sont pas si éloignées des textes qui s'affichent comme parodiques, tels ceux de Philippe Panneton⁵ ou de Reboux-Muller⁶. Certes, la sécurisation par l'activité métalinguistique de la parodie est beaucoup plus forte dans les textes quasi didactiques et pédagogiques de Reboux-Muller ou de Panneton constituant, en fait, des contre-anthologies ou des Lagarde et Michard à rebours. Construire un volume complet de parodies et l'afficher comme tel, c'est étaler sa bonne conscience, c'est affirmer que l'on a démasqué le côté prison⁷ de la culture, l'aliénation par le savoir. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit peut-être d'un discours à deux voix mais où l'une est quelque peu éteinte, et où est établie, dans toute sa plénitude, l'univocité du discours démystifiant. Toute démystification est encore mystifiante.

Dans les romans de Ducharme, de Ferron, cependant, ce n'est pas si simple car la parodie n'est pas toujours nettement affichée comme telle. Dans le fragmentaire des écritures remises en question se marque déjà, plus nettement, une forme de dialogue qui se rapprocherait de la polémique cachée, c'est-à-dire de mosaïques textuelles où se perdent les notions d'auteur et d'origine. Mais un des problèmes des textes de ces auteurs est qu'ils n'incarnent pas en totalité cette situation. On sait très bien que la dimension simplement parodique, où s'instaure clairement un métalangage en position de démystificateur, est très souvent présente comme dans la remise en cause de la comparaison :

Asie Azothe est belle comme une mirabelle (il n'est pas nécessaire que les comparaisons de ce genre ne clochent pas monsieur. Quand on dit d'une fille qu'elle est « belle comme... » tout le monde devine [...] qu'elle est très belle) ⁸.

Les cousins travaillent comme des forçats, à pierre fendre, à manger du foin, comme des loirs ⁹.

Il en est de même pour l'antithèse :

Les parents se détachaient de nous avec les enfants qui grandissaient et les vieillards qui mouraient ¹⁰.

Les voyages déforment la jeunesse crie-t-elle. Les voyages forment la jeunesse crie-t-il ¹¹.

Un gouvernement qui ne combat pas la soif chez lui ne peut être en mesure de lutter contre la faim dans le monde ¹².

On retient donc deux choses. D'une part, dans le roman québécois moderne, l'intertextualité n'est pas très souvent totale car la parodie maintient la prééminence d'un discours sur l'autre ; d'autre part, certains auteurs vont parfois plus loin que la parodie et parviennent même, comme Ferron dans *La Nuit*, à parodier leur parodie¹³, ce qui fait disparaître la frontière même/autre et aboutit à un flux d'énoncés liés les uns aux autres *ad infinitum*. Cependant si ces tendances vers l'intertextualité véritable sont présentes, par delà le discours simplement double de la parodie, chez Ferron ou chez Ducharme, il est des textes, ceux de Poupart ou de Gauthier, où cette polysémie globale est plus manifeste. C'est ce qu'on peut déjà voir dans l'indécision fondamentale marquant les oppositions dans *Que le diable emporte le titre* :

Alain et le Syrien se saisissent, se définissent par le contraste dans l'opposition. C'est simpliste et truqué d'un autre côté il est assez délicat de poser qu'ils sont complémentaires ILS SONT L'UN EN FACE DE

L'AUTRE on ne saura jamais pourquoi Alain et le Syrien sont liés d'amitié¹⁴.

C'est encore plus évident en ce qui concerne l'obsession du qualificatif qui, avec le substantif, forme l'expression clichée minima¹⁵ ; on voit que Poupart remet en cause une remise en cause extrêmement répandue et qui s'engage dangereusement dans la stéréotypie de la remise en cause. C'est bien pourquoi certains auteurs en avance sur leur temps ne sont publiés que beaucoup plus tard. C'est le cas de Gauvreau qui, en 1952, tenta de faire publier *Beauté baroque* qui n'a été publié qu'en 1977, époque justement où chez les écrivains, comme chez les critiques, la remise en cause liée aux modifications de clichés, à la parodie et même à l'intertextualité ne sont plus aussi menaçantes. Or Poupart, dont une partie des ouvrages publiés en 1968, 1969, ou 1970 est restée invendue, tient aussi une place de contestataire de l'intérieur par rapport à une écriture présente, en pleine expansion et reposant sur le double. Elle occupe depuis peu la presque totalité du champ romanesque et littéraire moderne ; c'est pourquoi un de ses derniers avatars, le roman de Yolande Villemaire, intitulé *La vie en prose*, a été primé (c'est symptomatique) par *Le Journal de Montréal*. La contestation de l'écriture traditionnelle sous forme de la double isotopie devient à la mode. Elle est de plus en plus lisible. La récupération n'est pas loin. Poupart alors entre en jeu et tente de rendre polysémique ce qui n'était que double.

L'utilisation figée de qualificatifs, soulignée notamment à six reprises par Jacques Ferron dans *Les roses sauvages* (« C'était un beau grand jeune homme »¹⁶) reprend pour le parodier le style « fleuri » cher aux instituteurs. Elle est elle-même parodiée par Poupart qui remet en cause une remise en cause tournant à la stéréotypie : « Il est vrai qu'à cette époque existait un ÉROTISME BANCAIRE¹⁷. » Mais comment se réalise cette parodie de la parodie ? Certes pas en soulignant que qualificatifs et substantifs sont unis d'une manière figée. Cela, Poupart, qui s'inscrit dans le courant du roman moderne, le fait aussi de façon tout à fait régulière : « De fraîche date, quelle expression ridicule »¹⁸. Ses livres reposent donc en partie sur une structure double ressemblance/différence. Ils jouent aussi sur une intertextualité globale qui intègre le polysémique et élimine le sujet énonciateur sous un dialogue

de textes sans origine. Cependant, et c'est là l'essentiel, on n'est jamais vraiment sûr que ce texte dédouble le double parodique. Si cela était le cas, on assisterait tout simplement à la surimpression d'une vérité usant de l'ironie, de la parodie au premier degré. Or, « ÉROTISME BANCAIRE » sent la formule figée, étant donné qu'elle est mise en valeur par l'artifice typographique, alors qu'en même temps ces termes n'ont jamais contribué à la formation d'un cliché.

En ce qui concerne les clichés, on sait que le roman moderne joue régulièrement sur leur présence et qu'il les remet en question de diverses manières soit en les mettant bout à bout, soit en jouant sur la double isotopie que fournit la catachrèse :

**Nous louerons une chambre d'hôtel et là, nous ne ferons pas l'amour
mais la tendresse** ¹⁹.

Espèce d'empêcheur de se noyer au fond ²⁰.

Qui trop enlace mal enfreint ²¹.

Un bon moyen pour faire sentir le côté facile de ce qui est devenu un procédé est de reprendre le cliché en le laissant incomplet :

Battre l'enfer tandis qu'il... ²²

**et la lumière suit la courbe. elle se courbature. mon lit en pièce.
heureux qui. le lit que** ²³.

Au lecteur de compléter, si possible par un énoncé inattendu. Cependant, il y a de fortes chances pour que la phrase complétée repose sur un cliché puisque ce n'est que par une pratique continuelle et une volonté nette de franchir les limites que l'on parvient à se libérer des automatismes. Le contraste, la différence, le stimulus qu'est censée apporter la catachrèse sont donc dépassés par une polysémie qui n'a pour limite que l'indécidable de la ligne blanche ou le fragmentaire qui chemine de réminiscences en réminiscences. Le texte latent réapparaît et disparaît en même temps sous d'autres textes possibles, en filigrane dans l'enchaînement de mots qui se suivent sans logique apparente, corollaire d'un roman sans intrigue. Ni but, ni fin, ni commencement, les textes se croisent, l'origine disparaît et le « tout s'écoule » héraclitéen remplace Narcisse et le parodique. D'un bout à l'autre, Poupart joue à jouer à la modification de cliché. Ainsi le stéréotype de la baignoire, liée à Marat, est-il rattaché à

l'agent d'action double qu'est Narcisse. Narcisse et sa baignoire, quelle transformation :

Ce roman s'inscrit entre la déclaration d'amour et la reprofession de foi dans le cynisme entre Narcisse déjoué et Marat trop vivant assis tous deux dans ce facteur commun qu'est leur sacrée baignoire²⁴.

L'activité ludique qui bouleverse l'activité simpliste de la modification de cliché en y insérant le déjà double de Narcisse dans le double du texte, pot-pourri échevelé de fragments culturels, débouche sur la production signifiante que constitue l'anagramme.

On sait la place que tient, de Saussure et des textes latins à la littérature moderne, dans le bouleversement du canon qu'est l'enchaînement syntagmatique des syllabes et des lettres, l'anarchie des graphes, éparpillant le prévisible aux quatre points cardinaux des lettres. Là, le contexte est brisé. Le sens premier s'efface au profit d'un double sens et souvent d'un multiple sens toujours à reconstruire. Le mot, cliché qui a les faveurs du dictionnaire, s'estompe sous une mouvance graphémique qui a pour corollaire la mouvance sémique, décalée par rapport au signifiant qu'est le mot comme l'a montré Greimas²⁵. Tous nos romanciers sont conscients des pouvoirs de l'anagramme : « Si l'on se souvient d'Erostrate et non de l'architecte du temple de Delphes, c'est que son nom suggère l'amour »²⁶. Toutefois, Louis Gauthier et Poupart tendent à démultiplier ce fonctionnement. Si, dans *Anna*, Louis Gauthier nous propose une liste de mots commençant par An(n)a (anal, anagramme, analogie, etc.) en une technique toute parodique, il fait aussi beaucoup plus. Ainsi, ce prénom est inscrit tout au long du livre en filigrane ; il dépasse le double dans le texte suivant où les deux énoncés ne sont que la traduction l'un de l'autre : Fragile Anna, HANDLE WITH CARE, MANIPULER AVEC SOIN²⁷. Ce jeu sur le double provenant du bilinguisme dépasse donc le double parodique du roman moderne. Chez Poupart l'accumulation de traits au même endroit nous suggère qu'il y a plus que la double isotopie habituelle et que celle-ci est dédoublée encore à tel point qu'on ne sait plus où s'arrête le texte et où il commence : « Il fallait imaginer Narcisse malheureux et satisfait la nymphe n'avait qu'à se mêler de ses affaires »²⁸. On retient d'abord la double isotopie habituelle dans la modification de la phrase de Camus « il faut imaginer Sisyphe

heureux». De plus, on note le remplacement de Sisyphe par Narcisse, toujours double de lui-même. Et pour rendre plus polysémique le tout, on retient l'anagramme de Sisyphe dans «satisfait la *nymphé*». Tout, dans cet exemple, concourt à accumuler et à mêler les traits de l'écriture propre au roman moderne intégrant déjà elle-même une écriture traditionnelle, à tel point qu'on ne sait plus s'il s'agit d'une mimésis d'une écriture ou d'une écriture de la mimésis. L'intertextuel, qui est donc beaucoup plus que la parodie et surtout que la parodie d'une parodie, est là sous nos yeux. Certes, cette parodie d'une parodie existe aussi mais il semble qu'elle soit plus mécanique que l'intertextuel généralisé. En effet, elle joue beaucoup moins sur le fragmentaire brisant le contexte de l'enchaînement syntagmatique par la prégnance beaucoup plus marquée de la troisième dimension du langage, de sa profondeur. Jacques Brossard parodie Proust ou plutôt un pastiche de Proust attaquant Balzac :

Nous étions reçus par de ravissantes jeunes femmes et je crus reconnaître Natacha Rostov, la belle Hélène, Diane de Poitiers, Catherine Deneuve, Mathilde de la Mole, Marina Vlady, Gabrielle d'Estrées, Oriane de Guermantes (jeune) [...] ²⁹.

... l'élite de l'aristocratie parisienne... de Marsay et Rastignac, le comte Félix de Vandenesse, les ducs de Rhétoré et de Grandlieu, le comte Adam Laginski, M^e Octave de Camps, lord Dudley, faisaient cercle autour de Mme la princesse de Cadignan ³⁰.

L'accumulation de textes déjà parodiques et de textes fragments mène donc le roman québécois à une intertextualité généralisée où tout texte répète d'autres textes qui ne sont jamais les mêmes, ce qui va beaucoup plus loin que le constat très juste, mais nécessairement partiel, que Butor fait au sujet du roman :

La formule du roman habituel est donc tout simplement une sorte de parodie. La plupart des écrivains, le sachant ou non, prennent des livres célèbres d'autrefois et maquillent leurs rides ³¹.

Trois directions, dont deux radicalement opposées, s'offrent donc à nous dans le roman actuel. D'abord, on assiste au développement continu du roman traditionnel («traditionnel» compris comme relatif, extérieur à tout jugement de valeur) où, comme le souligne Barthes ³² ou Charles Grivel ³³, les mêmes situations, les mêmes procédés, les mêmes traits de style ³⁴, le même discours, sont indéfiniment repris. Cette impossibilité d'échapper au plagiat, car c'est bien de cela qu'il

sagit, même si l'on nous assure toujours de l'originalité de l'auteur, liée à une société qui, pour survivre, renforce redondance et modèles, était déjà exprimée d'une manière extrêmement lucide par un écrivain québécois à tendance sur-réaliste qui ne figure d'ailleurs jamais dans les anthologies. Il s'agit de Claude Mathieu. C'est dans une nouvelle intitulée « L'auteur du temps d'aimer » publiée dans *La mort exquise*³⁵ que tout devient clair. Claude Mathieu nous montre un écrivain traditionaliste qui cherche à s'attacher un certain public et qui y réussit assez bien mais qui, un beau jour, se suicide car un journaliste l'accuse de plagiat. Or, avant de se suicider, cet écrivain est allé vérifier à la bibliothèque et s'est rendu compte que sa production, au fur et à mesure qu'il corrigeait ses manuscrits, s'était rapprochée de textes (jusqu'à être identiques) publiés cent ans auparavant par un obscur écrivain français. Voilà une situation qui souligne bien que le plagiat est inévitable si l'on ne s'engage dans la voie de l'inter-textualité.

L'autre direction, opposée, est celle, justement, de l'inter-textualité globale où l'auteur n'est plus l'auteur mais le traducteur de discours qui le dépassent et qu'il ne maîtrise pas. Cette autre direction s'inscrit totalement dans une logorrhée fragmentaire où s'accumulent des bagages culturels et discursifs d'où s'échappe un jeu polysémique permanent, permettant d'esquiver le plagiat et de naviguer au gré des courants de signification. Les contextes infiniment changeants définissant, sans arrêts, mots et contenus sémantiques, semblent donc aboutir à la seule originalité possible. Deux mille ans de stylistique s'évaporent donc sans qu'il soit besoin de reprendre la thèse de B. Gray³⁶ fondant son rejet du style sur la négation de la synonymie, rejet qui implique un refus de la dichotomie séculaire entre dénotation et connotation. Tout ceci signifie, en tout cas, que le style et l'homme disparaissent.

La parodie, telle qu'on l'a connue jusqu'à maintenant, et qui est la voie médiane entre les deux tendances exposées ci-dessus, ne peut plus jouer face à l'intertextualité. La parodie, le double ne peuvent atteindre qu'un texte fondé sur le monologisme en faisant croire au dédoublement. Mais, comme elle maintient une hiérarchie entre deux discours, elle tend aussi vers le plagiat car elle réutilise des procédés monologiques qui ont fait leur preuve. C'est peut-être d'ailleurs ce

qui ferait la différence entre le texte de Louis Gauthier intitulé *Les aventures de Sivis Pacem et de Para Bellum*³⁷ et les romans de Jean Daunais tel *Le rose et le noir*³⁸. Tous deux utilisent, bien sûr, des procédés parodiques. Mais, comme le souligne P. Bourdieu au sujet du théâtre bourgeois, théâtre utilisant des procédés parodiques qui manifestent un « intérêt pur pour la technique » et dénotent « un éclectisme sceptique, qui le fait osciller entre le plagiat et la parodie et qui s'associe le plus souvent à un indifférentisme ou à un conservatisme social et politique »³⁹, il est clair que Louis Gauthier ne fait pas que cela et qu'au lieu de retomber dans le plagiat d'une tension parodique qui n'en peut mais, il s'engage résolument dans une intertextualité éliminant le sujet cartésien.

Lorsqu'on aboutit à un certain degré d'intertextualité, à un croisement inextricable de discours, style et parodie s'abolissent, les notions de vraisemblable, de genre, de littérarité n'ont plus cours. L'intertextualité qui se fait jour chez Poupard ou Gauthier balaie ainsi les oppositions paradigmatiques crues encore fondamentales et qui gouvernent les systèmes signifiants à travers lesquels nous fonctionnons alors qu'en fait ceux-ci masquent, par leur fonctionnement même, ces oppositions qui nous gouvernent. La mouvance intertextuelle tend donc à dépasser la tautologie globale implicite dans laquelle se fonde tout univers culturel masquant soigneusement ses contradictions par toutes sortes de mythes et notamment par celui de la propriété du discours.

Université d'Ottawa

Notes

- 1 Hubert Aquin, *Parti-pris*, 4, janvier, 1964, p. 24.
- 2 Jean-Marie Poupard, *Les Récréants*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 56.
- 3 Philippe Aubert de Gaspé, *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Fides, 1967, p. 17.
- 4 Père Hyacinthe R. Robillard, *Notre temps*, 4 septembre 1948.
- 5 Philippe Panneton et Louis Francoeur, *Littératures à la manière de...*, Montréal, Éditions Garand, 1924.
- 6 Paul Reboux et Charles Muller, *À la manière de...*, Paris, Grasset, 1908, 1910, 1913.

- ⁷ E.T. Hall, *The Silent Language*, New York, Doubleday, 1959.
- ⁸ Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1968, p. 158.
- ⁹ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 68.
- ¹⁰ Jacques Ferron, *La Nuit*, Montréal, Éditions Parti pris, Collection Paroles 4, 1965, p. 10.
- ¹¹ Réjean Ducharme, *L'Océantume*, p. 11.
- ¹² Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 9.
- ¹³ Patrick Imbert, « Antithèse et bouleversement culturel dans *La Nuit* de J. Ferron », *Revue du Pacifique*, 4, n° 1, 1978, pp. 68-81.
- ¹⁴ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 15.
- ¹⁵ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971.
- ¹⁶ Jacques Ferron, *Les roses sauvages*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, pp. 9, 11, 19, 30, 34, 38.
- ¹⁷ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, p. 128.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 47.
- ¹⁹ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, p. 261.
- ²⁰ Élyane Roy, *Chatmaux*, Sherbrooke, Éditions Cosmos, 1975, p. 53.
- ²¹ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, p. 21.
- ²² Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, p. 24.
- ²³ Gilbert David, *Presqu'il*, Montréal, HMH, Collection L'Arbre, 1971, p. 25.
- ²⁴ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, p. 39.
- ²⁵ A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.
- ²⁶ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, p. 9.
- ²⁷ Louis Gauthier, *Anna*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1967, pp. 69-73.
- ²⁸ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, p. 48.
- ²⁹ Jacques Brossard, *Les Métamorphaux*, Montréal, HMH, Collection L'Arbre, 1974, p. 46.
- ³⁰ Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1919, pp. 11-12.
- ³¹ Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 9.
- ³² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- ³³ Charles Grivel, *La Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973.
- ³⁴ Patrick Imbert, « Pastiche, lecture, idéologie », dans *Lectures et lecteurs de l'écrit moderne*, S. Sarkany, éd., Ottawa, Carleton University, 1980, pp. 132-151.
- ³⁵ Claude Mathieu, *La Mort exquise*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1965.
- ³⁶ Bennison Gray, *Style : The Problem and its Solution*, La Haye, Mouton, 1969.
- ³⁷ Louis Gauthier, *Les aventures de Sivis Pacem et Para Bellum*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1970.
- ³⁸ Jean Daunais, *Le Rose et le noir*, Montréal, Éditions Héritage, 1980.
- ³⁹ Pierre Bourdieu, « Marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, 1971, p. 87.