

Québec : Émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français

Bernard Andrès

Volume 19, numéro 1, printemps-été 1986

La parodie : théorie et lecture

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500746ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500746ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Andrès, B. (1986). Québec : Émergence de l'institution littéraire et parodie des codes français. *Études littéraires*, 19(1), 141–152.
<https://doi.org/10.7202/500746ar>

QUÉBEC : ÉMERGENCE DE L'INSTITUTION LITTÉRAIRE ET PARODIE DES CODES FRANÇAIS

bernard andrès

Abstract: *A parody of a colloquium piece on parody of french codes in Quebec literary and theatre. The author, making use of the ritualized codes of the conference paper, offers a concrete reflexion on the problems of parodic speech acts and intentions, grounded on theoretical works by Hutcheon, Genette, Kerbrat-Orecchioni and others.*

0.0.7. Où il ne serait question ni de la parodie ni de l'institution littéraire québécoise, mais d'une communication fictive où l'on aurait parlé des rapports entre l'une et l'autre, mais sur un mode parodique. Il aurait fallu pour cela parodier l'une ou l'autre, ladite institution ou ladite parodie. Mais le faire avec l'une ou l'autre eût supposé de part et d'autre une parfaite connaissance des deux, afin que pussent être reconstitués les deux plans de mon discours, cette « double exposition » ou « synthèse bi-textuelle » dont parle Linda Hutcheon¹. Une solution facile eût consisté à parodier l'une et l'autre en choisissant comme cible la seule chose familière à chacun : le genre codé de la communication de colloque. Dans cette problématique du choix du parodié, quelle que soit la cible retenue, cette communication fictive n'eût pas manqué de

soulever un certain nombre de problèmes dont la seule exposition suffirait à amorcer le présent article*.

0.0.6. Premier ordre de difficultés : comment pré-supposer d'une part une préhension commune du phénomène parodique alors que l'objet d'un colloque est précisément d'en constituer une, et peut-être d'en instituer une, mais... D'autre part, comment supposer une préhension commune de l'institution littéraire québécoise, alors que la notion même d'institution fait problème et que, fait d'institution, le champ québécois est peu ou pas connu hors-Québec, parce que marginalisé, « régionalisé » par l'institution parisienne dont la principale fonction au niveau de l'appareil éditorial est d'ignorer ou de filtrer l'information sur tout ce qui touche à la « francophonie ».

0.0.5. Second ordre de difficultés : la fameuse « visée » ou « intention » parodique. D'un point de vue pragmatique, on peut distinguer à la réception l'ironie de la parodie sur la base d'un rapport entre ce qui est dit par le locuteur et ce qu'il veut faire entendre (ou qu'on suppose qu'il veut faire entendre). Le rapport serait antithétique dans l'ironie² et de simple juxtaposition dans la parodie (avec resémantisation, dénonciation ou « désénonciation » de l'énoncé parodié — on y reviendra). Ceci convenu, la difficulté pour le locuteur de cette communication fictive, résiderait dans la disposition d'un certain nombre d'indices destinés à clairement identifier l'« intention » parodique : parodie de l'institution littéraire ou du discours parodique ? Sans compter en tout premier lieu avec les contraintes d'énonciations inhérentes aux circonstances *hic et nunc* : la communication de colloque (il faut dire quelque chose, sur le sujet de préférence !). D'où brouillage possible par parallélisme de deux plans d'intentionnalité : dire la parodie en parodiant son discours critique.

0.0.4. Position d'énonciation intenable où le seul choix du locuteur sera de gommer son lieu d'énonciation, de cacher son *JE/U* en se retranchant pour « faire sérieux » derrière le *IL* et ses doctes substituts : le *NOUS* académique ou, comme je

* Cette « communication fictive » fut réellement performée au Colloquium on the History and Theory of Parody, Université de la Reine, Kingston, Ontario, (8-10 octobre 1981).

suis amené à le faire ici, *LE LOCUTEUR*. Ce locuteur désignerait, dans l'impersonnification de mise, aussi bien celui (réel) qui énonce ces propos, que celui (fictif) de l'expérimentateur, alors scripté par la majuscule L :

Le sens d'une séquence peut être défini comme ce que le récepteur [...] parvient hypothétiquement à reconstituer de l'intention signifiante de L, et cela à l'aide d'un certain nombre de données intra- et extra-textuelles, et à partir de ses propres compétences, et de celles qu'il a de bonnes (ou mauvaises) raisons d'attribuer à L et d'estimer que L lui attribue³.

On reviendra en fin de parcours sur cette citation de Catherine Kerbrat qui nous servira en attendant de protocole de lecture.

0.0.3/2. Ainsi, pour les pages qui suivront, les embrayeurs ou « signes de ponctuation » parodiques seraient au plan extratextuel le code de la communication de colloque et ses contraintes, et intra-textuellement, la contrefaçon dudit code, marquée par les lexèmes « locuteur », « il », « nous », « on », les apartés (en italiques), les clichés, ainsi qu'un conditionnel plus ou moins vétuste dans ses concordances (sans compter ici-même la segmentation fantaisiste mais ô combien codée du texte écrit). Autant d'indicateurs d'une position ou plutôt d'une posture qui se voudra la plus mouvante possible, pour permettre au « locuteur » (« je » s'efface) de gommer son lieu d'énonciation tout en le désignant explicitement, sorte de point aveugle destiné à démontrer que le plus important dans le discours parodique, c'est le lieu d'où on le tient. Non pas « Que parodier ? », ni « Comment ? », mais « D'où ? »... La meilleure parodie étant peut-être celle qui à force de désigner ses lieux, les relativise au point de les escamoter. Non-lieu de la Parodie ?

0.0.1. Bon ! Compte-tenu de la contrainte institutionnelle (dire quelque chose), le locuteur annoncera son plan en trois parties (comme « il » se doit) : mise au point méthodologique sur l'institution et les codes ; analyse du rapport aux codes linguistiques et esthétiques ; enfin, à la hâte (le temps venant à manquer), présentation de quelques cas « concrets » de parodie dont on tentera de montrer la spécificité québécoise (le tout n'étant que prétexte à une réflexion sur le discours parodique par la parodie de ce discours)...

1.1.1. Pour commencer, le locuteur ferait donc porter son propos sur l'institution littéraire. Il s'y prendrait en parlant le

plus sérieusement possible d'un ensemble de pratiques scripturales et lectionnelles (sic) reconnues/rejetées comme non/littéraires, par une série d'agents impliqués à des titres divers dans des A.I.E.'s. En insistant sur la base matérielle de l'organisation, il caractériserait les instances de production, d'émergence et de diffusion, en rapport avec l'appareil scolaire. Sans mâcher ses mots, il dénoncerait le ballet hystérique des prix littéraires et la soumission de l'invention scripturale à des éléments formulaires stables (énoncés déontiques, doxéiques ou doxastiques). L'ensemble serait situé dans le contexte québécois de l'édition et des courants d'air circulant en toute liberté⁴.

2.1.1. L'institution esquissée, il s'agira de poser la notion de code pris au sens vernierien de :

mécanismes appris, devenus automatiques et sentis « évidents », qui permettent d'écrire et de lire à une époque donnée dans une société donnée [...]. Ces codes ne sont pas neutres mais modelés, à partir d'un héritage qu'elle a reçu et contre les tentatives-incessantes-de-la-classe-qu'elle-domine, par-la-classe-dominante-qui, de-plus, les-occulte-en-tant-qu'instruments-de-ses-intérêts [...] etc.⁵

Distinguer ensuite entre le code linguistique de base et les codes esthétiques plus spécifiquement littéraires, sans compter les sous-codes connotatifs dont un éminent sémiologue italien s'est fait l'écho. Établir d'une part les rapports entretenus entre le français des romans québécois et la forme d'un français international plus ou moins fictif. Caractériser d'autre part au XIX^e siècle les relations entre les types de récits produits au Québec et le genre de productions françaises qu'on y importait, diffusait, critiquait, etc.

2.1.2. Pour ce qui est du rapport au code linguistique dominant, l'accent sera mis sur le processus de rejet ou de non-légitimation de certaines pratiques intégrant au récit le langage « populaire ». À moins que celui-ci ne subsiste, mais mal assimilé par l'instance narrative, se trouve réduit à une fonction décorative, « au même titre que le costume, l'aspect extérieur, les éléments constituant un tableau de mœurs, etc. », dirions-nous pour parodier Bakhtine au sujet de Gogol⁶. L'effet de sens est alors celui d'une « parodie manquée » (au sens d'un acte manqué, d'une parodie in/volontaire). Le discours populaire n'est que toléré, encadré par celui du narrateur, farouchement fidèle, lui, à la norme d'un français

plus ou moins fictif et international. [*Ici, recours obligé à la référence-surprise : l'étude récente et encore inédite attestant d'un dossier de recherche décidément « up to date »*]. C'est ce qui ressort d'une récente étude de Myrtaie Gaudreau sur le langage populaire dans le roman canadien-français⁷. On remarque d'ailleurs que sur le plan du rapport au code linguistique français, même au plus fort de la mode du « Joual », un siècle plus tard, les écrivains de la revue *Parti pris* et la plupart de leurs successeurs maintiennent encore une distance entre l'énonciation narrative et le discours rapporté, distance dont on ne peut dire, comme pour le théâtre à la même époque, qu'elle fonctionne, à la parodie du code français. Robert Major l'établit bien dans son étude sur *Parti pris*. André Belleau observe le même phénomène dans son essai *le Romancier fictif*⁸.

2.1.3. Le problème est d'autant plus aigu au Québec que dans la communication verbale, le code linguistique (plus précisément phonétique) reste un signe de reconnaissance s'il n'est plus tout à fait un motif d'exclusion. Au point que dans la production théâtrale, la seule prononciation française (en fait l'accent parisien) fait fonction de cliché dans toute parodie de la culture savante et sert à coder de façon infaillible les rôles du précieux, de l'efféminé ou du gars à problèmes sexuels (ce dernier cas génère toute la pièce de Barbeau : *Joualez-moi d'amour*). Dans l'écrit, le rapport au code linguistique se pose différemment mais il réactive en l'accusant l'aphorisme sartrien : « On parle dans sa langue, on écrit dans une langue étrangère ». N'oublions pas qu'au Québec la langue étrangère en question ne l'est pas tout à fait. N'y a-t-on pas déjà qualifié le français de « langue maternelle étrangère » ? « Ch' comprends l'français, mais chus pluss bilingue en joual », dit un personnage de Germain que cite Pierre Gobin dans son étude sur la dramaturgie québécoise. Gobin note fort justement que « l'auteur dramatique vivant dans une société marquée par une expérience coloniale éprouve de façon plus aiguë encore la distance entre la parole "indigène" et l'écriture "étrangère", surtout si la parole relève du même héritage linguistique, c'est-à-dire s'il y a *diglossie* plutôt que *bilinguisme*⁹ ».

[*Parvenu à ce point de l'exposé, notre locuteur jaugeant la réaction de la salle, s'aperçoit qu'il s'est pris à son propre jeu*

et qu'en traitant de la parodie du code linguistique, il a totalement négligé la composante parodique de son propre discours (à moins que le développement antérieur ne constitue la parodie d'une communication standard, marquée par la neutralité du ronron académique)... Quoi qu'il en soit, le locuteur se promet in petto de redresser la barre. C'est qu'il s'agit à présent du rapport aux codes esthétiques français. N'ayant guère le temps d'aborder l'Ancien Régime, il passera directement au « suivant »].

2.2.1. On sait qu'au XIX^e siècle, le gros de la production littéraire française se trouvait lu, commenté et diffusé sans retard notable, que ce soit en feuilleton ou en volume, dans les revues, collections et journaux québécois. Et ce en dépit de la censure clérico-bourgeoise qui parvenait mal à contrôler le marché du livre devant l'essor de l'industrie journalistique et l'avènement de nouveaux circuits de diffusion. Mises en gardes, à l'Index, mandements épiscopaux et ex-communications ne semblaient guère efficaces pour influencer le marché du livre étranger, même s'ils entravaient considérablement l'essor de la littérature d'ici. Entre 1840 et 1867, les écrivains même les plus progressistes (on disait « libéraux » à l'époque) avaient fort à faire pour braver l'instance critique locale et concurrencer parallèlement la production étrangère chez eux (déjà !). Ceci les plaçait en porte-à-faux entre l'une et l'autre, comme en témoignent entre autres, les préfaces aux *Fiancés de 1812*, de J. Doutre (1846) et à *Charles Guérin*, de P.-J.-O. Chauveau (1853). [*Le locuteur ne s'y attarde pas ; il renvoie à une communication donnée deux ans plus tôt à Ottawa, lors d'un colloque sur « Les sociologies de la littérature » dont les Actes ne furent jamais publiés*].

2.2.2. Pour mieux cerner le problème de ces agents littéraires, le locuteur pourrait s'amuser comme Bourdieu et Dubois à circonscrire leur position dans le champ institutionnel en fonction de leurs origines, appartenance et position de classe, compte tenu d'informations d'ordre personnel n'ayant rien à voir avec les errements de la méthode biographique : profession des parents, de l'écrivain, héritage familial, capital symbolique, choix du conjoint, de l'encre, du papier, etc. Cela donnerait le profil-type de l'écrivain sous l'Union des Canadas, tel qu'il ressort de l'étude déjà citée de Myrtaïe Gaudreau¹⁰. Si l'on tentait par la suite d'articuler ce profil-type sur une

problématique-type en vue de dégager une position d'énonciation-type définissant les conditions d'émergence d'un discours parodique chez ces écrivains-types, on obtiendrait :

— Membre de la petite-bourgeoisie professionnelle, l'agent en question est partagé entre son désir de s'inscrire dans l'époque, de produire une littérature d'ici (pour faire mentir le fameux rapport Durham), de se définir des conditions d'émergence originales (d'où sa méfiance à l'égard des codes français), et son intention de ne pas se limiter à la sphère restreinte, mais de vraiment percer le marché de grande production feuilletonesque, alors engorgé par la prolifération de biens symboliques d'importation. Mais émerger dans l'infrastructure éditoriale tout en contestant l'ultramontanisme des superstructures idéologiques, suppose deux stratégies contradictoires et l'amène à l'impasse : il doit lutter sur le marché contre une production dominante d'importation, dont il se sent pourtant plus proche des présupposés idéologiques (la France post-révolutionnaire). Il lui faut dire le Canada-français sans la France, mais sur son terrain (ce terrain qu'elle occupe symboliquement dans l'édition locale, même s'il s'agit d'édition pirate belge ou new-yorkaise et si les droits d'auteurs ne sont pas perçus en France). Ou encore : changer le Canada-français en changeant de France (tuer le Roi pour tuer le Père... ou la Mère *patrie*). Mais encore une fois, comment concilier son nationalisme avec un patrimoine culturel d'emprunt et assumer de toute façon une médiation exogène dans son procès d'écriture ?

2.2.3. Le « dilemme » se trouve aggravé par la révélation suivante : ce ne sont pas les « grands » auteurs français qui sont le mieux connus au Québec mais, comme en témoigne l'étude de Yves Dostaler¹¹ : Chateaubriand, Stendhal, Balzac, Flaubert et Zola sont largement éclipsés par Dumas, Sue et Scott. Ceux-ci mêmes le sont par Karr, de Kock, Verne, Erckman-Chatrion, Ohmet, Ponson du Terrail et Conscience, pour ne citer que les moins connus. Le premier contact réel se fait donc avec le feuilleton et le mélodrame, cette littérature de masse, naissante elle aussi en France et qui, rappelle Dubois, « prolonge à sa manière la tradition des littératures populaires ». Si l'on convient avec Dubois qu'il existe bien dans cette tradition populaire « une veine parodique [...] tournée contre la littérature "noble" »¹², on comprend mieux la filiation

de la production québécoise avec la tradition populaire et le type de rapport qu'elle peut entretenir avec les codes de la « grande » littérature française (et internationale).

3.1.1. Un roman de 1862 illustre bien cette problématique. Il s'agit de *Jean Rivard*, d'Antoine Gérin-Lajoie. [*Le locuteur n'ayant le temps de l'aborder, saute cavalièrement au XX^e. Faisant l'économie d'un développement, il se propose de défricher in extremis le champ parodique du théâtre contemporain*].

3.2.1. S'y prendra-t-il en proposant une simple liste de titres inscrivant à même leur libellé le contre-chant parodique? : De Jean Barbeau : *Le chemin de Lacroix*, *Ben Ur*, *Manon Lastcall*, *Joualez-moi d'amour*, *Le chant du Sink* ; de Victor-Lévy Beaulieu : *Mémoires d'Outre-tonneau*, *Don Quichotte de la Démanche*, *En attendant Trudot* ; de Michel Tremblay : *Lysistrata*, *La Duchesse de Langeais*, *L'Impromptu d'Outremont*, et surtout Réjean Ducharme : *Le Marquis qui perdit* et *Le Cid Maghané*.

[*Une telle énumération ne pouvant que lasser son auditoire, force lui serait de s'en tenir à une seule pièce, la dernière citée*].

3.2.2. *Le Cid maghané* (de « maghaner » : abîmer) se présente comme une « parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles de 1967 ». Le manuscrit précise : « Les soulignés, de l'auteur, doivent être dits à la française, "pompeusement". Ce qui n'est pas souligné se prononce à la québécoise »¹³. Outre le texte lui-même, très riche, à cent lieues des traductions du *Cid* en picard ou en sabir méditerranéen dont parle Abastado¹⁴, c'est le jeu des soulignés qui capte l'attention du « parodologue ». Ces italiques indexent le texte dit « à la française » au sens où ils le désignent, le démarquent, tout en donnant des indications de jeu. Ils fonctionnent comme des didascalies non seulement pour les séquences indexées, mais aussi pour le reste du texte dit « à la québécoise ». Sans compter avec les tirades, les répliques et même les simples phrases où sont convoqués les deux types de diction, l'une paraphrasant l'autre et *vice-versa*, au point que dans telle séquence on hésite presque sur l'objet parodié : le discours français ou le québécois ?

3.2.3. Ainsi, à la « 2^e scène du 1^{er} rideau » (!), l'Infante désespérée, monologue avant de recevoir Chimène. Chez Corneille, acte premier, scène 2, vers 139 :

**Non, je veux simplement, malgré mon déplaisir,
Remettre mon visage un peu plus à loisir ;**

soit d'après le petit Classique Larousse : « L'Infante veut rendre l'apparence de calme à son visage ». Ce qui donne chez Ducharme :

Je vais me repomponner un peu avant d'y aller.

Souligné, l'« alexandrin » doit être dit « à la française ». Mais il est immédiatement suivi « en québécois » de :

**Maudite merde!... Emmanchure maudite!... Qu'est-ce que j'ai fait au
Bon Dieu? Maudit verrat!... [...] Je perds la boule à cette heure!...
Maudit que ça va mal!... Maudit que je suis écœurée!... Que je souffre
donc!**

suivi d'une adresse « À Dieu » (et « à la française », mais sur un énoncé québécois cette fois-là : ce qui opère le renversement, l'hésitation évoquée plus haut) :

**CHRIST, est-ce que ça va finir par finir, est-ce que je vais finir par le
voir le bout de ça ?**

Et pour que l'incipit du sacre (« Christ ») fasse bien l'objet de la double exposition parodique, soit bien pris pour un juron, la suite « en québécois » relance le sacre par un substitut euphémique à rallonge :

**Cristal de France de derrière de maison de verrat de maudite affaire
d'amour!...**¹⁵

Ainsi Corneille est-il cité ou plutôt contre-cité, contre-fait, parodié... et se trouve-t-il à parodier Ducharme ! Auto-parodie des plus subtiles où, à force d'exhiber le parodié, le parodiant se donne lui-même en spectacle et amorce sa propre dérision. « Pour qu'il y ait spécialement parodie », écrit Abastado, « il faut qu'il y ait dérision, coexistence des marques d'imitation et des marques d'irrespect, déviance par rapport au modèle »¹⁶. Chez Ducharme on goûte en outre à la déviance par rapport à ce modèle de parodie : dérision du parodiant, auto-parodie et jusqu'à un certain point, dérision de l'auto-parodie ! En effet, dès l'incipit du *Cid maghané*, le ton est donné ou plutôt brisé. Non pas seulement par la reprise à un syntagme près du vers liminaire de Corneille :

Elvire, MON CHOU, m'as-tu fait un rapport bien sincère ? ;

et par sa paraphrase québécoise :

Es-tu sûre qu'est pas des menteries que tu m'comptes ? ;

mais par la musique de scène qui ouvre le spectacle en transposant les registres français et québécois sur le code de la musique « western » américaine !

3.3.1. Dans ce discours *déplacé* qu'est la parodie ducharmienne, l'accent n'est plus sur l'énoncé mais sur des coordonnées d'énonciation autres. Ce déplacement a pour effet de resémantiser à lui-seul l'énoncé d'origine. Non pour le ridiculiser comme dans la parodie classique, ou pour « se débarrasser d'influences stylistiques, [...] vaincre et surpasser quelque prédécesseur influent »¹⁷. Cet « acte d'émancipation » serait plus fréquent chez le Jean-Claude Germain des *Enfants de Chénier*. Chez Ducharme, la resémantisation du discours parodié (mais lequel ?) se fait surtout dans le sens d'une relecture du contexte parodiant. Ce qui est lu dans le « maghane », c'est moins Corneille que le Québec de la fin des années « tranquilles ». 1968 : arrivé au terme d'une révolution symbolique par laquelle il s'est libéré des dernières attaches avec son passé clérical, le messianisme et ses héros d'Ancien-régime, le Québec iconoclaste se refuse à toute exaltation lyrique dans le domaine théâtral. Il s'interdit par-dessus tout le discours de l'héroïsme et du tragique de l'existence : « Nous n'avons pas, malgré ce qu'ont pu dire ceux qui enseignaient ici les classiques français, une armature historique qui puisse nous faire correspondre à l'expérience de Rodrigue »¹⁸, faisait remarquer Renald Bérubé en 1975 à propos du *Cid maghané*. Le commentaire eût peut-être été différent après octobre 1976. Autre encore après avril 1981. Mais en 1968, à la création de la pièce, Dieu était bien mort, toute transcendance interdite. Et le Rodrigue de Ducharme finissait piteusement, paqueté sur ses skis, des gants de boxe aux poings, pour avoir mal digéré la culture de masse américaine : Cassius Clay, Paul Newman, Tarzoon et les *cartoons* de la Warner Bros. [*C'est le brouillage culturel dont le locuteur aurait pu faire état à propos de Jean Rivard, lors du développement avorté plus haut*]. Omniprésence du code populaire dans les manifestations du code savant, pourtant toujours omnipotent parce que

détenteur de l'instance de légitimation (« Dans plusieurs secteurs majeurs de la "sphère littéraire", si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française »¹⁹).

4.5.6. C'est peut-être aussi le divorce dont parle Belleau entre culture populaire et culture « sérieuse » : « l'écriture se sentant à la fois obscurément redevable à la nature et honteuse envers la culture, se censure comme culture et mutile le signifiant »²⁰. Mutilation, auto-« maghanage » dont la pratique semble déjà dater à l'aube des années 80, si l'on en juge par les productions les plus récentes d'écrivains dans la trentaine. Ils l'appellent eux-mêmes la « Nouvelle écriture », travail de synthèse entre théorie et fiction, recherches formelles et perception du quotidien, où la parodie n'aurait plus guère de compte à régler :

La « Nouvelle écriture » n'est une réponse ni stylistique, ni sémantique aux écritures d'hier [...], elle ne substitue rien d'autre qu'elle-même à soi, dans le mouvement qui l'entraîne et qui seul peut la réjouir²¹.

Aux mauvaises langues d'y voir une résurgence du plaisir textuel, sortie telle quelle de telle ou telle revue d'arrière-garde.

7.0.0. Pour ma part, le temps est venu d'abandonner mon « IL » et de compléter en fin de course la citation de Catherine Kerbrat qui constituait notre protocole de lecture :

Il arrive parfois que le récepteur soit incapable de s'assurer de ce que L veut véritablement faire entendre, [...] le texte reste définitivement ambigü. Mais cette incertitude interprétative n'infirme en rien ce qui vient d'être dit : ne pouvant clarifier l'intention signifiante de L, le récepteur s'en tire le plus souvent en attribuant à L une *duplicité perverse et délibérée*²².

Alors ?

Exemple convaincant d'une communication ratée sur la parodie ? Ou parodie réussie d'un exemple de communication ratée ?

Université du Québec à Montréal

Notes

- ¹ Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », *Poétique*, 36, 1978, p. 473 et « Ironie, parodie, satire », *Poétique*, 46, 1981, p. 144.
- ² Catherine Kerbrat-Orrechioni, « L'Ironie comme trope », *Poétique*, 41, 1980, pp. 108-127.
- ³ *Ibid.*, p. 114.
- ⁴ Gilles Marcotte, « L'Institution et courants d'air », *Liberté*, 134, 1981, pp. 5-15.
- ⁵ France Vernier, *L'Écriture et les textes*, Paris, Éditions Sociales, 1974, p. 122. Les tirets sont de nous (« L » le scripteur)
- ⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 169.
- ⁷ Myrtaïe Gaudreau, *Typologie des modes d'insertion du langage populaire dans la prose narrative*. Université du Québec à Montréal, Mémoire, 1980.
- ⁸ André Belleau, *Le Romancier fictif*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1980, p. 144.
- ⁹ Pierre Gobin, *Le Fou et ses doubles*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 107.
- ¹⁰ Myrtaïe Gaudreau, p. 30.
- ¹¹ Yves Dostaler, *Les Infortunes du roman dans le Québec du XIX^e siècle*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1977.
- ¹² Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles, Nathan, 1978, p. 131.
- ¹³ Réjean Ducharme, *Le Cid maghané*, Exemple à la Théatrotèque de l'Université de Montréal, 1968.
- ¹⁴ Claude Abastado, « Situation de la parodie », *Cahiers du XX^e siècle*, 6, 1976, pp. 9-37.
- ¹⁵ Réjean Ducharme, *Le Cid maghané*.
- ¹⁶ Claude Abastado, p. 21.
- ¹⁷ Linda Hutcheon, 1978, p. 471.
- ¹⁸ Renald Bérubé, « *Le Cid et Hamlet* : Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik », *Voix et Images*, 4, 1975, p. 43.
- ¹⁹ André Belleau, « Le Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, 134, 1981, p. 17.
- ²⁰ André Belleau, « Culture populaire et culture sérieuse, dans le roman québécois », *Liberté*, 111, 1977, p. 31.
- ²¹ Hugues Coriveau, « Appellation contrôlée (sans titre) », *La Nouvelle Barre du Jour*, 1980, p. 121.
- ²² Catherine Kerbrat-Orrechioni, p. 114.