

Écrire la « parlure » canadienne-française :  
la langue oralisée dans l'œuvre d'Albert Laberge

Caroline Loranger  
Département de langue et littérature françaises  
Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès arts – littérature française

Décembre 2013

©Caroline Loranger, 2013

## RÉSUMÉ

L'œuvre d'Albert Laberge, écrivain canadien-français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, a fait l'objet de nombreuses études sur le plan thématique. Considéré comme le premier auteur naturaliste du Québec et comme un représentant de l'anti-terroir, Laberge a retenu l'attention des critiques pour son humour noir et ses histoires sordides savamment mises en scène.

Toutefois, bien que les critiques reconnaissent la valeur de l'œuvre labergienne, ils ressentent un véritable malaise par rapport à la manière dont elle est écrite. Laberge, comme la plupart de ses contemporains, introduit une langue oralisée dans ses textes. Cependant, contrairement aux autres écrivains de son époque, il ne limite pas l'emploi de l'oralité aux dialogues; il utilise la langue oralisée dans la narration de ses textes, sans employer de guillemets ou d'italique pour marquer l'emprunt de termes de registres populaires. Cette mise en contact de la langue normative et de la langue oralisée a été vue par les critiques comme une faute de langue et, en conséquence, Laberge fut qualifié d'auteur mineur. Il sera perçu comme un écrivain ne sachant pas réellement maîtriser les codes langagiers propres à son métier.

L'étude de l'introduction de la langue oralisée dans *La Scouine* et dans les nouvelles labergiennes indique au contraire que Laberge effectuait un travail stylistique constant et approfondi. L'analyse formelle de l'œuvre permet de voir qu'elle fonctionne comme un récit oralisé (concept développé par Jérôme Meizoz) et qu'elle comporte de nombreuses constructions hybrides (notion empruntée à Mikhaïl Bakhtine).

Cette relecture de l'œuvre labergienne d'un point de vue formel et linguistique permet de situer Laberge comme l'un des premiers écrivains québécois de l'oralité.

## ABSTRACT

The work of Albert Laberge, an early 20<sup>th</sup> century French Canadian writer, has been the subject of numerous thematic studies. Considered as the first naturalist author in Quebec and as a representative of the “anti-terroir,” Laberge gained critics’ attention with his dark sense of humor and cleverly laid out sordid stories.

Despite the fact that critics recognize the value of Laberge’s work, they feel uneasy about the way it is written. Laberge, like most of his contemporaries, introduces oralized language in his texts. However, as opposed to other writers of his time, he does not limit orality to dialogues; he also uses oralized language in the narrative voice of his texts, without using quotation marks or italics to signal the borrowing of terms from the popular register. This contact between normative and oralized languages was seen by critics as an indication that Laberge could not really master the language codes relevant to his profession and, as a result Laberge was identified as a minor author.

The study of the introduction of oralized language in *La Scouine* and in Laberge’s short stories indicates on the contrary that Laberge’s stylistic work was constant and profound. The formal analysis of Laberge’s writing shows that it works as a “récit oralisé,” an oralized narrative (a concept developed by Jérôme Meizoz) and that it involves numerous hybrid constructions (a notion borrowed from Mikhail Bakhtin).

This re-reading of Laberge’s work from a formal and linguistic point of view places Laberge as one of the first Quebec writers of orality.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement ma directrice, Catherine Leclerc. Ses commentaires avisés tout au long du processus de rédaction m'ont été d'une aide inestimable. Malgré son horaire chargé et en dépit du fait qu'elle ait été en congé sabbatique, elle a toujours fait preuve d'une grande disponibilité et d'une grande écoute. Je lui en suis très reconnaissante.

Merci à Mathieu Simard pour ses judicieuses remarques sur mon intégration des concepts bakhtiniens et à Myriam Vien. Leur compagnie pendant la rédaction aura rendu cette tâche bien plus agréable que si je l'avais accomplie seule.

Je souhaite également remercier Éliane Trottier, en compagnie de qui je considère avoir écrit mon mémoire malgré la distance, ainsi qu'Ashley Sévigny, Béatrice Réa, Joëlle Shaw, Gabrielle Soucy-Girard et Ariane Perreault qui ont relu patiemment mon texte pour débusquer les dernières coquilles. Je les remercie aussi de leur amitié indéfectible.

Je remercie ma famille et mes proches de leur appui et de leurs encouragements. Merci à Marco de son aide, mais surtout, de sa patience.

J'ai aussi une pensée pour mes collègues et amis avec qui j'ai vécu l'effervescence du printemps 2012.

J'aimerais enfin souligner le soutien financier du Département de langue et littérature françaises, de l'Université McGill et du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) qui m'ont octroyé de généreuses bourses.

Une version de l'introduction de ce mémoire fera l'objet d'un article dans le deuxième numéro dans la revue électronique *Continents manuscripts.org*.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INDRODUCTION</b> .....	1
La machine à écrire d'Albert Laberge : contexte d'écriture .....	1
Laberge, auteur mineur : redécouverte des écrits labergiens en 1963 .....	4
Un malaise qui perdure : la langue labergienne .....	6
<b>CHAPITRE I - Dire l'écrit et écrire la parole</b> .....	11
1. Histoire de la scission entre la langue écrite et parlée .....	11
1.1 Interpénétration des voix : la construction hybride bakhtinienne .....	14
1.2 Décloisonner les voix : le récit oralisé meizozien .....	16
2. La place de la langue orale dans le texte écrit au Québec .....	17
2.1 Le régionalisme comme construction de la langue littéraire .....	20
3. Le cas particulier d'Albert Laberge .....	23
3.1. Le récit oralisé dans le texte labergien .....	28
3.2 Les traits bakhtiniens de l'œuvre de Laberge .....	29
<b>CHAPITRE II - <i>La Scouine</i> : analyse et interprétation de l'oralité</b> .....	32
1. Un texte réfléchi .....	32
2. La leçon de grammaire de la Scouine .....	35
3. Transcrire la langue parlée : particularismes morphologiques et syntaxiques des dialogues de <i>La Scouine</i> .....	37
3.1 Déformation de la prononciation .....	38
3.2 Canadianismes et archaïsmes dans les dialogues .....	41
4. Ignorance et langue oralisée .....	42

5. Le décloisonnement des voix : la narration et l'oralité.....	44
5.1 Un discours narratif où la langue orale perce.....	47
5.2 Canadianismes dans la narration.....	47
5.3 Anglicismes.....	51
5.4 Néologismes.....	52
5.5 Structures oralisées et expressions canadiennes.....	53
6. <i>La Scouine</i> : un terreau fertile pour l'oralité.....	55
<b>CHAPITRE III - Les nouvelles labergiennes : narrations plurielles.....</b>	<b>57</b>
1. Des textes peu connus.....	57
2. Le risible et le tragique.....	60
3. Hétérogénéité narrative.....	62
3.1 Conte et oralité.....	64
4. Embrasser tous les registres : déroulement de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique.....	67
5. Un récit qui tourne sur lui-même : la répétition et le leitmotiv.....	72
6. Les voix multiples de la narration labergienne.....	76
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>78</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>85</b>

## INDRODUCTION

Dès 1918, Albert Laberge, écrivain canadien-français de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, péchait contre le bon usage. On considérait qu'il dépravait les mœurs en mettant en scène des histoires sordides traitant de la vie à la campagne. Au cours de la période 1960-1970, alors que les textes labergiens sont redécouverts, ce n'est plus en regard de son contenu que l'œuvre dérange, mais sur le plan de la forme. Laberge introduit en effet une langue oralisée, sans s'embarrasser de guillemets ou d'italique, dans le corps du texte, en particulier dans la narration. Le jugement de la critique sera sans appel : l'introduction de la langue orale dans la narration de certains de ces textes indique que Laberge écrit « mal ». Pourtant, les traits mêmes qui ont entraîné la mise au ban de l'auteur, soit l'introduction de canadianismes, d'anglicismes ou de structures syntaxiques proches de celles employées à l'oral, sont précisément ceux qui donnent à cette œuvre son intérêt actuel. Nous postulons qu'il faut remettre en cause cette vision présentant Laberge comme un mauvais écrivain en procédant à une analyse approfondie de sa langue d'écriture. Pour ce faire, nous nous proposons d'abord de retracer le parcours littéraire de cette œuvre pour le moins déconcertante, qui a suscité un vif malaise chez ses contemporains et qui continue de le faire même après sa canonisation.

### **La machine à écrire d'Albert Laberge : contexte d'écriture**

De l'avis de ses contemporains, si Laberge est un mauvais écrivain, c'est d'abord parce que ses textes choquent les mœurs. En 1909, il publie un chapitre de son roman *La Scouine*, « Les foins », dans le quotidien *La Semaine*. Ce roman, composé de scènes de la vie d'une famille de paysans cruels, égoïstes et grossiers, et qualifié plus tard pour cette raison « d'anti-terroir », provoqua une véritable commotion, non pas pour son emploi de la langue oralisée, mais pour l'insertion de scènes à caractère sexuel dans certains chapitres publiés dans les journaux. Mgr Paul Bruchési attaquera vivement *La Semaine* pour la publication du chapitre

« Les foins », qui présente une scène de masturbation, dans un article de *La Vérité* :

Un *conte*, annoncé et recommandé dans le sommaire du journal, outrage indignement les mœurs. C'est de l'ignoble pornographie, et nous nous demandons ce que l'on se propose en mettant des élucubrations de ce genre sous les yeux des lecteurs. C'en est trop : il faut couper le mal dans sa racine.

Fidèle aux prescriptions du Saint-Siège, en vertu des lois de l'Index, et de notre autorité épiscopale, nous interdisons à tous les catholiques de notre diocèse de collaborer au journal *La Semaine*, de le vendre, de le lire et de le garder en leur possession.<sup>1</sup>

Cette mise à l'Index blessera profondément Laberge, qui se refusera par la suite à toute publication de ses textes. Il est probable que Laberge ait eu peur pour son emploi de journaliste sportif à *La Presse*, métier qu'il détestait, mais duquel il vivait, ne sachant que trop bien que son homologue Rodolphe Girard avait été démis de ses fonctions de journaliste pour des motifs similaires après la parution de son roman *Marie Calumet* en 1904<sup>2</sup>. Il y a également fort à parier que cette mise à l'Index a ravivé chez Laberge le souvenir de son expulsion du Collège Sainte-Marie en 1892<sup>3</sup>, après qu'on a appris qu'il était un fervent lecteur d'auteurs à l'Index tels Émile Zola et Honoré de Balzac<sup>4</sup>. À la suite de la condamnation de Mgr Bruchési, Laberge choisit donc de s'éliminer tout bonnement du circuit littéraire : tous ses écrits subséquents, soit le roman *La Scouine* lorsque la rédaction en sera terminée en 1918, sept volumineux recueils de nouvelles et cinq recueils de réflexions et de prose poétique seront tirés en maison d'édition privée à moins d'une centaine d'exemplaires chacun et distribués personnellement par Laberge à ses amis.

Il faut dire que les nouvelles de Laberge sont particulièrement noires et souvent empreintes de violence. Il n'y a pour ainsi dire jamais de fins heureuses,

<sup>1</sup> Mgr P. Bruchési, « Interdiction de *La Semaine* », p. 27.

<sup>2</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>4</sup> Alors qu'il est au collège, Laberge se rend chez son oncle, Jules Laberge, et ce dernier lui fait la lecture de passages tirés des œuvres de Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, Sully Prud'homme, Taine, Renan, Michelet, Guyau, Zola, Balzac et Anatole France, entre autres. Voir à ce sujet « Lettre inédite à M. Paul Wyczynski », 26 juin 1958, p. 3 dont un extrait est reproduit dans J. Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, p. 11.

seulement une succession de malheurs toujours plus grands et plus terribles que les précédents. Le meurtre, le viol, le suicide et l'alcoolisme sont les thèmes les plus souvent traités par Laberge et les personnages qu'il met en scène sont voués par leur destin à prendre les mauvaises décisions tandis que le narrateur observe le tout et porte un jugement moralisateur. Selon Denis Sauvé,

Les choix esthétiques qui ont présidé à son œuvre ne pouvaient favoriser l'approbation de ses contemporains. Laberge le savait, et le refus de diffuser ses recueils constituait, soit un choix lucide, une façon d'éviter l'inévitable, de prévenir le scandale et la mise à l'Index, soit (voire également) la réalisation d'un désir inconscient d'autopunition [...]<sup>5</sup>.

Lorsqu'il tente de justifier son choix de ne pas publier ses textes en maison d'édition professionnelle, Laberge explique que rien ne l'attriste plus que de voir des livres prendre la poussière sur les rayons des librairies parce que personne ne les achète; il dit n'écrire que pour son propre plaisir, sans chercher à être reconnu comme écrivain<sup>6</sup>. Cette affirmation est toutefois réfutée par le fait que Laberge continue de faire paraître certaines nouvelles dans des périodiques sous le pseudonyme d'Adrien Clamer. Quelques chapitres d'un roman inspiré de sa liaison avec sa maîtresse Florina, sur lequel il travaillera toute sa vie sans jamais le terminer, *Lamento*, paraissent également dans les journaux. Laberge a donc soif d'une certaine reconnaissance littéraire; le simple fait qu'il fasse imprimer ses recueils de nouvelles et les distribue à ses amis montre qu'il ressentait le besoin d'être lu.

Annie Alexandre, dans son article « Albert Laberge: aux bords de l'ombre vague », souligne avec justesse que sur ce point, Laberge n'est pas réellement différent de ses contemporains. Bien qu'ils publient sans relâche, ceux-ci s'empressent également de se disqualifier du champ littéraire dans leur préface, en affirmant que leur œuvre est sans grande valeur littéraire et qu'ils ne cherchent pas à être reconnus pour leur habileté en matière de littérature<sup>7</sup>. Laberge est donc tout à fait de son temps, même si sa manière de se disqualifier comme écrivain

---

<sup>5</sup> D. Sauvé, « Les cauchemars d'Albert Laberge », p. 129.

<sup>6</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 21.

<sup>7</sup> A. Alexandre, « Albert Laberge: aux bords de l'ombre vague », p. 99.

s'avère bien plus radicale de celle de ses contemporains. En effet, il pratiquait une sorte d'autocensure extrême qui ne portait pas sur ce qu'il écrivait, mais sur ce qu'il acceptait de rendre public. Cette autocensure dans la publication a toutefois l'avantage de délester Laberge de toute forme d'autocensure dans l'écriture. Laberge écrit sans avoir à se soucier des préoccupations d'un éditeur ou d'un critique littéraire. Il n'a pas l'obligation de plaire à qui que ce soit et la nouvelle labergienne devient donc une sorte de laboratoire littéraire dans lequel son auteur se permet de très nombreuses expériences formelles et stylistiques. Certaines de ses nouvelles sont par exemple écrites à la manière de pièces de théâtre, de vers bibliques ou de récits enchâssés. Ce qui retiendra davantage notre attention en matière d'expérimentation formelle, c'est toutefois la retranscription des dialogues prononcés par les personnages de *La Scouine* et des nouvelles labergiennes, qui est faite de manière quasi phonétique. Nous nous concentrerons également sur l'introduction de canadianismes et d'anglicismes ainsi que l'emploi d'une syntaxe oralisée à même la narration du texte. Si l'utilisation d'une langue proche de la langue parlée est une pratique relativement courante chez les écrivains canadiens-français contemporains de Laberge, ce dernier va plus loin dans la création d'une langue écrite oralisée qui est à la fois le miroir de certains usages des habitants canadiens-français et une création en soi, avec ses propres règles. Quant à l'introduction de la langue oralisée dans la narration, il s'agit d'une pratique stylistique absolument impensable en 1918, date de parution de *La Scouine*.

### **Laberge, auteur mineur : redécouverte des écrits labergiens en 1963**

Étant donné le refus de leur auteur de les publier, les textes labergiens, outre la très sévère remarque de Mgr Bruchési, feront seulement l'objet des critiques d'Olivar Asselin en 1919 et de William-Athanase Baker en 1920. Il faudra ensuite attendre les années 1960 pour que Laberge commence à intéresser les intellectuels québécois. Claude-Henri Grignon signe en 1958 un article dans *Le Devoir* où il s'insurge que Berthelot Burnet n'ait pas fait mention de Laberge, qu'il considère « fin lettré, écrivain courageux [...] précurseur de notre roman

actuel<sup>8</sup> », dans son *Histoire de la littérature canadienne-française* parue en 1946. C'est en 1960, dans l'*Histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Tougas, que Laberge fera son apparition dans une courte rubrique à son sujet. Tougas s'en tient à des observations sur le contenu des nouvelles et juge qu'elles sont bien souvent trop noires<sup>9</sup>. S'ensuit une véritable enfilade de critiques qui, plus que de se pencher sur le texte original, se répondent plutôt entre elles. Gérard Bessette publie en 1963 la toute première anthologie des textes de Laberge. Dans l'introduction, il s'oppose à Tougas et s'enthousiasme pour le contenu des textes de Laberge<sup>10</sup>. Il n'hésite pas à faire de Laberge le premier auteur naturaliste du Canada français, idée qui sera réfutée par Jean Éthier-Blais dans un article sur Laberge de la même année au titre évocateur : « Ni Zola ni Maupassant »<sup>11</sup>. Quant au style, Bessette affirme que « le style de Laberge n'est ni très léché, ni très élégant, ni très pittoresque<sup>12</sup> ». Des quelque trois cents nouvelles labergiennes, il en sélectionne treize, qu'il classe selon qu'elles se déroulent à la campagne ou en ville, et ajoute à son anthologie quelques chapitres choisis de *La Scouine* et des textes tirés des recueils de proses poétiques. Bien que Bessette soit certain de la valeur littéraire des écrits labergiens, il met son lecteur en garde quant au style de Laberge, qui « [e]xaminé à la loupe [...] est en général honnête, sans plus<sup>13</sup> ». Il l'exhorte à considérer l'ensemble plutôt que les détails, pour éviter de s'attarder à ce qu'il considère être les défauts de l'œuvre. Bessette se permet également de modifier certains canadianismes dans les nouvelles choisies. Il remplace ainsi « son trouble » par « sa peine », « son casque » par « sa casquette », le verbe « se greyer » par « s'équiper », etc<sup>14</sup>. Bessette justifie ces modifications en affirmant qu'il n'a changé que les mots qui étaient vraiment trop « choquants » ou qui entravaient réellement la compréhension du lecteur<sup>15</sup> (entendu ici comme lecteur de France, puisque le lecteur québécois n'aurait eu aucun problème de

<sup>8</sup> C.-H. Grignon, « Nos romans, notre théâtre? Ni blancs, ni noirs », p. 19.

<sup>9</sup> G. Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, p. 156.

<sup>10</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. X.

<sup>11</sup> J. Éthier-Blais, « Ni Zola ni Maupassant », p. 11.

<sup>12</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXVIII.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. XXIX.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. XXXIV-XXXV.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. XXXII.

compréhension). Il est également intéressant de noter que toutes les modifications ont été faites dans la narration et que jamais les dialogues, souvent rédigés dans un français très oralisé, n'ont fait l'objet de tels changements. Ces modifications, déplorées notamment par Jacques Brunet<sup>16</sup>, sont de bons indicateurs de ce qui était perçu comme acceptable dans la langue du roman au début de la décennie 1960.

### **Un malaise qui perdure : la langue labergienne**

Les commentaires peu élogieux de Bessette quant au style de Laberge marquent les débuts d'une certaine tradition du rejet des qualités d'écrivain de Laberge. En 1969, Jacques Brunet entreprend une biographie de Laberge dans laquelle il introduit une critique sévère du style de l'auteur. Il dédie un chapitre complet de son ouvrage aux moyens d'expression de Laberge, dans lequel il commence par relever le type d'erreurs qu'on retrouve dans les écrits labergiens, allant de la coquille au pléonasme. Brunet tente ensuite de décrire la phrase labergienne en prélevant un échantillon dans toutes ses nouvelles et en l'analysant mathématiquement. Lorsqu'il en vient à la description du style, il compare les contes de Laberge aux poèmes en prose, mais affirme qu'au contraire de ces derniers, les contes sont écrits « avec une grande économie de moyen – pour ne pas parler de pauvreté.<sup>17</sup> » Le couperet tombe ensuite : « Incorrections, grossières négligences, délayage presque systématique, manque général de goût, voilà vraiment trop de défauts graves. Laberge n'a pas le don de la jonglerie verbale, ni le culte du mot juste ni surtout l'amour des mots pour eux-mêmes<sup>18</sup> ». Brunet reproche à Laberge d'enfiler les synonymes et les quasi-synonymes en de longues énumérations<sup>19</sup> et de composer ses nouvelles « par oreille<sup>20</sup> ». Selon lui, « Laberge n'est pas un cérébral et sa phrase n'a rien d'intellectuel ni de savant.<sup>21</sup> » Bien qu'il juge l'œuvre de Laberge valable sur le plan thématique, Brunet crée l'image d'un écrivain incapable de maîtriser la langue, ce qui implique que ce dernier ne serait qu'un écrivain de second ordre.

<sup>16</sup> J. Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, p. 101.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 105.

L'analyse de la langue labergienne faite par Brunet n'a à ce jour jamais été réellement remise en question. Même en 1986, lorsque Paul Wyczynski publie l'unique édition critique d'un texte de Laberge, celle de son tout premier roman *La Scouine*, il n'ose pas faire une véritable étude de la langue labergienne qu'il pose d'entrée de jeu comme problématique<sup>22</sup>. Il se contente plutôt de relever les erreurs qu'on retrouve dans le texte, qu'elles soient des coquilles, des problèmes d'accents, des utilisations erronées de la ponctuation, etc. Wyczynski se tient toutefois loin de l'analyse stylistique, comme le feront la grande majorité des critiques qui viendront après lui. En effet, les critiques se contenteront généralement d'études thématiques et renverront à Brunet lorsqu'il sera question de la langue et du style. C'est le cas notamment dans *Trois visions du terroir : récits et nouvelles*, ouvrage publié en 2008 dans lequel Josée Bonneville et André Vanasse n'accordent qu'un tiers de page à cette question, ne faisant que souligner que la reproduction phonétique de la langue varie d'un texte à l'autre, sans y apporter d'explication avant de renvoyer leur lecteur à Brunet<sup>23</sup>. Il n'y a, à notre connaissance, que Lise Gauvin qui ait tenté de repenser la façon dont la langue labergienne est perçue. Dans *Les langues du roman : le plurilinguisme comme stratégie textuelle*<sup>24</sup>, elle s'intéresse aux faits de langue dans les œuvres d'écrivains québécois considérés réalistes, mais ne consacre que cinq pages à Laberge. En 2000, elle reprendra cette analyse dans un court chapitre de *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*.

À la fin de l'introduction de son anthologie, Bessette affirme que l'analyse rigoureuse du style de Laberge serait « un travail long mais passionnant [qu'il] laisse aux candidats au doctorat ès lettres<sup>25</sup> ». Wyczynski abonde dans le même sens :

Jusqu'à maintenant, aucune étude approfondie de la langue de *La Scouine* n'a été faite. Nous sommes toujours au stade des approximations, des indications vagues et, parfois, de trop hâtives corrections. Il faudra un jour entreprendre une étude serrée de la

<sup>22</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 47.

<sup>23</sup> J. Bonneville et A. Vanasse, *Trois visions du terroir. Récits et nouvelles*, p. 195-196.

<sup>24</sup> L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 53-72.

<sup>25</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXXII.

langue de Laberge, tout en respectant l'époque et le milieu sociologique où se situe le récit.<sup>26</sup>

Ce mémoire aura pour but de faire une telle analyse de la langue labergienne pour en comprendre les mécanismes. Nous chercherons d'abord à comprendre la langue créée par Laberge pour ses dialogues. Notre analyse ne se limitera toutefois pas aux dialogues. À notre avis, et c'est ce qui constituera le cœur de notre étude, l'introduction de la langue oralisée dans la narration est l'un des signes les plus sûrs du travail sur le style chez Laberge. Comme le soulignait Wyczynski au sujet de *La Scouine*, «Laberge n'épouse pas un débit impeccablement branché sur le registre du français universel [...]. Il veut rester plutôt un narrateur simple, très proche du milieu dont il parle<sup>27</sup> ». De ce point de vue, la narration labergienne s'avère encore plus intéressante que les dialogues. En effet, Laberge fait appel à de nombreuses stratégies pour intégrer la langue oralisée dans la narration de ses textes et se révèle comme l'un des premiers écrivains québécois de l'oralité.

*La Scouine* est probablement le texte dans lequel la langue orale est le plus présente, tant au niveau des dialogues que de la narration. Le narrateur, bien que portant un jugement sévère sur les personnages, emprunte leur langue et leurs mots; le récit est parsemé de canadianismes et d'anglicismes, et la syntaxe des phrases est parfois déconstruite. Lorsqu'on replace *La Scouine* parmi tous les autres textes de l'œuvre labergienne, il devient frappant que Laberge tente constamment de mettre en œuvre des procédés stylistiques nouveaux, que ce soit par le recours à des énumérations qui cumulent les termes parasynonymiques dans un effort pour toucher à tous les registres de langue, ou par le travail sur le leitmotiv et la répétition. Un grand nombre de nouvelles labergiennes présentent ainsi une tentative de renouvellement de la forme. Les recueils de contes de Laberge se dévoilent sous cet angle comme de véritables laboratoires langagiers dans lesquels, loin de la critique et des contraintes qu'elle exerce, Laberge se livre à de nombreuses expérimentations formelles. Ce travail se révèle être un des

---

<sup>26</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 47.

<sup>27</sup> *Ibid.*

apports les plus importants de Laberge à la représentation de l'oralité dans la littérature québécoise, car il démontre un réel désir de jouer avec les canadianismes et les anglicismes et d'en faire une matière qui puisse être exploitée à l'écrit.

Notre analyse des textes labergiens s'inscrit dans le cadre de la glottocritique telle que définie par Jean Bernabé, soit « l'étude qui définit son projet et sa pratique par référence exclusive à la nature ontologiquement langagière des textes<sup>28</sup> ». Il sera donc question de l'étude des faits de langue qui ponctuent le texte littéraire. À l'instar de Bernabé, nous sommes d'avis que la glottocritique est complémentaire à la sociocritique<sup>29</sup> et qu'elle doit intégrer des notions de psychogénèse et de sociogénèse<sup>30</sup>. Ce dernier point est particulièrement important dans le cas de la littérature québécoise, dont le souci de la langue d'écriture s'inscrit très fortement dans le cadre, plus large, de la perception sociale de cette même langue. Le premier chapitre du mémoire propose donc de retracer l'histoire de l'interaction complexe entre langue orale et langue écrite en France d'abord, puis au Canada français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Cet historique a pour but de montrer comment la voix du narrateur du roman français s'est peu à peu dissociée de celle des personnages, jusqu'à ce que la narration devienne le lieu de la régie de la langue normative, impénétrable aux usages d'une langue plus orale qui reste l'apanage des personnages. Nous avons recours en conséquence à la notion de langue oralisée, soit une langue écrite, mais qui tente de reproduire certains usages de la langue orale. En nous appuyant sur le concept de construction hybride développé par Mikhaïl Bakhtine et sur la notion de récit oralisé telle que théorisée par Jérôme Meizoz, nous mettrons en perspective la manière dont certains auteurs ont introduit la langue oralisée dans leurs écrits, faisant sauter les barrières entre la voix narrative et celle des personnages. Nous mettrons finalement en rapport les textes de Laberge avec les théories bakhtinienne et meizoziennne.

---

<sup>28</sup> J. Bernabé. « Contribution à une approche glottocritique de l'espace littéraire antillais », p. 85.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>30</sup> *Ibid.*

Le second chapitre se concentre sur *La Scouine*, texte phare de l'œuvre labergienne. Nous nous intéresserons d'abord aux dialogues en relevant les différents procédés mis en œuvre par Laberge pour créer une langue vivante pour ses personnages, que ce soit la déformation syntaxique, l'éllision ou l'introduction de canadianismes. Laberge, dans son écriture des dialogues, tente de se rapprocher le plus possible de la prononciation exacte des mots dans un effort de reproduction du réel à rattacher au naturalisme auquel il associait son projet d'écriture. Pour ce faire, il déforme radicalement l'orthographe selon un assortiment de règles qui lui sont propres et qui correspondent à sa vision de la langue parlée. La seconde partie de ce chapitre se penchera sur la marque distinctive de l'écriture labergienne par rapport à la norme stylistique de son époque : l'intégration de la langue oralisée dans la narration. Nous nous intéresserons particulièrement à tout ce que cette pratique a d'ambigu : le narrateur de *La Scouine* est distant et peu prompt à se prononcer sur les agissements de ses personnages, qu'il dépeint, qui plus est, comme des êtres ignares, grossiers et rustres; pourtant, il emprunte avec aisance des mots à leur vocabulaire et sa voix répond à la leur. À partir de cette observation, nous tenterons de déterminer l'impact de l'introduction de la langue oralisée dans la narration.

Le dernier chapitre porte sur les différents types de narration et de procédés narratifs mis en œuvre par Laberge dans ses nouvelles. Textes peu lus et peu commentés, les nouvelles labergiennes sont le reflet du désir de Laberge d'explorer le plus grand nombre de styles possible. Nous nous concentrons sur quatre procédés stylistiques récurrents chez Laberge : l'hétérogénéité narrative, l'énumération de parasynonymes qu'on interprétera comme étant un déroulement de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique, la répétition et le leitmotiv. Toutes ces stratégies ont pour effet de faire entrer la langue oralisée dans la narration en l'amalgamant à la langue normative. Ces stratégies d'écriture, différentes de celles utilisées par Laberge dans *La Scouine*, montrent que Laberge a continué à effectuer un travail stylistique tout au long de sa carrière d'écrivain.

## CHAPITRE I

### Dire l'écrit et écrire la parole

#### 1. Histoire de la scission entre la langue écrite et parlée

Dans le contexte québécois actuel, la différenciation entre la langue écrite et la langue orale semble facile à établir. Le locuteur québécois s'exprime rarement dans l'intimité comme parlerait un personnage de Balzac. Bien sûr, la langue utilisée à l'oral par certains locuteurs se rapproche davantage de la norme, et d'autres s'en distancient assez pour que la question de savoir si le français parlé au Québec est une langue distincte se pose. Un même locuteur peut aussi facilement passer d'un registre de langue à un autre selon le contexte dans lequel il s'exprime. Il en résulte qu'on a bien souvent l'impression que personne ne parle « comme dans les livres », qu'il existerait un décalage bien perceptible entre la langue orale et la langue écrite.

Or, qu'est-ce que la langue écrite, sinon la transcription d'usages tirés de la langue orale? Pour établir les règles du bien parler et du bien écrire, les premiers grammairiens français ont étudié les usages de la cour du roi<sup>31</sup>. La langue écrite, considérée grammaticalement correcte et soutenue, se rapprochait donc des usages oraux des classes dominantes et éduquées de l'aristocratie et, plus largement, des lettrés, classes que les romans représentaient et pour qui ces textes étaient écrits<sup>32</sup>. Il y avait alors une adéquation, bien qu'imparfaite, entre la langue orale de ce groupe précis et la langue écrite, et c'est à partir de cette adéquation que s'est établie, au fil des siècles, la norme linguistique et grammaticale. Bien parler, et par le fait même, bien écrire, revenait donc à imiter les usages de la royauté et des courtisans.

Lors de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme, en remettant en cause ce qui pouvait ou non être représenté en littérature, a ouvert la voie à la représentation des autres couches de la société dans le texte, notamment par la

---

<sup>31</sup> C. Bouchard, *La langue et le nombril*, p. 47.

<sup>32</sup> *Ibid.*

création du drame romantique. Les bourgeois ont cessé d'être cantonnés à des rôles secondaires comiques et sont devenus des personnages principaux. Ensuite, par le biais du réalisme d'abord, puis du naturalisme, les ouvriers, les servantes et tous les membres des classes dites inférieures se sont aussi taillé une place parmi les sujets d'étude abordés par la littérature. En effet, « [l]a représentation de personnages et de situations populaires, au début du XX<sup>e</sup> siècle, devient non seulement légitime, mais nécessaire à qui prétend tenir un discours un tant soit peu universalisable sur l'homme et la société<sup>33</sup> ». Or, ces nouveaux protagonistes ne pouvaient pas s'exprimer dans la langue de leur maître, cette langue n'étant pas la leur.

Les écrivains réalistes et naturalistes chercheront à partir de ce moment à représenter le plus justement possible le parler populaire. Leur langue d'écriture se voit alors « oralisée », au sens où elle s'approprie des expressions, des termes et des tournures syntaxiques propres à la langue parlée par les groupes populaires et les transpose à l'écrit. On remarque cependant que, malgré cet intérêt pour le parler du peuple, seuls les dialogues sont écrits dans une langue oralisée; la narration, elle, continue d'être écrite dans un français normatif<sup>34</sup>. En conséquence, nous qualifierons la langue oralisée d'anormative. Nous définissons l'anormativité comme un usage de la langue qui s'écarte de la norme, entendue ici comme l'ensemble des usages correspondant à un certain idéal esthétique et socioculturel<sup>35</sup> généralement considéré comme supérieur aux autres usages. L'anormativité n'est cependant pas l'envers complet de la normativité linguistique, puisqu'il se peut qu'un comportement linguistique anormatif soit partagé par un ensemble de locuteurs. Tout comme l'idée de norme, le concept d'anormativité est poreux et en partie subjectif. Il n'en reste pas moins que, dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, la langue oralisée des personnages reste subordonnée et inférieure à la langue du narrateur. La narration était en effet le lieu où se déployait le « savoir

---

<sup>33</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 17.

<sup>34</sup> Le narrateur zolien, par exemple, ne fait aucune place à la langue oralisée. Voir à ce sujet L. Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, p. 97.

<sup>35</sup> Cette définition de la norme est tirée du Larousse 2013.

écrire » de l'auteur<sup>36</sup>. Un texte dans lequel la narration se serait embarrassée de termes de la langue orale aurait perdu sa valeur littéraire, laissant croire que l'écrivain ne maîtrisait pas les codes langagiers propres à son métier.

La narration peut toutefois contenir des termes oralisés, par exemple si le narrateur souhaite rapporter les propos d'un personnage, s'en moquer ou les expliquer. Il faut cependant que le lecteur sache, sans équivoque, que cette insertion d'un terme emprunté au vocabulaire des personnages, habituellement d'un registre populaire, familier, voire vulgaire, n'appartient pas à la voix narrative. L'auteur « entoure le phénomène "scandaleux" de mises en garde typographiques, linguistiques ou stylistiques<sup>37</sup> », habituellement en encadrant le terme par des guillemets ou en utilisant l'italique. Les guillemets sont définis pour la première fois en français en 1718, dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*. Les Académiciens n'y attribuent qu'un seul usage, celui de marquer les citations<sup>38</sup>. Lorsqu'ils sont utilisés dans la narration, les guillemets ont donc pour fonction de rapporter ce qui a été dit par d'autres. En ce sens, il est logique que les termes de langue oralisée présents dans la narration soient placés entre guillemets : l'auteur montre que le terme existe et qu'il est utilisé, mais qu'il ne fait pas partie de son vocabulaire à lui. Il peut ainsi se permettre d'utiliser un mot d'un registre populaire sans se disqualifier en tant qu'écrivain.

Quant à l'italique, typographie créée par Francesco Raibolini à la demande de l'imprimeur vénitien Alde Manuce en 1499, on explique, toujours dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie française*, qu'« ordinairement on se sert de l'italique pour imprimer ce que l'on veut distinguer du reste du discours<sup>39</sup> ». En édition, l'usage veut que les langues étrangères apparaissent en italique, « pointant le caractère *étranger* au narrateur et à sa langue des paroles des personnages<sup>40</sup> ». Souligner les termes de langue oralisée par l'italique revient donc à faire des registres de langue auxquels ils appartiennent des langues étrangères qui s'opposent à la langue normative utilisée par le narrateur.

<sup>36</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 37.

<sup>37</sup> Á. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, p. 9.

<sup>38</sup> « Guillemets », *Les dictionnaires de l'Académie française : 1687-1798*.

<sup>39</sup> « Italique », *Les dictionnaires de l'Académie française : 1687-1798*.

<sup>40</sup> A.-M. Lilti, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère*, p. 86.

L'usage de guillemets ou d'italique signale au lecteur que le terme ainsi relevé ne fait pas partie de l'usage normatif<sup>41</sup> et fait de la langue oralisée « l'objet d'un discours littéraire qui l'englobe. Elle n'atteint pas à une position autonome d'énonciation.<sup>42</sup>» La langue de la narration devient alors la parole citante<sup>43</sup> et la langue oralisée, la parole citée. Bien que les auteurs réalistes et naturalistes aient voulu ouvrir la littérature à toutes les classes sociales, la forme de leurs écrits perpétuait une certaine hiérarchie en créant des espaces distincts pour la voix narrative et celle des personnages et en interdisant la transgression de ces espaces.

### 1.1 Interpénétration des voix : la construction hybride bakhtinienne

Cette vision de la langue du roman impliquant une frontière étanche entre les voix du narrateur et des personnages a été fortement ébranlée par les travaux du Russe Mikhaïl Bakhtine, qui valorisent la déhiérarchisation des voix. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine soutient que le roman est un « phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal<sup>44</sup> » et qu'en ce sens « le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent<sup>45</sup> ». Dans cette optique, Bakhtine explique que, bien qu'elles semblent absolument distinctes, la voix du narrateur et celles des personnages entrent en fait en dialogue, s'opposent et se répondent, de sorte que, conjointement, elles permettent de décoder les pensées de l'auteur :

Le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est *le discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se

<sup>41</sup> Á. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, p. 51.

<sup>42</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 23.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 87.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 90.

construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble.<sup>46</sup>

Du point de vue de Bakhtine, le discours du narrateur est donc perméable à la voix des personnages. Même dans un texte présentant un narrateur faisant un usage tout à fait normatif de la langue, Bakhtine démontre que le discours de ce dernier est également marqué par les paroles des personnages qui « exercent presque toujours une influence (parfois puissante) sur le discours de l’auteur, le parsèment de mots étrangers (discours caché du personnage), le stratifient, et donc y introduisent le polylinguisme<sup>47</sup> ».

À partir de ce constat, Bakhtine développe le concept de *construction hybride*, soit

un énoncé qui, d’après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques<sup>48</sup>.

La narration d’un texte littéraire peut donc être porteuse de cette construction hybride qui rompt avec l’image d’un narrateur en pleine possession de ses moyens et pouvant se dissocier au maximum de ses personnages. Le langage est perçu par Bakhtine comme « *idéologiquement saturé*, comme une conception du monde, voire comme une opinion concrète, comme ce qui garantit un *maximum* de compréhension mutuelle dans toutes les sphères de la vie idéologique<sup>49</sup> ». Évidemment, cette conception du monde varie selon les époques, ce qui fait que « chaque génération, dans chacune de ses couches sociales, possède son langage; de plus en substance chaque âge a son “parler”, son vocabulaire, son système d’accentuation particulier, qui, à leur tour, varient selon la classe sociale<sup>50</sup> ». L’articulation entre la langue orale et la langue écrite se dévoile donc comme étant bien plus complexe qu’elle avait pu le sembler de prime abord.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 112.

## 1.2 Décloisonner les voix : le récit oralisé meizozien

Si le concept de construction hybride bakhtinien remet en question la scission qui semble exister entre les voix des narrateurs et des personnages, qu'arrive-t-il lorsque, plutôt que de simplement entrer en dialogue avec le discours du personnage, la voix narrative lui emprunte des mots, voire s'exprime comme un personnage? Il faudra attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour qu'en France, l'écrivain se permette de faire parler son narrateur dans un langage autre que la langue codifiée de la norme littéraire. Dans *L'âge du roman parlant (1919 -1939)*, Jérôme Meizoz explique que jusqu'aux années 1930, il y a

une tendance à [...] un « cloisonnement des voix » [qui] sépare le discours familier du littéraire : le récit se donne en français national, alors que les dialogues des personnages transposent à leur gré des formes orales socialement marquées<sup>51</sup>.

Après 1930 toutefois, la barrière entre les voix tombe et des auteurs français comme Louis-Ferdinand Céline commencent à les faire s'interpénétrer, s'enchevêtrer, ce qui donne lieu à ce que Meizoz nomme le *récit oralisé*, soit un roman

qui donne l'illusion qu'on vous parle directement à l'oreille. Qui cherche à imposer la sensation de parole vive, et à faire oublier la lettre, le texte écrit, qui s'interpose entre l'auteur de l'énoncé romanesque et le lecteur. Cette technique consiste à oraliser la voix narrative, jusqu'à donner lieu à de véritables *récits* (fictivement) *oralisés*<sup>52</sup>.

Le récit oralisé est donc ce texte « qui donn[e] à entendre *l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit*<sup>53</sup> », une sorte de parole écrite dans laquelle l'écriture tire un matériau de l'oral puis « le reconfigure dans sa logique propre<sup>54</sup> ». Dans cette optique, il n'y a alors pas un auteur qui utilise la langue oralisée de la même façon dans ses textes, chacun remodelant la langue orale pour

---

<sup>51</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 23.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 468.

l'intégrer à l'écrit d'une manière différente et le récit oralisé, en ce sens, est donc une fabrication<sup>55</sup>.

Meizoz souligne que le choix de faire de la langue du narrateur une langue pénétrée d'oralité comporte sa part de questionnements; en effet « [q]ue devient la régie littéraire, si le narrateur commence à s'exprimer comme un personnage, si le récit est donné comme un dire immédiat, avec des accents, des tournures familières voire vulgaires et même des "fautes"?<sup>56</sup> » Un tel choix provoque la consternation des milieux littéraires :

[I]a plupart des écrivains qui ont, d'une manière ou d'une autre, recouru à la transposition narrative du parler se sont vu, à un moment ou à un autre, reprocher l'incorrection de leurs usages. [...] Pour les grammairiens normatifs et les critiques professeurs, le recours à un registre différent s'assimile à une faute de langue<sup>57</sup>

La narration romanesque étant traditionnellement le lieu du bien-écrire, cette réaction n'est pas surprenante. Meizoz ira même jusqu'à affirmer que le « jugement pour faute de langue » est en quelque sorte le test d'entrée des écrivains du récit oralisé<sup>58</sup>. La notion de récit oralisé fait écho aux concepts de Bakhtine, mais va plus loin et se présente comme une radicalisation de la construction hybride puisqu'il s'agit non seulement d'un enchevêtrement de plusieurs voix ou registres, mais d'une « contamination » de la narration par la langue oralisée des personnages.

## 2. La place de la langue orale dans le texte écrit au Québec

Les conceptions du « bien-écrire » et du « mal-écrire » que nous avons présentées plus tôt se sont transposées au Canada français. À la différence de la France, toutefois, les lettrés canadiens-français de la période qui nous intéresse, soit la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, devaient se positionner non seulement par rapport au français normatif qui mettait l'accent sur les différences de rangs sociaux, mais également à l'éloignement géographique du Canada français par rapport à la France ainsi que par rapport à l'anglais, langue dominante

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 36.

du continent. Cette situation particulière permet l'émergence de quatre codes linguistiques que Grutman, s'inspirant du modèle tétraglossique d'Henri Gobard<sup>59</sup>, applique au contexte québécois : « (1) le langage “vernaculaire” du peuple québécois; (2) le langage “véhiculaire” de la nouvelle mère patrie (l'Angleterre); (3) le langage “référentiaire” de l'ancienne mère patrie (la France) et (4) le langage “mythique” du rite catholique<sup>60</sup> ». André Belleau, dans son article « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », rend également compte de la tension existante entre les langues au Québec. Il explique que le problème de la langue provient d'abord de la division existant au Québec entre la Norme, imposée par la France en tant que métropole culturelle de la francophonie, et l'Appareil, soit l'édition et la critique, qui sont québécoises. Ainsi, la littérature québécoise « se trouve sujette à une double imposition institutionnelle<sup>61</sup> » et l'auteur, pris entre Norme et Appareil, doit se plier à l'un ou l'autre de ces deux maîtres. Ce choix influencera alors son public cible et la réception critique de son texte. L'œuvre rédigée dans un français normatif a le potentiel de se retrouver entre les mains de lecteurs de partout à travers la francophonie, et particulièrement en France, son centre culturel. Et, si ses textes ne sont pas distribués dans l'Hexagone, ils répondront néanmoins à certaines interprétations québécoises du « bien écrire ». Au contraire, l'écrivain qui se risque à écrire dans une langue oralisée verra son lectorat diminuer grandement et risque d'être taxé d'écrire « mal ». Dans ce contexte, Lise Gauvin n'hésite pas à statuer, dans *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, qu'écrire

devient alors un véritable « acte de langage », car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un « procès » littéraire plus important que les procédés mis en jeu. Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Voir H. Gobard. *L'aliénation linguistique : analyse tétraglossique*.

<sup>60</sup> R. Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, p. 85.

<sup>61</sup> A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 17.

<sup>62</sup> L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 10.

La langue est en effet un vecteur de définition identitaire extrêmement fort au Québec, notamment parce qu'en plus de subir ce déchirement institutionnel, les écrivains sont confrontés à l'anglais. Critiques et écrivains se font les défenseurs les plus acharnés du français pour se protéger de l'assimilation linguistique et culturelle et ce n'est qu'en « se retranchant dans les professions dites libérales et dans les Belles-lettres<sup>63</sup> » que le français pourra survivre en tant que langue référentielle.

Cette tension entre les différents codes linguistiques impose des limites à ce que Marie-Andrée Beaudet appelle le « jeu littéraire<sup>64</sup> » qui devient soumis à une « tradition de surveillance<sup>65</sup> » de la langue d'écriture. Les écrivains, toujours forcés « de justifier ce qu'ailleurs on annonce sereinement<sup>66</sup> », analysent le plus petit fait de langue, la moindre déviation grammaticale pour être en mesure de se positionner par rapport au français national, au français normatif de la France et à l'anglais. Gauvin affirme que la langue « sert de substitut identitaire et de valeur refuge sacralisée<sup>67</sup> » pour les écrivains et les critiques, qui sont dès lors condamnés à « *penser la langue*<sup>68</sup> », devenue l'objet d'une obsession. C'est la surconscience linguistique de l'écrivain, une « conscience aiguë de la langue comme objet de réflexion, d'interrogation, d'enquête, mais aussi de transformation et de création<sup>69</sup> ».

Les premières traces de cette réflexion sur la langue apparaissent au début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors qu'on est à même de constater que l'évolution linguistique du Québec s'est faite de manière différente de celle de la France, où la Révolution a entraîné toute une série de changements dans la langue qui auront peu ou pas d'impact au Québec. Chantal Bouchard explique, dans *La langue et le nombril*, que le français parlé au Québec, dont le vocabulaire est constitué de nombreux mots tombés en désuétude en France, est valorisé par les uns qui considèrent qu'il

---

<sup>63</sup> R. Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, p. 86.

<sup>64</sup> M.-A. Beaudet, *Langue et littérature au Québec*, p. 15.

<sup>65</sup> J. Meizoz, « Le droit de “mal écrire” », p. 94.

<sup>66</sup> M.-A. Beaudet, *Langue et littérature au Québec*, p. 16.

<sup>67</sup> L. Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, p. 30.

<sup>68</sup> L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 10.

<sup>69</sup> L. Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, p. 209.

s'agit du « français du Grand Siècle », et dénigré par les autres qui le perçoivent comme le « canayen de Louis XIV »<sup>70</sup>. Des écrivains tels Arthur Buies, Louis Fréchette et Jules-Paul Tardivel souhaiteront que leurs compatriotes modernisent leur français pour qu'il corresponde au français normatif parisien d'après la Révolution<sup>71</sup>. Au contraire, l'écrivain et historien Ernest Gagnon affirmera l'importance de conserver les archaïsmes à la manière « de vieux bijoux de famille<sup>72</sup> ». Quant aux anglicismes qui ponctuent le parler québécois, les écrivains et les critiques s'entendront habituellement pour dire qu'il faut s'en débarrasser, et ce, « avec le plus d'application possible<sup>73</sup> », car ce sont les marqueurs d'une possible assimilation linguistique.

## 2.1 Le régionalisme comme construction de la langue littéraire

Les positions de Gagnon, Buies, Fréchette et Tardivel ne concernaient toutefois que la langue parlée. Il faut attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que la langue littéraire devienne réellement une préoccupation au Québec, grâce notamment à la Société du Parler français, créée en février 1902. La Société du Parler français au Canada concentre d'abord ses activités sur les aspects de la langue canadienne-française qui la distinguent de celle parlée en France sur le plan de la phonétique, du lexique, de la morphologie et de la syntaxe<sup>74</sup>. Elle s'affiche dès lors comme nationaliste et soutient s'intéresser au patois pour la survie du français en Amérique<sup>75</sup>. C'est dans le *Bulletin du parler français* que Camille Roy et Adjutor Rivard énonceront le programme de la nationalisation de la littérature canadienne-française alors que la Société du Parler français commence à intégrer la littérature à ses préoccupations. La vision de ses membres se cristallisera autour de la notion de régionalisme selon laquelle la littérature est « un miroir du peuple, c'est-à-dire de l'habitant, le sauveur de la race, celui qui

<sup>70</sup> C. Bouchard, *La langue et le nombril*, p. 98.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>72</sup> E. Gagnon, « Notre langue », [1820], reproduit dans *Le Devoir*, 12 février 1916, cité dans C. Bouchard, *La langue et le nombril*, p. 91.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Ces préoccupations sont énoncées dans l'adresse « Aux lecteurs », *Bulletin du parler français*, vol. 1, septembre 1902, p. 1.

<sup>75</sup> A. Hayward, *La querelle du régionalisme (1904-1931)*, p. 24.

représente le Canadien exemplaire, fidèle à sa foi, à sa langue, aux ancêtres et à la terre<sup>76</sup> ». Anne Hayward souligne également que

Le *Parler français* encourage aussi les auteurs à cultiver une technique littéraire élégante, mais seulement à condition de s'être assurés auparavant que la source d'inspiration soit pure et, de préférence, canadienne. En fait, les critiques prêtent beaucoup plus attention au fond qu'à la forme.<sup>77</sup>

C'est donc d'abord et avant tout le sujet canadien qui prime dans la littérature régionaliste, la forme ne servant qu'à mettre en valeur ce contenu.

Bouchard souligne à ce sujet que du côté des tenants du régionalisme, du clergé en particulier, « la stratégie identitaire adoptée par les porte-parole des Canadiens français consiste à valoriser, voire à sur-valoriser, tout ce qui différencie la culture canadienne-française des autres cultures<sup>78</sup> ». La langue parlée au Canada français est un de ces éléments propres à la culture canadienne-française. Or, le rapport à l'oral dans l'écrit est très ambigu chez les régionalistes. Marie-Andrée Beudet décrit la langue proposée par les tenants du régionalisme comme « rurale, paysanne, populaire, concrète, provincialiste, orale, simple, naturelle, impersonnelle, collective, archaïque, classique, “canadianiste”<sup>79</sup> ». Malgré l'abondance de termes relatifs aux particularismes langagiers canadiens-français tels « orale » ou « “canadianiste” », on en remarque un qui semble trancher avec les autres : « classique ». C'est pourtant le côté classique de la langue prônée par les régionalistes qui structure entièrement cette dernière. Hayward explique :

Selon le *Parler français*, la langue des classiques exprime seule la vraie civilisation française. Par conséquent, on conseille aux écrivains canadiens d'utiliser le français classique, bien connu pour sa sobriété, sa clarté et sa précision. Cependant, la revue suggère aussi l'emploi judicieux d'expressions typiquement canadiennes afin de créer une ambiance authentique et de mieux exprimer le terroir canadien.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> C. Bouchard, *La langue et le nombril*, p. 119.

<sup>79</sup> M.-A. Beudet, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914*, p. 136.

<sup>80</sup> A. Hayward, *La querelle du régionalisme (1904-1931)*, p. 37.

Le cadre de référence de la langue des romans régionalistes est donc le français classique, celui d'avant la Révolution française, ce qui fera dire à Gauvin que la langue des régionalistes « serait peu différente du français hexagonal, sinon par quelques traits de vocabulaire<sup>81</sup> ». On encourage les auteurs à utiliser des expressions canadiennes « afin de donner à leurs œuvres une saveur originale<sup>82</sup> », mais comme les régionalistes ne cherchent pas à créer une langue littéraire propre au Canada français<sup>83</sup>, ils opèrent une « sélection<sup>84</sup> ». Árpád Vigh donne les modalités de cette sélection dans *L'écriture Maria Chapdelaine* :

ils [les régionalistes] distinguent soigneusement celles parmi ces expressions qu'ils considèrent comme admissibles, voire recommandables en bon usage canadien-français, de celles qui, selon eux toujours, ne le sont pas. Ce « bon usage canadien-français » devait donc différer du patois des campagnes aussi bien que de ce « français d'école » que la Société du parler français au Canada considérera toujours, encore au début du XX<sup>e</sup> siècle, comme référence ou norme par rapport au « parler de la Province de Québec »<sup>85</sup>.

Ces expressions n'apparaissent pas toujours en italique ou entre guillemets<sup>86</sup> puisqu'elles font partie de la norme canadienne-française. Comme le mentionne Rainier Grutman, une variété de langue est alors élevée au rang de langue standard<sup>87</sup>. Les canadianismes introduits concernent généralement la faune et la flore canadiennes ainsi que certaines activités pratiquées exclusivement en Amérique du Nord comme le portage, le kayak, etc.<sup>88</sup>. Comme ces termes sont inexistantes en français normatif et qu'ils appartiennent au registre de la langue standard canadienne-française, il n'est pas problématique de les insérer dans le

<sup>81</sup>L. Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, p. 30.

<sup>82</sup>A. Hayward, *La querelle du régionalisme (1904-1931)*, p. 27.

<sup>83</sup>À ce propos, les tenants du camp opposé à celui des régionalistes, les « exotiques » ne proposaient pas non plus de redéfinir les contours de la langue d'écriture canadienne-française en dehors d'un cadre conceptuel français, puisqu'ils cherchaient à se rapprocher dans leur écriture du français de la France moderne.

<sup>84</sup>Nous empruntons ce terme à Rainier Grutman qui interroge la présence de langues étrangères dans le roman québécois. Voir à ce sujet R. Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, p. 38. Le procédé de sélection dont il fait mention s'applique également aux différents registres de langue qui peuvent aussi, nous l'avons vu, se comporter comme des langues étrangères dans le texte.

<sup>85</sup>Á. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, p. 62.

<sup>86</sup>*Ibid.*

<sup>87</sup>R. Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, p. 38.

<sup>88</sup>Á. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, p. 62.

récit. Lorsque vient le temps, toutefois, de réellement présenter la langue oralisée, les auteurs québécois, tout comme leurs homologues français, préfèrent largement la confiner aux dialogues, voire uniquement aux personnages peu instruits<sup>89</sup>. Ils font ensuite suivre le terme d'une explication en langue normative et le reprendront à leur compte par la suite, en s'assurant d'utiliser l'italique ou les guillemets<sup>90</sup>.

En somme, au XX<sup>e</sup> siècle, la langue d'écriture du roman québécois reste largement normative et ce n'est qu'à partir des années 1960 que le récit oralisé, déjà présent trente ans plus tôt en France, commencera à s'implanter au Québec. Les écrivains québécois du tournant du XX<sup>e</sup> siècle privilégient donc une langue d'écriture classique, parsemée de termes décrivant certaines réalités canadiennes-françaises et où la langue oralisée n'avait sa place que dans les dialogues.

### 3. Le cas particulier d'Albert Laberge

Les textes d'Albert Laberge ne correspondent cependant pas au modèle de la langue du roman tel que nous venons de le décrire. L'œuvre labergienne se distingue à la fois sur le plan du contenu et de la forme. On a souvent qualifié les textes de Laberge d'anti-terroir, car sa manière de dépeindre la vie à la campagne n'a rien de l'utopisme dont faisaient preuve les romans régionalistes de la même période. Au contraire, l'univers labergien est dégénéré, tout comme les personnages qui y évoluent. Bien qu'il soit vrai que *La Scouine* prend le contrepied d'autres romans de la même époque qui idéalisait la vie de paysan et est ainsi l'envers complet de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, le but premier de Laberge ne semble pas être de critiquer le roman régionaliste. Ce serait plutôt son ambition de faire de la littérature naturaliste qui l'a positionné de facto en opposition avec le type de littérature prôné par les régionalistes, qui ne cherchaient pas à faire vrai, mais bien à promouvoir une idéologie centrée sur la foi catholique, la vie à campagne et la langue française. À cette époque, Laberge est très probablement le seul écrivain canadien-français à se réclamer du

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 25.

naturalisme puisque ce courant est alors perçu, à l'instar de la France elle-même, comme amoral, matérialiste et surtout, anticlérical<sup>91</sup>.

En s'appuyant sur l'étude qu'en a fait Aimé Guedj, Jacques Pelletier affirme que le naturalisme se manifeste par trois aspects : la volonté de décrire la nature et l'homme tels qu'ils sont, la mise en scène de cas exceptionnels où l'homme se révèle comme étant une brute et la reproduction du quotidien dans ce qu'il a de banal et répétitif<sup>92</sup>. Deux des aspects du naturalisme sont présent *La Scouine* selon Pelletier : « [les] personnages sont des brutes et la structure [du] récit se rapproche étrangement de la tranche de vie<sup>93</sup> ». Laberge rejoint Zola dans la mesure où les deux auteurs dépeignent l'être humain comme un être non civilisé<sup>94</sup>, mais c'est avec Maupassant, dont Laberge était un grand admirateur, que les ressemblances sont les plus frappantes, comme le note John W. Lennox :

If the form and tone of Laberge's work complement the short stories of Maupassant, the reader encounters some of the most striking parallels between the two authors in Maupassant's numerous stories about Norman peasants. These rustic *tableaux* have often been discussed in terms of their crude harshness. In them the writer frequently develops the themes of avarice, brutality and primitivism through a representative study of character and a skillful ear for the dialect or patois of the region.<sup>95</sup>

Les critiques sont partagés sur le succès de l'aventure naturaliste de Laberge. Gabrielle Pascal porte un jugement plutôt sévère en affirmant que Laberge a confondu « la photocopie et la stylisation du réel. La seule rigueur qu'il ait acceptée a été celle du vrai. Il a ainsi cru trouver dans le Naturalisme un modèle, mais il ne l'a pas suivi.<sup>96</sup> » Au contraire, de l'avis d'Annie Alexandre, *La Scouine*

---

<sup>91</sup> M. Servais-Maquoi, *Le roman de la terre au Québec*, p. 11-12.

<sup>92</sup> J. Pelletier, « *La Scouine*, avatar québécois du naturalisme », p. 93, citant Aimé Guedj, « Diderot et Zola, essai de redéfinition du naturalisme », *Europe*, avril-mai 1968, p. 287-323.

<sup>93</sup> J. Pelletier, « *La Scouine*, avatar québécois du naturalisme », p. 93.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>95</sup> J. W. Lennox, « *La Scouine* : Influences and Significance », <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/7934/8991>

<sup>96</sup> G. Pascal, *Le défi d'Albert Laberge*, p. 8.

n'est pas « adaptation affadie d'un naturalisme français, mais la transformation d'une matière toute canadienne<sup>97</sup> ».

Ces divergences d'opinions sur la capacité de Laberge de faire un portrait juste de son environnement peuvent s'expliquer par le fait que l'auteur et les critiques ne partageaient pas la même vision du réalisme. Dans *Language in Literature*, Roman Jakobson propose une typographie des types de réalisme :

1. *Realism may refer to the aspiration and intent of the author; i.e., a work of is understood to be realistic if it is conceived by its author as a display of verisimilitude, as true to life (meaning A).*
2. *A work may be called realistic if I, the person judging it, perceive it as true to life (meaning B)<sup>98</sup>*

Jakobson divise ensuite ces deux catégories elles-mêmes en deux, précisant les positions possibles pour chacune :

*A<sub>1</sub>. The tendency to deform given artistic norms conceived as an approximation of reality.*

*A<sub>2</sub>. The conservative tendency to remain within the limits of a given artistic tradition, conceived as faithfulness to reality.<sup>99</sup>*

*B<sub>1</sub>. I rebel against a given artistic code and view its deformation as a more accurate rendition of reality.*

*B<sub>2</sub>. I am conservative and view the deformation of the artistic code, to which I subscribe, as a distortion of reality.<sup>100</sup>*

Laberge se situerait donc en A<sub>1</sub>, choisissant de s'écarter autant que possible du modèle régionaliste qui ne convenait pas, selon lui, pour décrire le monde tel qu'il était, tandis que les critiques seraient tantôt en B<sub>1</sub>, tantôt en B<sub>2</sub>, selon leur propre vision de la manière dont on doit représenter la réalité.

Il est toutefois intéressant de noter que, qu'ils considèrent ou non qu'il faille s'écarter du code artistique en vigueur pour représenter la réalité avec justesse, rares sont les critiques qui perçoivent la langue d'écriture labergienne comme participant directement à cette visée de transcription du réel. Lennox mentionne au passage que l'atmosphère écrasante de *La Scouine* est rehaussée par

<sup>97</sup> A. Alexandre, « Albert Laberge : aux bords de l'ombre vague », p. 102.

<sup>98</sup> R. Jakobson, *Language in Literature*, p. 20

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 23.

l'utilisation laconique du langage<sup>101</sup> tandis que Pelletier souligne que le lexique utilisé par Laberge traduit sa conception du monde pessimiste<sup>102</sup>, mais aucun d'entre eux ne pousse vraiment l'analyse. Pourtant, comme nous l'avons mentionné précédemment, c'est le désir de faire entrer dans la littérature des personnages de classes autres qu'aristocratique qui a mené à l'intégration d'une part d'oralité dans la littérature naturaliste, dans le but de représenter plus adéquatement les sociolectes et les registres de langue d'une société donnée. La représentation des registres de langue est également l'une des caractéristiques importantes de l'effort de retranscription du réel chez Laberge puisque, comme l'explique Lise Gauvin, « [s]on naturalisme passe par l'appropriation du langage<sup>103</sup> ». Il semble faire partie d'une classe à part d'écrivains puisque son écriture reflète l'opposé de la *doxa* de son époque. Évoluant à l'extérieur du marché littéraire à cause de son refus de publication, Albert Laberge peut se permettre de faire des expérimentations sur la langue et le style, en amalgamant la langue oralisée à la langue normative. Loin de s'astreindre à l'utilisation d'une langue classique parsemée de traits de vocabulaire canadien, Laberge privilégiait un certain excès lui permettant de glisser, sans italique ni guillemets, des mots anglais ou des canadianismes dans son texte ou d'en tordre la syntaxe.

Il est donc primordial d'étudier comment Laberge effectue cette mise en scène naturaliste de la langue par le biais des dialogues, car, bien que le but de la transcription quasi phonétique de la langue dans les dialogues soit de représenter avec justesse un milieu, l'intégration de la langue orale dans le dialogue ne peut se faire que par une certaine torsion du réel. Puisqu'il est impossible de donner entièrement le réel dans le texte<sup>104</sup> et comme le texte est nécessairement subordonné à la réalité, Barthes stipule qu'on ne peut parler que d'un effet de réel<sup>105</sup>, et ce, même si la transcription des sociolectes se veut le plus fidèle

---

<sup>101</sup> J. W. Lennox, « *La Scouine* : Influences and Significance », <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/7934/8991>

<sup>102</sup> J. Pelletier, « *La Scouine*, avatar québécois du naturalisme », p. 95.

<sup>103</sup> L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 67.

<sup>104</sup> Jakobson est d'avis que certains arts, notamment la peinture, peuvent atteindre à un certain degré de versimilitude, mais qu'en littérature, où la réalité est traduite en mots, la versimilitude est impossible. Voir à ce sujet R. Jakobson, *Language in Literature*, p. 21.

<sup>105</sup> R. Barthes, « L'effet de réel », p. 84-89.

possible. Gauvin argumente avec justesse en ce sens que « dans le domaine littéraire, tout *fait de langue* devient un *effet de langue*<sup>106</sup> ». La langue oralisée dans le texte est dès lors « une représentation plus ou moins mimétique, stylisée ou fantasmée des discours sociaux<sup>107</sup> » et contribue directement à créer une certaine image des personnages, mais aussi de la société que l'on tente de représenter. L'étude des dialogues est en ce sens fondamentale pour comprendre la vision du monde véhiculée dans *La Scouine* et dans les nouvelles labergiennes. Laberge se servirait en effet de la langue du roman régionaliste comme outil de contestation des valeurs véhiculées par celui-ci. Si, dans la bouche d'un personnage de *Trente arpents*, les canadianismes sont le symbole de l'attachement à la terre, de la préservation des valeurs rurales et permettent d'ajouter cette touche d'originalité proprement canadienne que désiraient voir les membres de la Société du Parler français dans la littérature du Canada français, lorsque le personnage labergien utilise la langue oralisée, pourtant de manière relativement similaire à celle de *Trente arpents*, il montre plutôt la dégénérescence, la méchanceté et l'idiotie. Selon G.-André Vachon, l'œuvre de Laberge

est donc sans cesse contestée par le monde, par l'univers social surtout, dont elle est toujours une sorte d'imitation caricaturale. [...] C'est ce qui fait tout le pathétique de l'œuvre de Laberge, et qui explique son écriture têtue, patiente, rocailleuse, pleine de gaucheries, de fautes de langue aussi, mais où il n'y a peut-être pas une seule faute de goût<sup>108</sup>.

S'il n'y a pas de faute de goût, on peut faire l'hypothèse que c'est d'abord et avant tout parce que Laberge maîtrise en fait tous les registres. Dans certaines nouvelles, Laberge colle en tous points aux attentes du clergé et des lettrés en général par rapport à l'utilisation des canadianismes, anglicismes et tournures syntaxiques plus près de la langue orale qu'il insère alors avec parcimonie dans un texte dont la langue est tout à fait classique. C'est bien la preuve que les « fautes de langue », lorsqu'il y en a, sont délibérées et assumées; elles ont une visée précise et servent

---

<sup>106</sup> L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 54.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> G.-A. Vachon, « Émile Nelligan et la mélancolie », p. 108.

le style, comme nous le verrons plus en détail dans les chapitres suivants portant sur la langue d'écriture dans *La Scouine* et dans les nouvelles labergiennes.

### **3.1. Le récit oralisé dans le texte labergien**

Comme nous venons de le montrer, la présence de la langue oralisée dans les dialogues des textes labergiens est corrélée au désir de Laberge de s'inscrire dans le courant naturaliste. Toutefois, l'utilisation de la langue oralisée dépasse largement le cadre des dialogues chez Laberge. Nous soutenons que les textes labergiens se présentent comme des récits oralisés tels que Meizoz les définit, particulièrement parce que le narrateur s'exprime en des termes qui se rapprochent grandement de ceux qu'emploient ses personnages. Si, en France, le récit oralisé prend forme dès les années 1930, il faudra attendre une trentaine d'années plus tard, soit vers 1960, pour qu'un pareil phénomène prenne de l'ampleur au Québec. Laberge se présente alors comme un précurseur de ce mouvement certainement bien malgré lui, car il y a fort à parier qu'il ne se rendait pas réellement compte de la portée avant-gardiste de ses textes.

Bien que l'auteur québécois varie ses méthodes d'intégration de la langue oralisée d'un texte à l'autre comme nous l'avons souligné précédemment, il met souvent de l'avant la méthode de décloisonnement des voix en faisant de son narrateur un personnage de son roman, ce qui implique nécessairement, compte tenu du genre de textes que Laberge écrivait, que la manière de s'exprimer du narrateur soit pleine de canadianismes, de tournures syntaxiques anormatives et parfois d'anglicismes. Laberge se trouve alors dans la même situation que les auteurs français analysés par Meizoz, à l'exception du fait que la légitimité de ses textes, sur le plan formel, n'a jamais été reconnue. Comme nous l'avons expliqué en introduction, la critique considère que les « fautes » que l'on retrouve dans les textes labergiens sont non pas le fruit d'un travail sur le style, d'une tentative du moins de rapprocher la langue orale de la langue écrite, mais plutôt le signe flagrant de l'incompétence littéraire de Laberge.

L'introduction par Laberge de canadianismes dans la narration détruit pourtant de la hiérarchisation entre la voix narrative et celle des personnages, ce qui a un effet à la fois sur le contenu et sur la forme :

Le renvoi à l'oral constitue ainsi un prétexte pour jouer et déjouer la morale du genre. Non seulement la *morale de contenus*, celle par exemple qui tient à distance les thèmes sexuels ou politiques, la révolte, la violence, la transgression, la rébellion de l'individu devant les règles communautaires. Mais également la *morale des formes*, si l'on peut dire, celle qui s'affirme dans le sacro-saint principe du cloisonnement des voix<sup>109</sup>.

Laberge se plie en effet à ce principe : en dérogeant à la morale des formes, il peut se permettre de raconter des histoires très crues et d'une grande violence puisqu'il a, en quelque sorte, la langue pour le faire. En effet, non seulement les personnages de certaines des histoires les plus cruelles ou macabres s'expriment dans une langue oralisée, mais le narrateur lui-même peut se permettre d'utiliser des mots d'un registre moins élevé pour accorder ses propos à la violence de la scène qu'il décrit et s'inscrire dans le courant naturaliste. Laberge ne cherche pas à être lyrique; au contraire, il se veut incisif, brutal, aussi violent dans sa langue que de son récit. La seule langue qui puisse donner cet effet, c'est la langue du peuple, une langue basse et dénuée de poésie. Le fait que toutes les nouvelles labergiennes n'utilisent pas le procédé prouve que cet emploi de la langue oralisée se veut réellement un effort de décroisonnement des voix et un travail sur le style, et non une simple absence de maîtrise des codes littéraires par Laberge. Laberge se permet un jeu sur la langue, des essais stylistiques que bien peu d'autres écrivains québécois ont tentés avant lui.

### 3.2 Les traits bakhtiniens de l'œuvre de Laberge

Pour comprendre en profondeur l'œuvre labergienne, il est utile de poser un regard bakhtinien sur les textes qui la composent. Si la voix du narrateur labergien est décroisonnée par rapport à la voix des personnages au sens où l'entend Meizoz, les procédés mis en place par Laberge pour opérer ce décroisonnement seront ici rapprochés du concept de construction hybride<sup>110</sup> bakhtinien, soit le « mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé, [...] la rencontre [...] de deux consciences linguistiques, séparées par une

<sup>109</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, p. 465.

<sup>110</sup> Bakhtine utilise tantôt le terme « hybridisation », tantôt celui de « construction hybride », nous avons choisi de retenir ce dernier.

époque par une différence sociale, ou par les deux<sup>111</sup> ». Dans le cas de Laberge, on parlera plutôt de différence sociale et non pas d'époque, car l'auteur de Beauharnois mettait en scène des sujets qui lui étaient contemporains et s'efforçait plutôt de faire jouer les différents registres de langue. Pour Bakhtine, cette construction hybride doit être intentionnelle et, lorsque c'est le cas comme nous le postulons chez Laberge,

[...] il ne s'agit pas seulement (et pas tellement) du mélange des formes et des indices de deux styles et de deux langages, mais avant tout du choc, au sein de ces formes, des points de vue sur le monde. C'est pourquoi un hybride littéraire intentionnel n'est pas un hybride *sémantique* abstrait et logique (comme en rhétorique), mais *concret et social*<sup>112</sup>.

L'utilisation de plus d'un registre de langue dans une construction hybride chez Laberge permet une dénonciation et une contestation de la pensée régionaliste, dont il était tout de même issu.

Comme le soutient Bakhtine, l'hybridation intentionnelle dans le roman a également pour but de créer une représentation littéraire du langage<sup>113</sup>, une stylisation du langage. Bakhtine affirme même que « [l]a création des représentations des langages est le problème stylistique primordial du genre romanesque<sup>114</sup>. Pour arriver à une stylisation efficace, Bakhtine soutient qu'il est nécessaire d'avoir au moins deux langages fusionnant dans le texte :

[l]e langage contemporain donne un éclairage spécial du langage à styliser : il en dégage certains éléments, en laisse d'autres dans l'ombre, crée des accents particuliers, des harmoniques spéciales entre le langage à styliser et la conscience linguistique contemporaine, en un mot, crée une libre image du langage d'autrui, qui traduit non seulement la volonté de ce qui est à styliser, mais aussi la volonté linguistique et littéraire stylisante<sup>115</sup>.

Dans les chapitres suivants, nous nous efforcerons de montrer comment Laberge s'y prend pour hybrider et styliser les langages sociaux qu'il intègre à ses textes. Ce faisant, nous montrerons que Laberge réussit, avec une excellente maîtrise des

<sup>111</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p.175-176.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 182.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 179.

différents codes linguistiques et sociaux, à créer ce que nous appellerons une langue oralisée, soit un langage propre à l'écrit, mais qui présente des caractéristiques empruntées à l'oral et qui, sans en être une copie exacte, en fait un matériau nouveau, unique à l'écriture labergienne.

## CHAPITRE II

### *La Scouine* : analyse et interprétation de l'oralité

#### 1. Un texte réfléchi

Le texte le plus achevé de Laberge est sans contredit *La Scouine*; c'est également le texte labergien qui connaîtra le plus de succès. Dès sa redécouverte en 1963, on tente de mettre une édition de *La Scouine* sur le marché. En 1968 une édition reproduisant l'édition originale en *fax simile* paraît chez Réédition-Québec, mais celle-ci sera rapidement retirée du marché à la demande du fils et exécuteur testamentaire de Laberge, Pierre Laberge, qui n'avait pas été consulté<sup>116</sup>. En 1972, une édition pirate<sup>117</sup> paraît en même temps que la version approuvée aux éditions L'Actuelle. Par la suite, le roman de Laberge fera l'objet de quatre rééditions, deux chez Quinze et deux chez Typo, ainsi que d'une édition critique par Paul Wyczynski dans la collection de la Bibliothèque du Nouveau Monde des Presses de l'Université de Montréal. *La Scouine* a aussi été peu à peu intégrée au corpus d'œuvres québécoises à l'étude dans les cégeps et les universités. Ce succès n'est partagé par aucun autre texte labergien; les recueils de nouvelles de Laberge n'ont jamais fait l'objet d'une édition en maison d'édition professionnelle.

Le roman est composé d'une série de très courts chapitres, s'apparentant à des nouvelles. Il est centré sur la vie d'une famille de paysans : Urgèle Deschamps, sa femme Mâço, leurs enfants, Tifa, Charlot, Raclor et les jumelles Caroline et Paulima, aussi surnommée la Scouine. Contrairement aux romans régionalistes traditionnels de l'époque, *La Scouine* dresse un portrait sombre de la vie à la campagne. Les habitants sont ignorants et cruels, le travail de la terre est exigeant et peu gratifiant, et les événements qui s'y déroulent sont habituellement des représentations d'échec. On y dépeint de la maltraitance envers les personnages ayant une déficience intellectuelle et les animaux, et l'exploitation

---

<sup>116</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 36.

<sup>117</sup> *Ibid.*

des pauvres. Les accidents se succèdent et le seul réconfort à cette vie rude est le pain « sur et amer<sup>118</sup> » marqué d'une croix que Mâço cuit tous les jours et sur lequel les doigts sales des paysans laissent des marques noires. Le roman est toutefois empreint d'une touche d'humour noir : le lecteur rit, parfois jaune, des malheurs de la Scouine et des autres personnages.

*La Scouine* est un texte abouti sur lequel Laberge a travaillé pendant quinze ans, de 1899 à 1917 selon la datation de la main de Laberge à la fin du roman. Wyczynski note en outre que l'on retrouve dans les premiers textes labergiens publiés dans les journaux à partir de 1895, comme « Silhouette macabre », des motifs qui seront ensuite repris dans la *Scouine* et donc que les phases d'incubation, de rédaction et de composition de *La Scouine* auront ainsi duré près de vingt ans<sup>119</sup>. Laberge affirme qu'il n'écrivait parfois que quelques lignes par mois, puis, à d'autres moments, de nombreux chapitres à la fois<sup>120</sup>. Les premiers chapitres de ce roman commencent à paraître dans les journaux dès 1903 et sont généralement bien reçus. Comme nous l'avons mentionné plus tôt, la polémique entourant l'œuvre labergienne se déclenche en 1909 après la parution du chapitre « Les foins », qui se méritera une mise à l'Index par Mgr Bruchési. L'œuvre complète sera tout de même éditée en 1918, mais en maison d'édition privée, et à raison de soixante exemplaires seulement.

On découvre, parmi les nombreux papiers qui composent le Fonds d'archives Albert-Laberge<sup>121</sup>, des esquisses de chapitres à être ajoutés à une seconde édition de *La Scouine*<sup>122</sup>, qui, finalement, ne verra jamais le jour. Le travail effectué par Laberge sur *La Scouine* est un travail de longue haleine et qu'il ne jugeait pas entièrement terminé. Le reproche fait par Brunet à Laberge voulant que ce dernier ne produise ses textes que lors d'un premier jet, sans se soucier d'effectuer un véritable travail sur l'œuvre, est sans fondement. Bien qu'il

---

<sup>118</sup> A. Laberge, *La Scouine. Édition critique*, p. 83. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle S, suivi du folio, et placées dans le texte entre parenthèses.

<sup>119</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 29.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Les brouillons, les épreuves d'impression, les notes de Laberge ainsi que plusieurs photographies peuvent être consultés dans le Fonds Albert-Laberge au Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa ou au Centre d'archives de Montréal, qui met à la disposition des chercheurs le fonds microfilmé.

<sup>122</sup> Wyczynski ajoute ces chapitres ébauchés en annexe de son édition critique de *La Scouine*.

ne l'ait jamais véritablement théorisé, Laberge semble avoir eu un certain plan en tête pour la rédaction de *La Scouine*.

Il s'est d'ailleurs tenu à ce plan, comme le montrent les épreuves d'impressions du Fonds Albert-Laberge. Outre Laberge lui-même, deux personnes ont lu le manuscrit de *La Scouine* avant la mise sous presse. Wyczynski soutient que l'imprimeur de la maison d'édition privée est l'un des correcteurs, mais on ignore encore aujourd'hui l'identité de la seconde personne ayant commenté le jeu d'épreuves. La correction de l'imprimeur est hâtive et reste en surface; les commentaires de ce dernier se limitent habituellement à rétablir la ponctuation et les accents. Le lecteur anonyme a quant à lui souligné onze phrases pour modification. Lorsqu'on analyse le second jeu d'épreuves, on remarque que Laberge a validé toutes les modifications de l'imprimeur, mais a refusé de changer les phrases soulignées par le lecteur anonyme. Laberge ignore les suggestions portant sur des expressions comme « maintenant d'âge d'aller à l'école » ; « le gas »; « d'un effort, comme il eût fait d'un sac d'avoine »; « le fossoyeur d'occasion »<sup>123</sup>. Le refus de faire ces modifications indique que Laberge, s'il est enclin à corriger coquilles et ponctuation, n'accepte pas de modifier son style. Que Laberge conserve le terme « gas » au lieu de faire la correction attendue en ajoutant un « r » pour le transformer en « gars » montre bien qu'il faisait le choix d'utiliser à l'occasion des termes dont l'écriture s'apparentait davantage à leur prononciation qu'à leur acception orthographique normative. Les épreuves de *La Scouine* montrent donc que Laberge assumait son style littéraire. Il rejette les corrections qui visent à atténuer le caractère anormalif de ses écrits. Ce rejet, effectué de manière délibérée, prouve que Laberge avait bel et bien l'intention d'utiliser la langue oralisée dans ses textes et que la présence de termes oralisés dans la narration n'est ni fortuite, ni une erreur. Laberge est ainsi l'un des premiers auteurs québécois de l'oralité.

---

<sup>123</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 33.

## 2. La leçon de grammaire de la Scouine

Avant d'analyser plus en profondeur la manière dont Laberge intègre la langue oralisée à son texte, il faut d'abord parler du silence, prépondérant dans *La Scouine*. Gabrielle Pascal fait remarquer que les personnages évoluent dans le silence, c'est-à-dire qu'ils sont récalcitrants à communiquer<sup>124</sup>. Les bruits des animaux et des choses sont à ce titre plus présents que la parole humaine. Ce sont les sons de raclage de chaudron et de mastication qui emplissent l'espace dans l'incipit du roman. Les premiers sons associés au personnage de Deschamps ne sont pas des mots, mais les bruits de la déglutition : « [...] il prit une terrine de lait posée là tout près, et se mit à boire à longs traits, en faisant entendre, de la gorge, un sonore glouglou ». (S, p. 83) Quant à Mâço, bien qu'elle ne parle pas, Laberge lui associe tout de même un son, celui de la cloche à laquelle son goitre est comparé (S, p. 83). Ce goitre énorme, « semblable à un battant de cloche qui lui retombait ballant sur la poitrine » (S, p. 83) évoque également la cloche ordinairement attachée au cou des bovins. Limités aux bruits de leur corps, les personnages sont ramenés à un état d'animalité, celui précédant la civilisation et, par conséquent, la parole.

Dès la première page du roman, Laberge souligne qu'un « grand silence régnait, ce silence triste et froid qui suit les journées de dur labeur » (S, p. 83) et les références aux moments de silence entre les protagonistes sont nombreuses tout au long du récit. Pascal argumente que les personnages labergiens évoluent dans le silence, « n'ayant rien à dire, rien à se dire, et incapables de trouver, le moment venu, un langage<sup>125</sup> ». Toutefois, cette affirmation est à nuancer puisqu'à peine Laberge mentionne-t-il le silence qui règne dans la pièce qu'il le brise en faisant parler Mâço : « Elle parla : – Mon vieux, j'cré ben que j'vas être malade. » (S, p. 83) Mâço sort de son mutisme parce qu'un événement important la force à communiquer : elle est sur le point d'accoucher. Dans le court dialogue qui s'ensuit, Mâço se limite à répondre « J'cré qu'oui » (S, p. 84) aux questions laconiques de son époux, qui lui demande s'il vaut mieux aller chercher le

---

<sup>124</sup> G. Pascal, *Le défi d'Albert Laberge*, p. 43.

<sup>125</sup> *Ibid.*

médecin. Lorsque tout a été dit et que l'impératif communicationnel est tombé, le silence se réinstalle : « le silence se fit plus profond, plus lourd » (S, p. 84). Lorsque la communication avec autrui devient inévitable, les personnages de *La Scouine* réussissent bel et bien à trouver un langage, mais celui-ci est limité, contraint, difficile, et le silence, la plupart du temps, finit par gagner la partie contre la voix.

Les personnages, incultes, tendent à vouloir rester dans l'état de silence dans lequel ils sont plongés et n'ont aucune ambition de développer leur langue davantage. Le terme « Scouine », le surnom de Paulima et le titre du roman, est présenté par Laberge comme un « mot sans signification aucune, interjection vague qui nous ramène aux origines premières du langage » (S, p. 95), ce qui reflète bien à quel point la langue des personnages est primitive. De plus, le chapitre VIII de *La Scouine* montre clairement le refus d'apprentissage de la Scouine et l'articulation silence/parole du roman. Laberge y met en scène la nouvelle institutrice de la paroisse qui demande à la petite Paulima d'apprendre une règle de grammaire et d'être en mesure de la réciter le lendemain en classe. Lorsqu'ensuite Paulima est questionnée sur sa leçon de la veille, le narrateur écrit qu'elle « n'ouvrit pas la bouche » (S, p. 108). La maîtresse répète alors la question, mais la Scouine « rest[e] muette » (S, p. 108) et, à la troisième demande, elle « n'articul[e] pas une parole » (S, p.108). L'apprentissage ne faisant pas, pour la Scouine, l'objet d'une véritable nécessité, elle se refuse donc à faire l'effort de parler.

Lorsqu'elle met finalement fin à son mutisme, la Scouine prétend que les règles de grammaire qu'elle devait apprendre ne se trouvaient tout simplement pas dans son livre et la maîtresse constate que la page de la grammaire sur laquelle était écrite la règle est manquante. La maîtresse demande donc à Paulima d'apprendre une seconde leçon, après avoir vérifié que la page l'expliquant se trouve cette fois bel et bien dans son livre. Lorsque revient le temps pour Paulima de réciter devant la classe la règle de grammaire apprise la veille, le même manège reprend : la page, encore une fois, a été déchirée et la Scouine, devant les questions de la maîtresse, se tait. Pour punir le mauvais comportement de la Scouine, la

maîtresse d'école décide, à contrecœur, de corriger Paulima en lui frappant les doigts avec un martinet. Paulima, plus fine, esquive le coup, mais se met tout de même à gémir et à crier comme une enfant gravement battue. Elle ameute ainsi tout le village, qui se révolte contre les mauvais traitements de la maîtresse, pourtant bien innocente, et cette dernière, après une seule semaine d'enseignement, est renvoyée. Le narrateur conclut : « Et voilà pourquoi la Scouine n'a jamais appris la règle du pluriel dans les noms. » (S, p. 112)

Cet épisode de la vie de la Scouine est symptomatique du refus systématique de la langue normative chez les personnages labergiens. Lorsque Paulima affirme que la règle « n'est pas dans [s]on livre », elle signifie en fait que la règle ne fait pas partie de son idiolecte et qu'elle refuse bien de l'y intégrer. En arrachant les pages de sa grammaire, la Scouine crée en fait un nouveau code grammatical, plein de trous, dont les lois perdent alors tout sens. Cet épisode de *La Scouine* reflète bien le fonctionnement des dialogues dans le roman : lorsque les personnages sentent l'impératif de parler, leur langue fonctionne selon un code qui leur est propre et qui s'éloigne de la langue normative. C'est ce code que nous entreprendrons maintenant d'analyser.

### **3. Transcrire la langue parlée : particularismes morphologiques et syntaxiques des dialogues de *La Scouine***

La langue parlée par les personnages de *La Scouine* opère trois changements principaux par rapport à la langue normative. Le plus fréquent est nettement un jeu sur la transcription de la prononciation phonétique des mots, qui varie en fonction de l'accent et de la région géographique. Les personnages de *La Scouine* utilisent aussi énormément l'élision, catégorie de particularismes langagiers qui est en quelque sorte dérivée du jeu sur la prononciation phonétique, mais que nous étudierons plus précisément pour elle-même. L'utilisation de canadianismes est quant à elle moins importante que le jeu sur la prononciation phonétique et l'élision, mais elle reste néanmoins une pratique courante dans les dialogues labergiens et fera donc l'objet d'une dernière section d'analyse des dialogues.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, nous associons la transcription de la langue parlée chez Laberge à la stylisation du réel telle que définie par Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Lorsqu'il rédige ses dialogues, Laberge le fait selon un ensemble de règles qui lui sont propres et en restant fidèle en tout temps au système morphosyntaxique qu'il crée. Laberge crée ainsi une image de la langue parlée qui elle-même crée une certaine image des personnages mis en scène et qui permet au lecteur de comprendre dès leurs premiers échanges à quel genre d'individus il aura affaire au cours de sa lecture. La forme des dialogues labergiens a dès lors une visée naturaliste, soit retranscrire aussi fidèlement que possible le parler des habitants canadiens-français, mais aussi une visée créatrice : créer une langue qui permette de saisir dans sa globalité la mentalité des personnages du roman.

### **3.1 Déformation de la prononciation**

Le premier écart par rapport à la langue normative que nous étudierons porte sur la déformation des mots en raison d'un écart de prononciation. Pour être en mesure de bien saisir le type d'anormativité de prononciation dont Laberge fait usage, nous avons choisi d'utiliser l'alphabet phonétique international (API). L'utilisation de l'API dans un contexte de texte littéraire écrit peut sembler paradoxale, mais elle offre l'avantage de comprendre plus facilement les choix esthétiques préexistants en nous permettant de décortiquer les sons avec plus de précision.

Les lettres qui sont le plus souvent altérées dans le discours des personnages de *La Scouine* sont les voyelles. La sœur jumelle de la Scouine, Caroline, se demande, affolée d'avoir perdu sa botte neuve : « Que dira poupa? » (S, p. 92) alors qu'une camarade de classe de la Scouine qui mange une pomme, mets rare et délicieux, l'avise : « Jette pas l'trégnon. Danne-moé lé » (S, p. 93). On remarque que les personnages de la Scouine ont une tendance à remplacer par un /a/ les voyelles sonores /o/ et /y/. L'exemple le plus clair de cette tendance est la déformation la voyelle /o/ qui, prononcée au Canada français, devient /ɔ/ et qui s'ouvre davantage chez les personnages labergiens pour devenir un /ɑ/. Dans le cas de la voyelle /y/, la déformation de prononciation passe par la repalatisation de

la voyelle, en particulier dans les mots où /y/ est suivi d'un /n/, ce qui explique le passage du mot « une » à « ane » alors que Bagon demande « ane tasse d'eau » (S, p. 85) ou que la Scouine explique que le père Gendron « mangeait ane pomme » (S, p. 139) lorsqu'il est tombé dans la rivière glacée. Ainsi, on retrouvera une phrase telle « Danne-moé z'en ane bouchée » (S, p. 94) où, au « o » et au « u », on a substitué un « a ». Il n'y a toutefois pas que lorsque la voyelle est suivie d'un « n » que la substitution du « o » pour un « a » est opératoire : alors qu'elle rapporte des ragots, la Scouine explique que « [l]e vieux Gendron s'est nayé en passant su la rivière Saint-Louis. » (S. p. 139) Dans ce dernier cas, il se pourrait aussi que Laberge ait choisi la graphie « ay » pour représenter le son /ɛ/.

Il n'y a, dans *La Scouine*, que deux usages anormatifs sur le plan de la construction syntaxique ou de la conjugaison. Le premier se trouve dans la phrase que nous avons précédemment citée : « Danne-moé z'en ane bouchée » (S, p. 94). Selon le français normatif, on devrait dire « Donne-m'en ». Or, la Scouine inverse les pronoms et, pour éviter le hiatus créé par la proximité des voyelles /e/ et /ɛ̃/ dans « donne-moi-en », elle insère un « z » absent dans l'orthographe correcte. L'autre construction anormative se trouve dans la demande de Deschamps sur son lit de mort : « Attendez que j'puse pour m'enterrer » (S, p. 214). Cette conjugaison anormative du subjonctif présent est un cas intéressant puisqu'il est en fait une tentation de répondre à la norme du français qui veut que les mots se terminent rarement par des voyelles sonores. Pour éviter de dire /py/, Urgèle Deschamps rajoute un « s » : /pyz/. Le personnage d'Urgèle Deschamps est aussi prompt à transformer les voyelles /ə/ et /ɛ/ en /ø/. Lorsque sa femme et lui se demandent s'il est temps d'aller chercher le médecin pour la naissance des jumelles, il dit : « ça serait teut ben mieux » (S, p. 84). Deschamps utilise la même déformation phonétique lorsqu'il demande : « Vous prendrez ben queuchose, m'sieu le curé? » (S, p. 136)

Les personnages de *La Scouine* font aussi fréquemment l'élision des voyelles, en faisant notamment l'économie d'une ou plusieurs lettres, en particulier du « e » atone. C'est pourquoi le « e » final du pronom « je » est très rarement conservé, comme quand la Scouine explique au curé de la paroisse

pourquoi elle ne peut pas communier en ces termes : « Parce que j'sus en péché mortel » (S, p. 99). On retrouve également fréquemment une réduction du pronom « il » à « i ». La Scouine, rapportant la mort terrible du père Gendron explique : « I portait les provisions à sa p'tite fille au couvent. La glace n'était pas solide, mais i a voulu avancer quand même et i a péri. I mangeait une pomme lorsqu'i a enfoncé. » (S, p. 139) Si la réduction du pronom « il » se fait habituellement lorsque celui-ci est suivi du verbe « avoir », elle peut se faire également devant tout autre verbe, comme lorsque Frem Quarante-Sous dit : « I va mourir betôt » (S, p. 214) en parlant du père Larivière. Alors que dans la langue parlée, le pronom se réduit habituellement de la même manière au phonème /a/ lorsque le verbe « avoir » est utilisé et au phonème /ɛ/ pour faire l'économie du verbe « être » en même temps que le pronom, dans *La Scouine*, le pronom « elle » est pratiquement toujours présent. La seule occurrence de l'effacement du pronom « elle » apparaît tandis que la Scouine commente la paresse de la nouvelle femme d'un de ses voisins : « À s'carre, hein. » (S, p. 161). Le choix du « a » accentué est intéressant dans la mesure où il égare le lecteur qui a du mal à comprendre que ce « a » accentué remplace en fait un pronom. Le « i » peut remplacer la 3<sup>e</sup> personne du singulier au masculin, la 3<sup>e</sup> personne du féminin ou encore un pronom impersonnel. La Scouine raconte par exemple que pour acheter des bottines qui craquaient beaucoup pour prouver qu'elles étaient bien neuves : « I a fallu aller su Robillard pour en trouver [...], mais i craquaient pas assez. » (S, p. 101) Les deux « i » n'ont pas le même antécédent, le premier remplaçant un pronom impersonnel et le second, les bottines.

Ces déformations phonétiques permettent de situer l'action sans avoir recours directement à la description du lieu. Le lecteur, avant même d'avoir trouvé dans le texte des marqueurs de temps et de lieu, peut déterminer que le récit se déroule dans le Québec rural. La déformation phonétique permet un ancrage temporel et géographique immédiat. Toutefois, et de manière surprenante, on ne retrouve pas dans *La Scouine* certains des particularismes de facto associés à la langue orale québécoise. À aucun moment, par exemple, les personnages ne font usage du « tu » dans l'interrogation. On retrouve toutefois le changement en /we/

pour remplacer le /wa/ dans « moé » qui revient fréquemment dans le texte, comme lorsque la Scouine, terrorisée par les garnements qui veulent lui faire la barbe, crie : « Lâchez-moé!... lâchez-moé!... » (S, p. 118). Le fait que la langue des personnages respecte certains traits de la langue parlée au Québec, mais pas tous, rappelle que tout usage de la langue oralisée implique une part de création. Il n'y a pas d'adéquation parfaite entre la langue parlée et la langue oralisée, cette dernière étant nécessairement une stylisation de la première. Utiliser la langue oralisée revient alors non pas à écrire ce qu'on entend, mais ce qu'on imagine entendre dans la situation décrite dans le roman.

### **3.2 Canadianismes et archaïsmes dans les dialogues**

Il est également surprenant de constater que les canadianismes sont en fait relativement assez peu présents dans les dialogues de *La Scouine*. On n'en compte qu'une dizaine dans l'ensemble des répliques, ce qu'il est important de relever pour permettre la comparaison avec les canadianismes présents dans la narration. Nous entendons par « canadianismes » un fait de langue propre au français du Canada. Dans l'absolu, le canadianisme serait à distinguer de l'archaïsme, soit un mot d'origine française qui n'est plus en usage en France, mais qui a été conservé dans le vocabulaire canadien-français puisque la colonie française, coupée de la métropole après la Conquête, n'a pas eu la même évolution linguistique que son ancienne métropole. Nous choisissons toutefois de parler plus largement de « canadianismes » pour désigner à la fois les canadianismes à proprement parler et les archaïsmes, d'une part parce qu'ils sont introduits de la même manière dans le texte et, d'autre part, parce qu'ils remplissent la même fonction. La plupart des canadianismes présents dans les dialogues sont assez faciles à comprendre, même pour un lecteur qui ne serait pas canadien-français. En effet, lorsque la Scouine explique au Quêteux : « Je vas vous dire, je vous donnerais ben une couple de cents, mais je n'ai qu'un trente-sous » (S, p. 129) ou lorsque Deschamps rassure sa bru : « Laissez donc, Malvina, je sais bien que Raclor n'a pas de misère avec vous. Je veux seulement savoir qui a les meilleurs chaussons » (S, p. 133), la présence de canadianismes se fait à peine sentir. Les expressions qui pourraient poser problème sont faciles à décrypter en tenant compte du contexte. Maxime

Thouin, le cordonnier à qui la Scouine commande une paire de bottes neuves, affirme qu'il n'est pas « chérant » (S, p. 193) et demande deux sacs de pommes de terre en guise de paiement, ce qui satisfait la Scouine. Le lecteur qui n'aurait pas compris le sens de « chérant » le saisit facilement à l'aide du contexte. À notre connaissance, il n'y a qu'une seule occurrence d'un archaïsme dans le dialogue qui soit expliqué par le narrateur : dans le chapitre IX, Mâço voit arriver Étienne St-Onge chez elle et s'exclame en le voyant : « Le bailli ! » (S, p. 114). Le narrateur explique ensuite : « C'était en effet l'huissier qui parcourait la paroisse » (S, p. 114). « Bailli » étant uniquement utilisé en France sous l'Ancien Régime, Laberge ressent le besoin d'en donner une définition, peut-être parce qu'il juge que le terme risque de ne pas être compris par ses lecteurs. Pourtant, des expressions canadiennes plus obscures sont laissées telles quelles, sans explication. Quand Tofile ordonne à son frère Piguin : « Prends la bêche et marche faire le fossé » (S, p. 184), il revient au lecteur de comprendre que « marcher » remplacer ici le verbe « aller ». Une autre expression est aussi laissée sans explication directe; en pleine construction d'une maison pour son fils Charlot, Deschamps annonce au forgeron du village : « Pour dire comme on dit, su-t-en bâtisse. » (S, p. 146) De plus, il n'y a, dans tout le roman, qu'un seul juron, un « batêche » (S, p. 85), lancé par Bagon qui s'est brûlé la bouche en mangeant les pommes de terre que Mâço venait tout juste de sortir du four. La faible incidence de canadianismes dans les dialogues suppose que Laberge, pour faire sentir à son lecteur la langue de ses personnages, n'a pas réellement besoin d'user de mots propres au milieu qu'il décrit. La déformation phonétique, comme nous l'avons vu, est plus efficace, car elle donne à « entendre » les personnages.

#### **4. Ignorance et langue oralisée**

De l'avis de Gérard Bessette, Laberge adapte le niveau de son style « au développement intellectuel de son personnage<sup>126</sup> », ce qui est particulièrement vrai dans le cas de la représentation des dialogues dans le texte. La famille Deschamps et les habitants du village sont pour la plupart presque illettrés et leurs

---

<sup>126</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXXI.

mœurs sont particulièrement tordues. L'hypothèse de Bessette est aussi corroborée par le fait que des personnages plus éduqués comme la maîtresse d'école (S, p. 100), le vicaire (S, p. 99) ou le curé s'expriment dans les dialogues à l'aide d'un vocabulaire simple, mais plus près de la norme, et surtout sans la prononciation anormative ni les élisions utilisées par les autres personnages.

Toutefois, lors d'une étude soutenue sur les dialogues de *La Scouine*, on constate que l'hypothèse voulant que la langue parlée par un personnage soit un reflet de son développement intellectuel n'est pas satisfaisante. Les enfants de la classe de la Scouine s'expriment en général bien mieux qu'elle. François Potvin, un jeune garçon du même âge que la Scouine dit en secret à ses camarades de classe qu'ils peuvent aller admirer l'écureuil qu'il a capturé en ces termes : « Sa boîte est sous la remise, vous n'avez qu'à arrêter en passant » (S, p. 98) La retranscription des paroles du jeune François Potvin ne fait pas état de prononciation anormative. L'enfant fait de plus un usage relativement soutenu de la langue en utilisant l'expression « n'avoir qu'à », sans escamoter le « ne ».

Plus surprenant peut-être que celui du camarade de classe de la Scouine est l'usage de la langue que fait le Quêteux qui vient demander l'aumône à la demeure des Deschamps. Il s'exprime en ces termes pour expliquer à la Scouine la raison pour laquelle il n'a avec lui ni panier ni sac : « Ah! ma pauvre dame, je suis trop vieux pour en porter ; je ne prends que de l'argent » (S, p. 129). Encore une fois, bien que le français du Quêteux ne soit pas châtié, il ne présente tout de même pas les caractéristiques d'oralisation que nous pourrions attendre d'un tel personnage.

Le personnage dont la langue est le plus oralisée est sans aucun doute la Scouine elle-même. C'est en effet dans les dialogues de la Scouine que l'on retrouve le plus de canadianismes, d'élisions et de retranscriptions phonétiques. La langue de la Scouine est de loin la moins normative alors que chez les membres de sa famille les usages anormatifs de la langue sont davantage fluctuants. Bien que les discours de Mâço, Deschamps, Tifa et Raclor soient souvent marqués par l'oralité, il arrive qu'ils soient tout à fait normatifs. Caroline, la sœur jumelle de la Scouine, qui a pourtant eu la même enfance et la même éducation que cette

dernière, a un registre de langue plus élevé que sa sœur. Mais Caroline représente la bonne mère de famille. Contrairement à la Scouine, elle n'est ni méchante, ni menteuse, ni colporteuse de ragots. C'est une fille travaillante qui fait un bon mariage et élève de nombreux enfants. Elle doit alors s'exprimer de manière plus normative, car elle représente justement la norme vers laquelle tous devraient tendre. On retrouve d'ailleurs dans *La Scouine* une certaine relecture du mythe du bon et du mauvais jumeau. Caroline, sans avoir une vie exemplaire, possède davantage de qualités que Paulima, qui est son opposé sur presque tous les plans. Il est donc inévitable que l'une s'exprime mieux que l'autre. Il faut, dans cette optique, observer une série de facteurs pour comprendre pourquoi la langue d'un personnage est plus oralisée que celle d'un autre. Son développement intellectuel n'est pas à négliger, mais il faut également prendre en compte sa personnalité, la situation d'énonciation, ce que représente le personnage et même son humeur. Laberge cherche à faire de la Scouine un personnage détestable, il est alors normal que son langage soit le plus anormal.

Dans les dialogues, la langue oralisée sert avant tout à rendre les personnages vraisemblables, comme le veut la visée naturaliste du projet de Laberge. Mais même lorsqu'on ne s'intéresse qu'aux dialogues, on se rend compte que Laberge se sert de la langue oralisée pour créer une tension autour du personnage de la Scouine. La plus ou moins grande utilisation de la langue oralisée par les personnages crée un relief dans les dialogues qui permet à la fois de rendre compte des différents usages possibles de la langue dans un milieu donné et de faire sentir ces possibilités au lecteur, mais aussi de donner une plus grande profondeur aux personnages en les ancrant dans leur réalité sociale.

### **5. Le décroisement des voix : la narration et l'oralité**

L'affirmation de Bessette voulant que la langue oralisée soit reliée au développement intellectuel du personnage que nous avons mentionnée plus tôt est également paradoxale lorsqu'on s'intéresse à la voix narrative. On l'a vu dans le chapitre précédent, la narration est, pour les contemporains et les critiques de Laberge, le lieu du savoir écrire de l'auteur; c'est là où il doit faire la preuve de sa maîtrise du code du langage littéraire et faire état de son style. Le narrateur devrait,

selon la tradition du roman moderne, avoir un discours neutre et normatif et se distancier au maximum de ses personnages. Considérant que les personnages de *La Scouine* sont ignorants, bêtes, méchants et qu'ils font un usage anormal de la langue – ce qui, chez le narrateur, n'est pas une marque de maîtrise du style –, le narrateur labergien devrait également marquer la distance avec ses personnages. Or, et c'est certainement sur ce point que le malaise au sujet de la langue d'écriture de Laberge prend tout son poids, il n'en est rien dans *La Scouine*. Bien que le narrateur soit omniscient et hétérodiégétique, caractéristiques qui devraient augmenter sa distance d'avec les personnages puisqu'il se trouve alors à l'extérieur de son récit, son discours est pourtant « troué d'intrusions lexicales et d'expressions propres à la communauté linguistique représentée dans le récit<sup>127</sup> ». Cette présence de la langue orale dans le discours de la voix narrative permet de faire le pont entre les personnages et le narrateur. Gauvin fait remarquer que les marques d'oralité dans la voix narrative ne mènent cependant pas au brouillage des voix qu'on verra chez des auteurs de la Révolution tranquille, en particulier ceux de *Parti Pris*<sup>128</sup>. Il est toutefois clair que l'écriture labergienne fait une large part à la construction hybride bakhtinienne et qu'elle opère un décloisonnement extensif des voix qui répond à la conception que propose Meizoz.

Gauvin affirme également avec justesse que « Laberge propose une forme de création langagière aussi provocatrice que le sujet même de son récit<sup>129</sup> ». L'utilisation par le narrateur de termes oralisés bouleverse les conventions littéraires habituelles et la codification langagière normalement associées au roman réaliste et naturaliste<sup>130</sup>, auxquelles Laberge s'associait pourtant fortement. En témoigne la propension de Laberge à ne pas transcrire la langue parlée dans la narration de son texte en utilisant des marques typographiques telles les guillemets ou l'italique, qui posent une frontière étanche entre la voix des personnages et celle du narrateur. Gauvin mentionne également, en parlant du plurilinguisme, qu'en aucune façon « l'usage du plurilinguisme ne peut être

---

<sup>127</sup> L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 66.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> *Ibid.*

considéré comme un simple procédé à valeur ornementale, sans implication sur la dynamique globale du roman<sup>131</sup> ». Laberge considère la langue oralisée comme assez digne pour que son narrateur en fasse usage et ce choix est lourd de conséquences. La présence de plus d'un registre de langue dans une voix narrative qui les mêle sans les différencier doit être considérée comme la marque d'un travail sur le style qui aura nécessairement un impact sur la dynamique du roman.

Dans l'introduction de son *Anthologie d'Albert Laberge*, Bessette énonce :

Disons en simplifiant un peu, que le style de Laberge est d'autant plus relevé (sans jamais devenir guindé ou artiste) que : 1) l'histoire est plus tragique; 2) que son ou ses personnages principaux sont plus instruits ou, par ailleurs, plus sympathiques. Il atteint, au contraire, son maximum de familiarité, de « populisme » dans le comique, l'humour noir, quand les événements sont reflétés par la conscience d'un personnage ridicule, ou vulgaire, ou crapuleux.<sup>132</sup>

Si a priori cette affirmation semble vraie, particulièrement au sujet de *La Scouine*, elle est à nuancer grandement. Dans le chapitre suivant portant sur les nouvelles labergiennes, nous verrons également qu'elle perd parfois tout son sens devant des personnages absolument ignobles qui s'expriment dans une langue bien plus normative que celle de la Scouine, qui est, somme toute, un personnage ignorant et mesquin, mais pas crapuleux.

Les canadianismes, les anglicismes, les archaïsmes et les structures syntaxiques empruntées à l'oral tendent plutôt à présenter le narrateur comme un membre de la communauté linguistique qu'il décrit. Sans nécessairement devenir lui-même un personnage du récit, le narrateur dont la voix laisse une large part à la construction hybride s'associe, sur le plan langagier, à ses personnages. Cette position du narrateur labergien est paradoxale compte tenu de la distance entretenue par le narrateur avec les personnages du point de vue thématique. Contrairement aux nouvelles, que nous aborderons dans le chapitre suivant, *La Scouine* ne présente pas réellement de caractéristiques qui en feraient un roman

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>132</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXX.

moralisateur. Le ton du narrateur est davantage descriptif que porteur de jugement à l'égard des personnages dont il raconte l'histoire. De plus, le narrateur du roman se garde bien de faire des envolées lyriques et les descriptions qu'il propose sont réduites à leur strict minimum. Les différentes conclusions des chapitres sont habituellement formées d'une phrase simple, courte et tranchante qui donne l'impression que le narrateur est tout à fait désintéressé du destin de ses personnages. Pourtant, le fait que la voix narrative fasse place à l'oralité donne une certaine légitimité aux personnages. La Scouine, sa famille et les habitants de son village sont peut-être incultes, ignorants et parfois tout bonnement cruels, mais le simple fait que la voix qui narre leur vie fasse place à un vocabulaire qu'ils pourraient utiliser également atténue leurs défauts et permet au lecteur de se sentir plus près d'eux. La voix narrative, en accueillant la langue oralisée, réduit la distance entre les personnages et elle. Par le fait même, elle singularise aussi la narration en lui donnant, en quelque sorte, plus de profondeur et une voix qui lui est propre.

### **5.1 Un discours narratif où la langue orale perce**

La stratégie d'insertion de la langue orale dans la narration de *La Scouine* est l'inverse de celle de l'introduction de la langue parlée dans les dialogues du roman. Ce renversement des stratégies utilisées montre que Laberge effectuait un travail stylistique différent dans la narration et les dialogues. La narration, chez Laberge, est tissée d'oralité, c'est-à-dire que la langue standard et la langue oralisée s'y mêlent. Elle convoque les deux registres de langues qui entrent en dialogue.

### **5.2 Canadianismes dans la narration**

L'introduction de canadianismes et d'archaïsmes est le procédé le plus largement utilisé par Laberge pour représenter la langue oralisée dans la narration. C'est peut-être aussi la stratégie la plus facile à observer dans le texte. L'étude des types de canadianismes utilisés par Laberge montre également que ce dernier ne s'intéressait pas à la description de la faune et de la flore canadiennes-françaises comme pouvaient le faire les écrivains du régionalisme. Aucun animal du Québec

n'est nommé dans *La Scouine*. Dans le cas de la flore, Laberge fait quelques références à des végétaux poussant au Québec. Dans le chapitre III où les jumelles apportent des pommes à l'école, le narrateur mentionne deux types de pommes produites en terre canadienne-française, la Fameuse (S, p. 93), un cultivar introduit en Nouvelle-France dès 1617 et qui, développé au Québec, deviendra une culture standardisée, et la sauvageonne (S, p. 94), une variété de pomme sauvage. Le narrateur mentionne également la flore du Canada français dans le chapitre XIX, où il décrit brièvement le paysage que longe Deschamps en route vers le bureau de vote : « Sur la route de glaise [...] bordée de trèfles d'odeur, de verges d'or et d'herbe Saint-Jean, son petit cheval bai marchait d'un pas régulier [...] » (S, p. 152) Laberge utilise le nom populaire de plantes envahissantes, soit respectivement le mélilot, la solidage et l'armoïse commune. De la même manière, le narrateur rapporte la présence de senelliers, le nom courant de l'aubépine sauvage, en bordure de la route qu'empruntent Charlot, Bagon et la Scouine pour aller dans le rang des Quatre (S, p. 174). La dernière occurrence dans le roman d'un terme renvoyant à la flore indigène du Canada apparaît vers la fin du roman, où le narrateur mentionne au passage que « [l]e vent, dans les champs de blé d'Inde, jouait des marches funèbres. » (S, p. 190)

La majeure partie des canadianismes introduits dans la narration sont relatifs au travail à la ferme et aux champs. Laberge décrit avec précision les différentes sections de la grange comme la tasserie (aussi appelée le « carré » dans le texte), soit la partie de la grange où l'on entasse les récoltes; la batterie, là où l'on bat le blé; ou encore la boîte à casier, l'endroit où l'on garde les petits animaux. De nombreux outils ou instruments utilisés sur la ferme sont nommés tels la chaudière, la hart, les bois à charter, la brimbale et le biberon. Les différents moyens de transport sont également détaillés comme la carriole, la traîne, la boîte carrée, la veillotte, la charge et le voyage. Dans une moindre mesure, les canadianismes introduits se rapportent au tissu comme la crémone, le bouracan ou la tavelle, et aux vêtements, particulièrement ceux couvrant la tête comme le tuyau de noces, la calotte, la capine, le casque et le capot. On retrouve également une dizaine de termes pouvant être regroupés autour de la nourriture

(gomme, tire, couenne de lard, thé de foin) et des instruments de cuisine (canard, rouleau) ainsi que des mots désignant des personnes (galant, quêteux, blonde, maître-chantre, jeunesse). Laberge ne nomme que deux maladies, la picote et la consommation galopante, et étoffe un peu le champ lexical de l'argent lorsqu'il parle de trente-sous et de chelins.

La faible présence de termes décrivant la faune et la flore du Canada français et le type de canadianismes apparaissant dans la narration montrent que Laberge ne s'inscrivait pas dans la mouvance régionaliste de positionnement de l'intrigue de son roman dans un contexte canadien. Laberge fait le choix d'utiliser la dénomination populaire des plantes qu'il nomme dans son roman, choix qui est tout à fait dans la lignée de l'intégration des autres canadianismes qui, eux aussi, ne sont pas directement des représentations d'une réalité *particulière* au Canada français. Le but n'est pas ici de « faire canadien », mais de mêler les registres de langue dans un même énoncé de la narration. Le choix de tel ou tel canadianisme aux dépens d'un terme de langue normative est corollaire non pas d'une vision du monde, mais bien d'une vision de la langue.

Árpád Vigh explique, dans *L'écriture Maria Chapdelaine*, les différentes possibilités d'agencement des termes de langue oralisée (l'expliqué) et de langue normative (l'expliquant) :

*Linguistiquement*, on peut considérer qu'un expliquant suit ou devance immédiatement son expliqué lorsque, *dans la même phrase*, il lui est juxtaposé de façon mécanique (on pourrait l'appeler une *glose*), ou bien qu'il forme avec lui une relation syntaxique quelconque [...]. *Logiquement*, un expliquant est encore immédiat lorsqu'il apparaît *dans la même situation de discours* (dans la même scène de conversation ou dans la description d'un même phénomène). Cette situation de discours peut être composée de nombreuses phrases, et les deux éléments du rapport explicatif séparés l'un de l'autre par un espace parfois considérable, néanmoins l'un renvoie toujours à l'autre. *Stylistiquement*, du point de vue de la technique littéraire et de l'effet produit, la différence est importante entre une juxtaposition mécanique où l'expliquant sort à peine du rôle lexicographique, et une solution contextuelle,

qu'elle soit grammaticale ou logique, où l'expliquant est « noyé », pour ainsi dire, dans le discours environnant de l'expliqué.<sup>133</sup>

Comme nous l'avons souvent mentionné, Laberge ne place pas les canadianismes en italique ou entre guillemets dans son texte. Il ne fait pas non plus de juxtaposition au sens où l'entend Vigh, ni de *cushioning*, terme emprunté à Chantal Zabus et qui désigne, dans les travaux de cette dernière, l'acte de traduction et d'explication d'une langue étrangère dans le texte<sup>134</sup>. Contrairement à Louis Hémon, par exemple, qui s'assure d'expliquer le mot « bleuet » en le faisant suivre par le terme « myrtille », Laberge ne fournit jamais de « traduction » aux canadianismes qu'il n'introduit, ni de manière directe, ni dans la situation du discours. Le lecteur qui ne serait pas en mesure d'en comprendre la signification ne pourrait alors que s'appuyer sur le contexte pour avoir une idée du sens du mot.

Ce choix de ne pas traduire donne une légitimité aux canadianismes. En effet, comme le souligne Vigh, « du point de vue stylistique ou de technique littéraire [...] plus l'expliquant est direct et immédiat, moins il a de valeur, puisqu'il est moins susceptible de participer fonctionnellement à l'organisation du discours<sup>135</sup> ». En refusant d'introduire un expliquant, Laberge doit s'appuyer uniquement sur son habileté à décrire correctement les situations d'énonciation pour en permettre la compréhension. De plus, sans expliquant, les canadianismes ne sont plus alors présentés comme pouvant être remplacés par un terme de la langue standard qui aurait nécessairement plus de valeur qu'eux, étant donné le statut de la langue normative en comparaison des termes de langue orale, toujours perçus comme une variante de registre plus bas que le terme normatif. En intégrant les canadianismes à la narration de *La Scouine*, Laberge en fait des termes ayant la même valeur que ceux de la langue normative. La tension qui peut exister, en particulier au Québec, entre la langue normative et la langue

<sup>133</sup> Á. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, p. 42.

<sup>134</sup> Chantal Zabus. *The African Palimpsest*, p. 7.

<sup>135</sup> Á. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine*, p. 43.

vernaculaire s’efface chez Laberge au profit de la construction hybride bakhtinienne et du décloisonnement des voix meizozien<sup>136</sup>.

### 5.3 Anglicismes

On trouve peu d’anglicismes dans *La Scouine*, mais leur usage mérite tout de même que l’on s’y attarde. Quatre anglicismes seulement apparaissent dans le texte, mais Laberge hésite sur la mise entre guillemets pour ces termes dont deux seulement, « congress » (S, p. 133) et « paparmanes » (S, p. 149), apparaissent entre guillemets alors que les deux autres, « poll » (S, p. 152) et « wagon » (S, p. 218), terme désignant ici une voiture à quatre roues et non le véhicule ferroviaire tiré par une locomotive, sont introduits dans le texte sans guillemets. Dans le cas de « paparmanes », la présence de guillemets est explicable par le fait que le narrateur reprend les termes de Charlot dans l’un des seuls cas de mise à distance des personnages par le narrateur: « Il lui apportait le dimanche un sac de pastilles de menthe, des “paparmanes” dans le langage de Charlot. » (S, p. 149) Comme l’insertion de « paparmanes » sert le but de reprendre les termes de Charlot, l’utilisation des guillemets est motivée par des raisons narratologiques. Au contraire, lorsque le narrateur explique que St-Onge enlève, à la demande de son beau-père « sa “congress” gauche » (S, p. 133), le choix de guillemeter ne semble être motivé que par la conscience d’utiliser un anglicisme. Laberge fait donc une distinction entre les canadianismes, qu’il choisit d’utiliser sans les souligner, et les anglicismes. On pourrait alors peut-être rapprocher Laberge des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle qui rejetaient en bloc les anglicismes, mais l’hésitation sur l’utilisation des guillemets pour encadrer les anglicismes ne nous permet pas de l’affirmer hors de tout doute. Son hésitation reflète peut-être un désir, encore

---

<sup>136</sup> Notons cependant qu’il y a deux canadianismes dans le texte qui sont reproduits entre guillemets : « créatures » (S, p. 132) et « déchargeux » (S, p. 202). Il n’y a que très peu d’indices qui nous permettent d’expliquer cette décision d’employer les guillemets. Dans le cas de « créatures », il s’agit peut-être d’un effort de Laberge de souligner au lecteur qu’il parle bien des femmes de la maison et non des bêtes de l’étable. Peut-être Laberge exerce-t-il par ailleurs une distanciation critique par rapport à ce terme. Dans le cas de « déchargeux », les guillemets semblent mettre l’accent sur le fait que le métier de « déchargeux » n’est pas un véritable emploi, qu’il s’agit plutôt d’un travail insatisfaisant qui n’a, en vérité, pas réellement de titre officiel.

inconscient, d'utiliser les anglicismes de la même manière que les canadianismes et les archaïsmes puisqu'ils font également partie du discours canadien-français.

#### 5.4 Néologismes

Dans son lexique, Wyczynski note que le narrateur de *La Scouine* emploie trois néologismes<sup>137</sup>. Il nous semble toutefois qu'aucun de ces trois termes n'est réellement un néologisme. Le premier terme relevé par Wyczynski, « gourmandement » (S, p. 84) est une dérivation affixale sur la base de « gourmand » et se trouve le *Dictionnaire de la langue française* de 1872 d'Émile Littré<sup>138</sup>. Le sens qu'en donne Littré, soit « de manière gourmande », correspond à la signification du terme qui apparaît dans le texte alors que Bagon observe avec espoir le repas du soir. Il est probable que Wyczynski ait cru que « gourmandement » est une création de l'auteur parce que l'adverbe se rapproche de « gourmander », signifiant « gronder ». Or, l'adverbe est habituellement construit à partir d'un adjectif et il est alors plus logique que « gourmandement » provienne de « gourmand » que de « gourmander ».

Un autre néologisme présumé s'apparente davantage à une coquille qui n'aurait pas été relevée avant l'impression finale. Laberge écrit en effet « fantômal » (S, p. 155) au lieu de « fantomal », mais dans les deux cas, les termes décrivent une chose qui a l'apparence du fantôme. Grâce à l'étude des manuscrits et des tapuscrits de Laberge, on sait que l'auteur hésitait sur l'emploi de certains accents et que des corrections ont été apportées aux accents dans le texte. Dans le cas de « fantômal », il y a fort à parier que l'accent circonflexe ait simplement été oublié.

Wyczynski ajoute finalement « mégacéphale » à sa liste de néologismes. Ce dernier cas est le plus complexe, car bien qu'il pourrait encore une fois s'agir simplement d'une coquille qui serait passée entre les mailles du filet de la correction, le terme correct étant « mégalocéphale », l'usage de « mégacéphale », en contexte, semble renvoyer à une réalité un peu différente. En effet,

<sup>137</sup> Voir P. Wyczynski, « Glossaire », p. 252.

<sup>138</sup> É. Littré, « Gourmandement », *Dictionnaire de la langue française*, 1872.

« mégalocéphale » est attesté comme adjectif signifiant « qui a une tête anormalement grosse ». Or, le narrateur labergien emploie « mégacéphale » comme nom commun : « Une tête énorme de mégacéphale surmontait un tronc très court, paraissant devoir l'écraser de son poids. » (S, p. 84) Pour que l'expression soit normative, il aurait fallu que Laberge supprime la préposition « de » et écrive : « une tête énorme mégalocéphale », ce qui aurait été pléonastique. Laberge tentait alors peut-être réellement de créer un néologisme. Dans tous les cas, l'expression reste une marque d'anormativité de la narration.

### **5.5 Structures oralisées et expressions canadiennes**

Si l'introduction de canadianismes, d'anglicismes et de néologismes est une marque du refus de la norme dans la narration labergienne, elle reste tout de même un procédé assez localisé. Laberge pousse plus loin l'insertion de la langue oralisée dans la narration de *La Scouine* lorsqu'en plus de termes isolés, il fait plier la structure syntaxique des phrases de son narrateur pour qu'elle incorpore des éléments de syntaxe oralisée et des expressions canadiennes. Par syntaxe oralisée, nous entendons des phrases qui sous-tendent la langue orale. L'expression canadienne, de son côté, fait référence à des locutions populaires, habituellement figées à un plus ou moins grand degré, présentes dans le parler canadien-français. Par exemple, le narrateur introduit une expression typiquement canadienne-française pour décrire la déconfiture amoureuse de Charlot en expliquant que « [d]écouragé par cet échec, Charlot résolut de ne plus s'exposer à manger d'avoine » (S, p. 150) ou souligne que « la Scouine barra la porte » (S, p. 219). Les expressions « barrer la porte » et « manger d'avoine » fonctionnent exactement comme les autres canadianismes de la narration, si ce n'est qu'elles sont composées de syntagmes et non de groupes nominaux.

Toutefois, l'intérêt de l'insertion de structures syntaxiques orales et d'expressions canadiennes tient à leur malléabilité. C'est par elles, et en particulier par le biais de la structure syntaxique oralisée, que se construisent le décroisement des voix meizozien et la construction hybride bakhtinienne. En effet, pour qu'il y ait construction hybride au sens où l'entend Bakhtine, il faut

que deux sociolectes se rencontrent dans un même énoncé. La phrase labergienne, si elle tend vers le récit oralisé, comporte tout de même des éléments de langue normative et c'est ce qui produit un effet maximal dans *La Scouine* parce que cette introduction d'oralité est couplée à une langue plus soutenue. La construction hybride passe habituellement par l'utilisation du passé simple, temps de verbe littéraire par excellence, pour conjuguer le verbe d'une expression canadienne. Ce couple oralité/passé simple donne lieu à certaines phrases déstabilisantes comme : « Alors Bagon se leva lui-même, mais il en fut pour son trouble » (S, p. 85), « [...] les bessonnes eurent vite fait de se dégêner. » (S, p. 89) ou « il gagna encore du côté du champ jusqu'au pacage des vaches » (S, p. 186).

Ces constructions hybrides reflètent également le décroisement des voix meizozien, mais peuvent parfois donner lieu à un véritable récit oralisé, soit, nous le rappelons, un texte écrit qui tend à donner l'écrit comme une parole. Parfois, le récit oralisé se manifeste par le biais de la parole du personnage à laquelle la narration fait une place. Lorsqu'on retrouve dans la narration une phrase telle « Bagon disait qu'il avait la falle basse » (S, p. 177), il devient clair que la voix narrative fait une place dans son propre discours à la voix d'un personnage, mais sans reprendre ses mots à son compte. Lorsque la sœur jumelle de la Scouine, Caroline, se meurt, on peut, par le biais de la voix narrative, entendre presque directement ses pensées : « Son mari devenant veuf se remarierait pour sûr, et cette idée d'une belle-mère pour ses enfants la tourmentait, l'obsédait. » (S, p. 171) La première section de la phrase semble, par sa structure, représenter les paroles ou les pensées de Caroline alors que ce qui suit est un retour au discours normal du narrateur. Le même phénomène se produit dans le chapitre XXV tandis que Deschamps est en pourparlers avec Bagon au sujet du châtrage de ses bêtes : « Les deux hommes causèrent un moment puis le père commanda à Charlot qui vernailait par là, d'aller chercher les taurailles. (S, p. 180) À partir de cet énoncé, il est possible de reconstruire un dialogue supposé entre Deschamps et Charlot qui lui dirait « d'aller chercher les taurailles ». La description de Charlot qui « vernailait » est propre à la voix narrative. Ce type de phrase est courant dans *La Scouine* et enclenche un véritable

dialogue entre la voix narrative et celles des personnages, qui se retrouvent sur un pied d'égalité et en terrain commun.

### **6. *La Scouine* : un terreau fertile pour l'oralité**

La première tentative réelle d'écriture de Laberge a connu un succès qui, encore aujourd'hui, ne se dément pas. *La Scouine* est une œuvre grinçante par son humour noir et ses personnages tordus dont on aime observer les moindres faits et gestes. L'œuvre labergienne est avant-gardiste parce qu'elle tente d'appliquer un nouveau modèle littéraire, naturaliste, au roman canadien-français du début du XX<sup>e</sup> siècle. Fidèle à son projet d'écriture, Laberge fait entrer dans son texte des personnages grossiers, paysans, incultes et illettrés, avec pour but d'embrasser le réel tel qu'il le concevait lui-même.

Du projet naturaliste de Laberge découle l'utilisation de nombreux sociolectes et registres de langue dans les dialogues de son roman. Il faut, pour être cohérent, faire parler ses personnages comme ils le feraient dans la vraie vie, si l'on souhaite un tant soit peu représenter les autres couches de la société que la classe cultivée de l'aristocratie. On l'a vu, Laberge emploie un grand nombre de stratégies pour que ses dialogues soient conformes à la réalité. La stratégie la plus largement utilisée par Laberge pour représenter la voix des personnages de son roman est la transcription phonétique, qui donne à la phrase écrite l'apparence matérielle de l'oralité en tendant à s'approcher le plus possible de la prononciation des mots. L'introduction de canadianismes ou de tournures syntaxiques empruntées à l'oral est également une stratégie qu'on retrouve en ce qui concerne la voix des personnages, mais dans une moindre mesure. Dans le dialogue, Laberge s'est donc concentré sur la transcription phonétique des particularismes langagiers, stratégie particulièrement adéquate pour la stylisation du réel.

Laberge s'éloigne toutefois du naturalisme dans son traitement de la narration. Rompant avec la tradition littéraire voulant que le narrateur d'un roman doive employer un registre de langue soutenu pour faire la démonstration du savoir-écrire de l'auteur, il n'hésite pas à introduire dans *La Scouine* des constructions hybrides où le registre soutenu côtoie les canadianismes et les

structures langagières de registre populaire. On assiste alors à un éclatement de la frontière entre les voix du narrateur et des personnages. La narration devient poreuse, prête à faire une place certaine et assumée à la langue oralisée. La voix narrative se met au même niveau que les personnages, avec lesquels elle peut maintenant entrer en dialogue. Dans la narration, on ne retrouve cependant aucune trace de transcription phonétique ou d'élision, mais les canadianismes, les archaïsmes et les structures syntaxiques oralisées abondent.

Si Laberge choisit de mettre à l'avant-plan des stratégies d'introduction de l'oral différentes dans la narration et dans ses dialogues, c'est qu'il est conscient des différentes formes que la langue oralisée peut prendre dans un roman. La transcription phonétique et l'élision sont des stratégies plus utiles que l'introduction de canadianismes pour ancrer les personnages dans leur contexte social. Au contraire, dans la narration, ces deux procédés sont délaissés au profit de l'intégration des canadianismes et d'expressions oralisées. Cet ajout dans la narration de termes d'un registre moins soutenu que la langue normative mène à la création d'un récit oralisé et de constructions hybrides qui montrent le travail stylistique opéré par Laberge sur son texte pour y introduire l'oralité.

### CHAPITRE III

#### Les nouvelles labergiennes : narrations plurielles

##### 1. Des textes peu connus

À partir du 30 septembre 1932, soit seize ans après la parution de *La Scouine*, Laberge choisit de démissionner de son poste de journaliste sportif à *La Presse* pour se consacrer uniquement à la littérature<sup>139</sup>. Il écrira dès lors sans relâche jusqu'à la mort de sa femme en 1956. En plus de *La Scouine*, Laberge fait paraître quatre ouvrages de réflexion et de critique : *Peintres et écrivains d'hier à aujourd'hui* (1938), *Journalistes, écrivains, artistes* (1945), *Charles DeBelle, peintre-poète* (1949) et *Propos sur nos écrivains* (1954); deux ouvrages de prose poétique : *Quand chantait la cigale* (1936) et *Hymnes à la terre* (1954); et sept recueils de nouvelles : *Visages de la vie et de la mort* (1936), *Scènes de chaque jour* (1942), *La Fin du voyage* (1942), *Le Destin des hommes* (1950), *Fin de roman* (1951), *Images de la vie* (1952) et *Le Dernier souper* (1953). Ces différents volumes contiennent plus de 2 600 pages et regroupent environ 500 textes qui ont été très peu étudiés. Certains de ces textes n'ont même jamais fait l'objet d'une analyse.

L'absence de critiques provient en partie du fait que Laberge, fidèle à ses habitudes, n'a fait tirer chacun de ses recueils qu'à tout au plus cent exemplaires, en maison d'édition privée. Au contraire de *La Scouine*, qui a bénéficié de rééditions et du travail colossal de Paul Wyczynski pour être transposée en édition critique, les autres textes de Laberge n'ont jamais été édités. Outre les quelques nouvelles sélectionnées pour l'*Anthologie d'Albert Laberge* de Gérard Bessette, il faut, pour lire le reste de l'œuvre labergienne, fréquenter les collections de livres rares des centres d'archives ou des bibliothèques universitaires. Bibliothèque et Archives nationales du Québec est la seule institution de la province qui autorise l'emprunt d'exemplaires originaux des textes labergiens, étant donné qu'elle a

---

<sup>139</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 70.

acquis l'ensemble de l'œuvre en double et qu'elle garde donc des exemplaires dans la Collection nationale. Le chercheur ou le collectionneur qui souhaiterait faire l'acquisition d'un recueil devra quant à lui déboursier entre 250 et 350 dollars. La difficulté de consultation et la rareté de ces textes complexifient grandement leur étude.

Mais on ne peut imputer seulement à leur accès difficile le fait que les nouvelles labergiennes ont peu été étudiées. Plusieurs critiques n'ont pas pris ces histoires au sérieux, considérant la plupart du temps que Laberge n'écrivait que par plaisir, pour lui-même. De plus, les textes labergiens, souvent écrits à des époques différentes, semblent de prime abord avoir été assemblés de manière un peu aléatoire dans les différents recueils. L'absence de fil conducteur ou plus simplement d'une structure clairement identifiable par l'utilisation de sous-titres, par exemple, pour délimiter les différentes sections de l'ouvrage, la violence qui se dégage de certaines nouvelles et la longueur des recueils (certains d'entre eux regroupent plus d'une centaine de très courtes nouvelles) semblent avoir découragé les critiques de faire une lecture approfondie des nouvelles labergiennes. La nouvelle « Simple bucolique » raconte par exemple comment un bébé meurt après qu'un serpent, attiré par l'odeur du lait de son biberon, se fut glissé dans sa gorge. Le père tente de retirer le reptile de la bouche de son enfant, mais le serpent déchire les viscères de ce dernier. L'homme devient ensuite fou et embroche sa femme avec sa fourche<sup>140</sup>. Une telle histoire risquait de choquer les lecteurs des années 1960, encore sous l'influence du clergé, et de les dégoûter des écrits labergiens.

Au-delà des thèmes qu'elles exploitent, les nouvelles labergiennes méritent notre attention parce qu'elles se révèlent un véritable laboratoire d'expérimentation sur la langue. Laberge se permettait certaines libertés par rapport à son écriture, sachant que ses textes ne quitteraient très probablement jamais le cercle des amis intimes. Il semble en effet que l'écriture impliquait pour Laberge une certaine part de ludisme, révélé par le grand nombre de genres et de procédés stylistiques auxquels il se livrait. En soi, cette recherche stylistique est

---

<sup>140</sup>A. Laberge, « Simple bucolique », *Scènes de chaque jour*, p. 29-31.

fascinante. La diversité des tons, des genres, des points de vue narratifs et des procédés mis en œuvre est grande, ce qui peut expliquer, en partie du moins, le sentiment que les recueils sont décousus. Toutefois, cette diversité se révèle une démonstration de la témérité littéraire de Laberge et reflète le désir de ce dernier ne pas choisir, mais plutôt de tout inclure. Ces expérimentations formelles rapprochent encore une fois Laberge des écrivains du récit oralisé étudiés par Meizoz, qui remarquait que « [b]ien des procédés stylistiques mis en œuvre dans ces romans [les récits oralisés], loin de se limiter à la simple reproduction des parlars de rue, tentent d'en donner une élaboration de type poétique<sup>141</sup> ». C'est aussi ce que fait Laberge, même s'il le fait peut-être de manière moins affirmée que les auteurs français.

Dans ce chapitre, nous nous interrogerons d'abord sur la place de la langue oralisée dans les nouvelles labergiennes. La présence de nouvelles écrites dans un français tout à fait normatif montre à ce sujet que Laberge était amplement capable de maîtriser la norme, au contraire de ce que la plupart des critiques ont avancé, comme nous l'avons vu dans l'introduction. Nous nous appuyerons sur une déclaration de Bessette voulant que l'introduction de la langue parlée dans les nouvelles varie en fonction du type de personnage représenté, pour montrer les jeux de narration auxquels Laberge s'adonne. Nous analyserons ensuite comment Laberge se sert de la synonymie pour faire se côtoyer des termes à la fois de registres soutenu, courant, familier et populaire, voire vulgaire, dans une même énumération, dans un refus de choisir un terme plutôt qu'un autre. Cette technique, absente de *La Scouine*, est récurrente dans les nouvelles labergiennes et s'avère être un moyen très efficace de faire s'interpénétrer les registres de langue de manière à faire une large place à la langue orale. Nous terminerons par l'étude de la répétition et du leitmotiv.

Étant donné l'immensité du corpus, nous avons choisi de nous pencher sur les recueils de nouvelles labergiennes, et plus spécifiquement sur un échantillon d'une vingtaine de nouvelles qui sont marquées par un travail particulier sur la

---

<sup>141</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant*, p. 469.

langue oralisée dans la narration. On verra comment Laberge utilise tous les moyens à sa disposition pour faire entrer l'oralité dans ses textes, allant souvent plus loin dans la mise en œuvre de procédés liés à la langue oralisée que dans *La Scouine*.

## 2. Le risible et le tragique

Revenons à l'hypothèse proposée par Bessette dans son introduction à l'*Anthologie d'Albert Laberge* que nous avons citée au chapitre I et dans laquelle Bessette tente de donner une explication aux variations des tons, des genres, du style et des registres dans l'œuvre labergienne :

Disons en simplifiant un peu, que le style de Laberge est d'autant plus relevé (sans jamais devenir guindé ou artiste) que : 1) l'histoire est plus tragique; 2) que son ou ses personnages principaux sont plus instruits ou, par ailleurs, plus sympathiques. Il atteint, au contraire, son maximum de familiarité, de « populisme » dans le comique, l'humour noir, quand les événements sont reflétés par la conscience d'un personnage ridicule, ou vulgaire, ou crapuleux.<sup>142</sup>

Cette hypothèse suppose que seuls les personnages savants s'expriment dans un registre soutenu et que les ignares utilisent exclusivement les tournures orales. Or, elle confine les textes labergiens à un moule que Laberge ne cesse de casser. Le statut social du personnage ne détermine pas le type de langue qu'il utilise. Dans la nouvelle de *Scènes de chaque jour* « Les deux chouettes », Laberge raconte la nuit de débauche de deux prostituées, mère et fille, et du bossu qui les entretient. Les personnages mis en scène sont grossiers, vulgaires, ivrognes et amoraux : la jeune chouette n'hésite pas à voler le vieillard, qui s'effondre d'une crise cardiaque après l'acte. Avec l'argent ainsi récolté, le trio se paie des bouteilles d'alcool frelaté qui les empoisonnent et qui les mènent à la morgue. Cette histoire est plus dure et ses personnages sont plus vicieux et corrompus que la plupart des personnages de *La Scouine*. Pourtant, ces personnages grossiers s'expriment dans un français standard, presque châtié. La mère s'afflige : « De l'argent, je n'en ai

---

<sup>142</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXX.

pas. Je n'ai rien fait cette nuit. Ah, qu'un verre de whiskey me ferait du bien!<sup>143</sup> » Cette prostituée est l'un des personnages les plus crapuleux mis en scène par Laberge, pourtant, elle utilise une négation complète et n'emploie ni canadianisme, ni anglicisme. La nouvelle « Les deux chouettes » ne fait pas figure d'exception; d'autres nouvelles mettent en scène des personnages amoraux qui s'expriment dans un français normatif, ce qui montre qu'il n'y a pas d'adéquation entre le registre de langue et le statut social du personnage.

Bessette tente de régler ce paradoxe en ajoutant la notion de genre à son hypothèse : la tragédie et la comédie. Cet ajout est problématique parce qu'il se joue sur le plan de la diégèse, et donc de la narration, alors que le degré d'éducation des personnages a trait aux dialogues dans lesquels il se reflète. À la lecture des nouvelles labergiennes, il devient cependant clair que certains narrateurs labergiens sont solidaires de leurs personnages et adoptent le même registre de langue qu'eux. C'est notamment le cas dans « La rouille »<sup>144</sup>, « Mame Pouliche »<sup>145</sup> ou « La malade »<sup>146</sup>. D'autres, au contraire, se cloisonnent davantage dans le rôle et la langue normalement envisagés pour eux, par exemple dans « Le notaire »<sup>147</sup>. Devant ce constat, il faut admettre que l'utilisation d'un registre de langue plutôt qu'un autre dans les nouvelles labergiennes est d'abord une question de style. Tout ce que l'hypothèse de Bessette permet alors de poser, c'est le grand nombre de combinaisons possibles dans les nouvelles labergiennes. On y retrouve autant de tragédies où la langue oralisée est présente que de tragédies où les personnages font davantage un emploi de la langue soutenue, et la même chose se produit dans le cas de la comédie et de l'humour noir.

Plus loin dans l'introduction de son anthologie, Bessette commente en ce sens la grande efficacité du style labergien, qui provient de la richesse de ses tons et registres :

Ce qui assure malgré tout l'efficacité, le « bon rendement » de son style (comme de sa technique), c'est son adaptation au sujet, sa

<sup>143</sup> A. Laberge, « Les deux chouettes », *Scènes de chaque jour*, p. 81.

<sup>144</sup> A. Laberge, « La rouille », *La fin du voyage*, p. 274-308.

<sup>145</sup> A. Laberge, « Mame Pouliche », *La fin du voyage*, p. 162-172.

<sup>146</sup> A. Laberge, « La malade », *Visages de la vie et de la mort*, p. 164-172.

<sup>147</sup> A. Laberge, « Le notaire », *Visages de la vie et de la mort*, p. 113-121.

soumission à l'effet visé. Notre nouvelliste possède une variété de « tons », de « niveaux » d'autant plus admirable, d'autant plus fonctionnelle qu'elle passe en général inaperçue.<sup>148</sup>

Il est vrai que le passage d'un ton à un autre, d'un registre à un autre, peut parfois passer inaperçu à la lecture de deux nouvelles différentes, mais également à l'intérieur d'une même nouvelle. Brunet affirme que le langage populaire sied mieux à Laberge que la langue littéraire et soutenue<sup>149</sup>, mais cette impression semble provenir de l'utilisation récurrente chez Laberge de la construction hybride bakhtinienne. L'enlacement aussi étroit de ces deux registres de langue, soutenu et populaire, donne l'impression que la langue soutenue est affaiblie. Pourtant, la langue soutenue est bel et bien présente et habituellement bien utilisée. Laberge réussit à enchâsser les registres de langue, à les emboîter si étroitement que le lecteur est trompé.

Les dialogues des nouvelles labergiennes, lorsqu'ils intègrent la langue oralisée<sup>150</sup>, font une large place à la transcription phonétique des usages de la langue parlée et comportent certains canadianismes. Puisque ce sont là les mêmes caractéristiques que dans *La Scouine*, notre étude de la langue dans les nouvelles labergiennes se concentrera uniquement sur les particularismes de la narration, car c'est véritablement sur ce plan qu'on peut observer les autres stratégies d'intégration de la langue oralisée mises en œuvre par Laberge.

### 3. Hétérogénéité narrative

Comme nous l'avons mentionné, les nouvelles labergiennes ont ceci de particulier qu'elles ne sont jamais contraintes à un seul modèle. Le genre le plus fréquent est celui de la nouvelle traditionnelle, mais Laberge n'hésite pas à verser parfois dans le style essayistique, par exemple avec la nouvelle « Exit Al Capone »<sup>151</sup>. On retrouve également, parmi les différents textes, un récit en tableaux à la manière de *La Scouine* dans « La tante et la nièce »<sup>152</sup>. Dans « Les

<sup>148</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XXIX-XXX.

<sup>149</sup> J. Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son oeuvre*, p. 111.

<sup>150</sup> Comme nous venons de le mentionner, toutes les nouvelles labergiennes n'intègrent pas la langue oralisée, ce qui renforce l'idée que l'usage de cette dernière est une décision de l'auteur.

<sup>151</sup> A. Laberge, « Exit Al Capone », *Images de la vie*, p.107-110.

<sup>152</sup> A. Laberge, « La tante et la nièce », *Fin de roman*, p. 138-181.

deux sœurs »<sup>153</sup>, Laberge emploie la mise en abyme pour enchâsser deux récits l'un à l'intérieur de l'autre. La nouvelle « Une femme malchanceuse »<sup>154</sup> est quant à elle écrite à la manière d'une pièce de théâtre : chaque réplique est chapeauté du nom du personnage qui la donne. Un peu de la même manière, la nouvelle « Le jeune homme tenté par Satan »<sup>155</sup> est écrite sous forme de vers bibliques, chacun numéroté à l'aide d'un chiffre romain. Laberge propose même de choisir entre plusieurs fins possibles pour une de ses histoires, « Le bienheureux monsieur Frigon »<sup>156</sup>. La présence de ces nombreux genres fait des recueils de nouvelles labergiens des ensembles hétérogènes et détruit la monotonie qui pourrait se présenter lors de la lecture. Les thèmes des nouvelles sont limités et ont tendance à se répéter; les différents traitements formels que Laberge propose désorientent et surprennent le lecteur. Cette variation sur le plan de la forme montre également toute l'importance de l'expérimentation formelle pour Laberge. Il ne cherche pas à innover sur le plan thématique, mais présente constamment les mêmes thèmes, voire les mêmes histoires, à l'aide d'une forme différente.

À cette diversité des genres est couplée une pluralité des types de narration. Laberge ne met en effet pas son narrateur en scène de la même façon dans toutes ses nouvelles. La focalisation narrative change sans cesse et on rencontre, au cours de notre lecture, autant de narrateurs omniscients que de narrateurs témoins. À certains moments, la marge est mince entre le narrateur et la voix de l'auteur lui-même. En d'autres endroits, la voix du narrateur s'efface jusqu'à devenir celle d'un personnage, transformant le texte en un récit oralisé meizozien. Certains textes s'apparentent encore au conte oral tandis que, dans d'autres nouvelles, un narrateur qui semble omniscient fait une part importante à la construction hybride. Nous étudierons ici chacun de ces cas dans le but de montrer que, dans ses nouvelles, Laberge mêle les registres, les voix et les tons en passant par toutes les combinaisons possibles. Tous les jeux sont en effet ouverts à l'imagination de Laberge pour faire éclater le cloisonnement des voix.

---

<sup>153</sup> A. Laberge, « Les deux sœurs », *Fin de roman*, p. 22-33.

<sup>154</sup> A. Laberge, « Une femme malchanceuse », *Scènes de chaque jour*, p. 140-143.

<sup>155</sup> A. Laberge, « Le jeune homme tenté par Satan », *Scènes de chaque jour*, p. 232-240.

<sup>156</sup> A. Laberge, « Le bienheureux monsieur Frigon », *Fin de roman*, p. 60-93.

### 3.1 Conte et oralité

Laberge envisageait lui-même ses textes davantage comme des contes que comme des nouvelles<sup>157</sup>. À l’instar de Pascal Prud’homme, nous croyons que Laberge utilisait le terme « conte » sans réellement l’opposer à celui de « nouvelles »<sup>158</sup>. Contrairement à Prud’homme cependant, nous soutenons que certaines nouvelles s’apparentent plus fortement au conte que d’autres. Dans un article s’intéressant aux différences entre la nouvelle et le conte, Patrick Coleman marque la distinction entre ces deux types de récit de la manière suivante :

Le conte est marqué par la tradition orale, il est « conté », alors que la nouvelle est une forme essentiellement écrite, destinée à une lecture individuelle. Le conte évoque une communauté d’auditeurs, souvent par le truchement d’un personnage ordinaire, « de chez nous », à qui l’on raconte tel événement insolite survenu ailleurs, et qui donne à penser.<sup>159</sup>

En plus de la communauté d’auditeurs, le conte implique un conteur qui relate son expérience personnelle, ou celle d’une tierce personne, souvent un aîné, puisque le conte a pour objectif de transmettre une certaine sagesse populaire<sup>160</sup>, transmise de génération en génération. Sur le plan de la langue, Coleman souligne l’importance de l’oralité dans le conte :

Même si le conte oral des Canadiens a subi dès le dix-neuvième siècle la médiation de l’écrit, il a longtemps porté non seulement les marques du style oral, mais aussi un investissement culturel particulier. Jusqu’à une date récente, c’est dans le conte que l’on retrouve une familiarité, une habitude de l’imaginaire, une ouverture à ce qui reste indéfini dans le quotidien, et non dans la nouvelle.<sup>161</sup>

De l’avis de Coleman toutefois, une des dimensions importantes du conte, la présence d’éléments fantastiques, a été éliminée lorsque les auteurs canadiens-français ont commencé à se réclamer du réalisme ou du naturalisme. Coleman

---

<sup>157</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 29.

<sup>158</sup> P. Prud’homme, « La “forme-sens” dans le recueil de contes et nouvelles *La Fin du voyage* d’Albert Laberge », note de la p. 13.

<sup>159</sup> P. Coleman, « L’évolution de la nouvelle au Québec », p. 65.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Ibid.*

classe donc pour cette raison les textes labergiens du côté des nouvelles<sup>162</sup>. Pourtant, certains textes apparaissent comme des hybrides, car ils mettent en scène des conteurs et intègrent la langue oralisée, mais restent dans le cadre naturaliste sur le plan du contenu.

C'est dans le recueil *Images de la vie*, le plus court que Laberge ait fait paraître, que l'on retrouve le plus souvent ces nouvelles-contes, comme « L'enfant prodigue »<sup>163</sup>, « Victime du sort »<sup>164</sup>, « Aux courses »<sup>165</sup> et « En marge d'une annonce »<sup>166</sup>. Ces nouvelles s'ouvrent par une phrase qui explique dans quel contexte le narrateur/auteur a entendu l'histoire qu'il est sur le point de retranscrire. La nouvelle « L'enfant prodigue » s'ouvre ainsi : « Cette histoire remonte à cinquante ans et m'a été contée par mon grand-père.<sup>167</sup> » La référence au patriarche et l'indication que l'histoire s'est déroulée il y a longtemps rapprochent le texte du conte traditionnel. Dans une autre nouvelle, « Aux courses », l'ouverture est de facture plus moderne : « Cette femme que depuis quinze ans je vois aux courses ne manque jamais de m'arrêter lorsqu'elle m'aperçoit<sup>168</sup> ». Le principe est toutefois le même que pour le conte traditionnel : un narrateur-conteur rapporte les propos ou l'histoire d'un autre. À d'autres moments, comme dans « En marge d'une annonce », le narrateur interpelle directement le lecteur, comme s'il lui parlait de vive voix : « C'est d'une annonce parue dans un journal que je veux vous parler.<sup>169</sup> » Dans « Sur le gibet »<sup>170</sup>, on rencontre également un extrait où l'on passe d'un narrateur omniscient à un narrateur témoin alors que le narrateur affirme tout à coup : « J'en sais quelque chose, j'étais là.<sup>171</sup> » Plus incisive encore est la nouvelle « Oraisons funèbres », écrite entièrement en utilisant le pronom personnel « vous », marquant alors de façon plus prononcée encore l'interpellation directe du lecteur

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>163</sup> A. Laberge, « L'enfant prodigue », *Images de la vie*, p. 32-33.

<sup>164</sup> A. Laberge, « Victime du sort », *Images de la vie*, p. 49.

<sup>165</sup> A. Laberge, « Aux courses », *Images de la vie*, p. 52.

<sup>166</sup> A. Laberge, « En marge d'une annonce », *Images de la vie*, p. 114-116.

<sup>167</sup> A. Laberge, « L'enfant prodigue », *Images de la vie*, p. 33.

<sup>168</sup> A. Laberge, « Aux courses », *Images de la vie*, p. 52.

<sup>169</sup> A. Laberge, « En marge d'une annonce », *Images de la vie*, p. 114.

<sup>170</sup> A. Laberge, « Sur le gibet », *Scènes de chaque jour*, p. 215-221.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 218.

par le narrateur. Quel que soit le cadre du conte, Laberge introduit l'oralité et positionne la nouvelle dans une situation d'énonciation qui correspond à un récit oralisé.

En effet, on retrouve dans ces nouvelles-contes une voix narrative très présente qui emploie des tournures oralisées. Par exemple, dans « Le dernier souper », la voix narrative ponctue son discours de marques d'oralité, de petits mots employés à l'oral, mais très rarement à l'écrit, et qui, sans tordre totalement la grammaire normative, sont des incursions d'oralité dans le texte : « Dans son enfance, il avait toujours été chétif. Dame, il n'avait pas été élevé à manger du steak ou du rôti de porc. Vrai, il n'était pas solide.<sup>172</sup> » Ici, le terme « dame » est une interjection issue du juron « tredame », lui-même un raccourci de « par Notre-Dame »<sup>173</sup>. Couplé au mot « vrai » qui ouvre la phrase suivante, il donne l'impression que le narrateur parle à une ou plusieurs personnes qu'il tente de convaincre de la précarité de la vie du personnage dont il raconte l'histoire. La particularité de cette nouvelle que nous classons avec les nouvelles-contes est qu'elle ne s'ouvre pas, comme les autres précédemment citées, avec une phrase annonçant la position de conteur du narrateur; elle se rattache aux nouvelles-contes par des marques d'oralité qui rendent la voix narrative homodiégétique. Cette nouvelle se dévoile alors comme un récit oralisé meizozien.

Dans « La visiteuse »<sup>174</sup>, Laberge utilise un autre procédé pour oraliser la voix narrative. Dans ce texte, le narrateur omniscient cède entièrement la parole à un narrateur participant. Une Américaine en visite chez des amis canadiens-français, les Lantier, raconte directement les vicissitudes de sa vie et, lorsqu'elle termine son récit, Laberge introduit la phrase suivante : « — C'est un vrai roman, commenta Mme Lantier lorsque la narratrice se tut.<sup>175</sup> » Le narrateur s'efface ici au profit d'un personnage, leurs voix devenant interchangeable. La nouvelle « Le menuisier se marie »<sup>176</sup> contient également un passage où la narration passe de la

<sup>172</sup> A. Laberge, « Le dernier souper », *Le dernier souper*, p. 10

<sup>173</sup> Cette étymologie se retrouve dans le Grand Robert de la langue française et est corroborée par le Grand Larousse et le Centre national de Ressources textuelles et lexicales à l'entrée « dame ».

<sup>174</sup> A. Laberge, « La visiteuse », *Fin de roman*, p. 182-236.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>176</sup> A. Laberge, « Le menuisier se marie », *Images de la vie*, p. 50-51.

troisième personne du singulier à la deuxième personne du singulier, comme si la voix du narrateur se transformait en celle du menuisier l'espace de quelques phrases :

Un garçon qui se marie est un être bien embarrassé de lui-même, déclarait-il à un camarade, en retournant, sa journée faite, à la maison paternelle. Un homme ne devrait jamais se marier. C'est clair. Tu prends une étrangère, tu l'amènes chez toi et tu travailles ensuite à cœur d'années pour la faire vivre. C'est ça le mariage. Pas pour moi.<sup>177</sup>

Narrateur et personnage se confondent ici dans la voix narrative. Ces exemples marquent l'impossibilité d'établir une classification unique des types de narration employés par Laberge. Tous, par contre, font une place à la langue oralisée, notamment par une propension à faire de l'acte narratif une histoire qui pourrait être racontée de vive voix.

#### **4. Embrasser tous les registres : déroulement de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique**

Même dans les nouvelles où le narrateur semble être (et rester) omniscient, Laberge cherche à mêler les voix. Dans sa critique du style labergien, Brunet avait dégagé ce qui, selon lui, se trouvait être « le pire défaut du style de Laberge » : l'enfilade d'un plus ou moins grand nombre de synonymes en grandes énumérations descriptives. Brunet tranche : « On croirait que, dans l'incapacité de trouver le mot juste, [Laberge] énumère toute une série de synonymes, espérant que le bon s'y trouvera. Ce genre de délayage devient vite agaçant et constitue l'un des pires défauts du style de Laberge.<sup>178</sup> »

Cette stratégie d'écriture nous semble, au contraire de ce qu'en dit Brunet, est l'un des traits les plus pertinents du style narratif de Laberge. Ce dernier utilise un tel procédé dans un grand nombre de nouvelles, mais nous nous pencherons ici sur un texte en particulier, « Le P'tit Joseph », qui figure dans le recueil *Scènes de chaque jour*, puisqu'il est le plus représentatif de la technique en question. Les phrases de la nouvelle « Le P'tit Joseph », qui ne compte que trois pages, ont pour particularité de faire une large part aux synonymes. Laberge décrit Caroline, la

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>178</sup> J. Brunet, *Albert Laberge, sa vie son œuvre*, p. 107.

sœur du p'tit Joseph qui a une emprise totale sur ce dernier, comme une femme « aigre, surie, fielleuse, revêche, têtue, autoritaire<sup>179</sup> ». Il explique également que la tante Philomène, qui vient parfois les visiter, est une commère en utilisant une longue énumération de synonymes : « Une fois installée, pendant quatre longues semaines elle bavarde, jacasse, jabote, caquète, radote<sup>180</sup> ». Le joug imperturbable de sa sœur aînée et la présence insupportable de sa tante font de la vie du p'tit Joseph un long calvaire : « Aucune des années qui forment le chiffre de son âge ne lui a apporté de joie, d'émotion, de fièvre, d'enthousiasme.<sup>181</sup> » Ces quelques exemples suggèrent que la phrase type de la nouvelle « Le P'tit Joseph » serait donc une énumération de synonymes, soit des termes dont le signifié est à peu près semblable et qui pourraient, dans cette optique, être remplacés les uns par les autres sans réellement changer le sens global de la phrase. C'est sur cette description de la synonymie que Brunet s'appuie pour justifier sa critique : Laberge aurait pu choisir un seul terme et éliminer tous les autres sans que le sens n'en soit affecté. Il nous semble pourtant que l'énumération synonymique a une fonction sémantique particulière dans le texte labergien.

Dans le langage courant, le locuteur effectue un choix parmi l'ensemble des termes du langage disponibles, c'est-à-dire parmi non seulement les synonymes, mais également tous les termes qui peuvent se substituer les uns aux autres sur le plan du signifiant; c'est ce que Saussure appelle les rapports associatifs<sup>182</sup> et que l'usage consacrera sous le terme d'axe paradigmatique<sup>183</sup>. Les termes sélectionnés se retrouvent par la suite dans une séquence horizontale hiérarchisée : l'axe syntagmatique<sup>184</sup>. Dans un énoncé, la norme veut que le dernier élément d'une énumération soit séparé par la conjonction de coordination « et ». L'ajout de ce petit mot charnière crée un effet d'ordre et cimente le syntagme qui, nous le rappelons, se compose d'une succession de termes les uns à

<sup>179</sup> A. Laberge, « Le P'tit Joseph », *Scènes de chaque jour*, p. 35.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>182</sup> F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, p. 173.

<sup>183</sup> Voir à ce sujet J. Vendryes, *Sur les tâches de la linguistique statique*, 1933, p. 172-184, A. Ombredane, *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, 1951, p. 280, H. Spang-Hanssen, *Recent Theories on the Nature of Language Sign*, 1954, p. 101-103 et G. Lepschy, *A Survey of Structural Linguistic*, 1970, p. 46-48.

<sup>184</sup> F. de Saussure, « Cours de linguistique générale », p. 170.

la suite des autres, dans un ordre hiérarchisé<sup>185</sup>. L'absence de la conjonction « et » dans les énumérations synonymiques labergiennes produit un effet de déhiérarchisation : le lecteur a l'impression de se retrouver devant un paradigme, c'est-à-dire devant l'ensemble des termes possibles pour décrire le caractère de Caroline. Le choix d'un seul terme, du « mot juste » dans un paradigme donné pour former par la suite une phrase, se fait habituellement *in absentia*, soit dans l'esprit du locuteur, quelques millièmes de seconde avant qu'il n'effectue un choix et sélectionne un terme en excluant tous les autres. Brunet reproche donc à Laberge de ne pas effectuer ce choix, de s'obstiner à produire des énoncés qui ne répondent pas à la définition normative de syntagme.

Pourtant, dans « Linguistique et poétique », c'est en décrivant exactement ce phénomène de transposition de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique<sup>186</sup> que le théoricien et linguiste Roman Jakobson définit la fonction poétique du langage, celle-là même qui fait « d'un message verbal une œuvre d'art<sup>187</sup> » :

La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de sélection sur l'axe de combinaison.* L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.<sup>188</sup>

Ce qui peut donc sembler un simple refus de choisir un terme précis devient, dans cette optique, un travail stylistique et poétique. Laberge écrivait pour son plaisir, mais, à tâtons, il travaillait sa langue d'écriture et trouvait des procédés stylistiques qui auront bien meilleure presse lorsqu'ils apparaîtront chez des auteurs consacrés comme Réjean Ducharme – qui, lui aussi, superpose les axes paradigmatique et syntagmatique<sup>189</sup> dans ses textes. Il est vrai que Laberge semble

---

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> Jakobson utilise le terme de sélection pour désigner l'axe paradigmatique et celui de la combinaison pour l'axe syntagmatique, mais il s'agit des mêmes notions.

<sup>187</sup> R. Jakobson, « Linguistique et poétique », p. 210.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>189</sup> On pensera notamment à *L'hiver de force* et au *Nez qui voque*. Bernard Dupriez a analysé en profondeur les procédés de répétition, d'accumulation et de commémoration mis en œuvre dans *Le*

arriver à ce procédé stylistique davantage par instinct qu'à la suite d'une réflexion sur sa pratique, mais il l'emploie de façon convaincante.

Il faut néanmoins noter que, d'un point de vue strictement linguistique, il n'existe pas de synonymes dans la langue<sup>190</sup>. En effet, les linguistes sont d'avis que si deux termes à valeur synonymique coexistent dans la langue, c'est que les locuteurs ont besoin de chacun de ces deux termes qui, bien qu'ils partagent une série de caractéristiques communes, de sèmes communs (pour parler en termes linguistiques), s'opposent toujours sur au moins un trait<sup>191</sup>. L'exemple classique de ces phénomènes a été donné par Bernard Pottier au sujet des différents sèmes caractéristiques d'un siège, qui pourraient être listés comme « avec dossier », « sur pieds », « pour une seule personne », « pour s'asseoir », « avec des bras ». Le terme « chaise » répond à tous les sèmes, sauf à celui qui implique d'avoir des accoudoirs, tandis que le terme « fauteuil » cumule tous les sèmes de siège<sup>192</sup>. Cet exemple montre bien que les termes qu'on désigne comme étant des synonymes sont en fait plus exactement des parasynonymes et que chacun d'entre eux est nécessaire dans la langue. D'ailleurs, lorsque deux parasynonymes tendent à devenir des synonymes parfaits, l'un d'eux tombe habituellement en désuétude<sup>193</sup>. En ce sens, chacun des termes de l'énumération « aigre, surie, fielleuse, revêche, têtue, autoritaire<sup>194</sup> » que nous retrouvons dans « Le P'tit Joseph », bien qu'il partage un ensemble de sèmes avec les autres termes, apporte une nuance. Si nous nous limitons au couple fielleuse/revêche, on découvre que bien que les deux termes désignent une personne ayant un mauvais caractère, « fielleuse » inclut la

---

*Nez qui voque*. Voir B. Dupriez, « Ducharme et des ficelles », *Voix et images du pays*, vol. 5, n° 1, 1972, p. 165-185.

<sup>190</sup> B. Pottier, « Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique »

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> On retrouve cette thèse de l'absence de synonymes parfaits dans *Justesse de la langue française* de l'abbé Gabriel Girard en 1718. César Chesneau Dumarsais énonce ensuite dans son *Traité des tropes* en 1730 que « [s']il y avoit des synonymes parfaits, il y auroit deux langues dans une même langue. Quand on a trouvé le signe exact d'une idée, on n'en cherche pas un autre. Les mots anciens & les mots nouveaux d'une langue sont synonymes : *maints* est synonymes de *plusieurs* ; mais le premier n'est plus en usage : c'est la grande ressemblance de signification qui est cause que l'usage n'a conservé que l'un de ces termes, & qu'il a rejeté l'autre comme inutile. » (C. C. Dumarsais, *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, p. 285.)

<sup>194</sup> A. Laberge, « Le P'tit Joseph », *Scènes de chaque jour*, p. 35.

notion de méchanceté blessante, sème absent dans « revêche », alors que « revêche » fait également référence au côté rébarbatif de la personnalité. Chaque terme de l'énumération ajoute donc un détail supplémentaire sur la personnalité de Caroline.

La linguistique nous permet de mettre en relief la polysémie de chaque terme d'une énumération. Chaque terme a également une connotation sociale et c'est par celle-ci que l'oralité s'intègre à la superposition des axes. Selon la conception bakhtinienne du langage, chaque mot est « entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui<sup>195</sup> » et se trouve par là même « déjà spécifié, contesté, évalué, emmitouflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos<sup>196</sup> ». Chaque constituant d'une énumération apporte donc une texture supplémentaire au texte, d'autres voix, d'autres points de vue sur le monde. Le refus de la hiérarchisation impliqué par le déroulement de l'axe paradigmatic sur l'axe syntagmatic permet d'accorder la même importance à des termes pouvant appartenir à des registres de langue différents. De la même manière que les constructions hybrides de *La Scouine*, la superposition des axes permet que se côtoient sur un pied d'égalité des termes de langue orale et des termes appartenant à la langue normative littéraire. Le narrateur du « P'tit Joseph » décrit par exemple Caroline de cette manière : « Il vivait avec sa sœur, une vieille fille, un échalas, la grande Caroline [...]»<sup>197</sup> ; le terme « échalas », appartenant au registre familier, est inséré parmi d'autres qualificatifs de registre standard. La superposition des axes est donc un procédé stylistique qui s'intègre parfaitement à la visée oralisante de l'écriture labergienne. Laberge cherche ici à embrasser tous les registres et il réussit à les faire cohabiter en utilisant une technique qu'il n'avait pas exploitée dans *La Scouine*, enrichissant du même coup la palette de ses explorations stylistiques.

---

<sup>195</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 100.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> A. Laberge, « Le P'tit Joseph », *Scènes de chaque jour*, p. 35.

## 5. Un récit qui tourne sur lui-même : la répétition et le leitmotiv

Si l'énumération de parasyonymes constitue une reprise d'un même signifié, mais offre en même temps un enrichissement du style à cause des légères variations entre chacun des termes, il arrive fréquemment que Laberge utilise exactement le même terme, le même signifiant, à répétition dans ses nouvelles. La répétition a longtemps été assimilée par la rhétorique « à un procédé négatif incompatible avec les impératifs de la narration, alors que les autres domaines de l'art que sont la musique et la poésie ont toujours salué en elle un principe de composition fondamental<sup>198</sup> ». Les théoriciens de la poésie ont effectivement développé de nombreux termes techniques expliquant les différents types de répétition qu'on trouve dans un poème : anaphore, épiphore, épizeux, antanaclase, etc. Ces techniques ne pouvaient cependant pas être utilisées dans le roman, à défaut de quoi le romancier serait taxé de faire l'étalage de la pauvreté de son vocabulaire, de la faiblesse de son style et de ses tics langagiers<sup>199</sup>.

Ce sont les romanciers faisant la plus grande place au récit oralisé qui, selon Meizoz, ont permis de « [f]aire entrer dans le roman des procédés jusque-là réservés par décret au domaine de la poésie (la répétition, la rime, le jeu phonique, le primat rythmique)<sup>200</sup> ». Il y a en effet un lien à faire, d'une part, entre la répétition et la langue oralisée, matériau principal des écrivains de récits oralisés, et, d'autre part, entre la répétition et le rythme. Il n'est pas surprenant que ce soient les romanciers de l'oralité qui fassent entrer la répétition dans le roman puisque la langue parlée est plus permissive quant à la répétition que la langue écrite, c'est-à-dire que la répétition produit un « effet de réel par imitation des caractéristiques de la parole spontanée, qu'elle soit *orale* ou *pensée*<sup>201</sup> ». Dans un article intitulé « Récit, répétition, variation », où elle s'intéresse à la répétition dans le roman, Emmanuelle Prak-Derrington n'hésite pas à affirmer sur ce point qu'au niveau « le

<sup>198</sup> E. Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation », p. 1.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> J. Meizoz, *L'âge du roman parlant*, p. 469.

<sup>201</sup> E. Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation », p. 3.

plus visible des petites unités narratives, la répétition fait partie de l'arsenal des procédés classiques de la stylisation de l'oral<sup>202</sup> ».

Tout comme les synonymes, dont nous avons parlé précédemment, les termes répétés à l'identique n'ont pas la même signification une fois répétés.

Prak-Derington explique que

[...] le segment repris par la répétition ne peut jamais coïncider exactement avec la séquence-source. Il importe de rappeler en effet que la répétition à l'identique est impossible, l'acte et la situation d'énonciation n'étant jamais reduplicables : le seul fait de répéter implique un changement de perspective énonciative.<sup>203</sup>

Répéter, c'est donc inclure une variation. Quant au rythme, il devient nécessaire pour passer de la simple répétition au leitmotiv, qui « [a]près les variations de niveau, [est] le procédé le plus caractéristique du style de Laberge<sup>204</sup> ». Le leitmotiv désigne des répétitions d'énoncés narratifs, mais ceux-ci « acquièrent une valeur symbolique et traduisent une préoccupation dominante<sup>205</sup> » chez l'auteur. En effet,

tout signe maintes fois répété devient un signal qui agit sans la moindre intervention de la pensée. C'est ce qui explique qu'à travers la répétition de mots isolés, de tournures de langage et de reprises constantes de formules linguistiques, des réflexes et comportements finissent par s'imposer automatiquement et inconsciemment<sup>206</sup>.

Dans un mémoire de maîtrise intitulé « La “forme-sens” dans le recueil de nouvelles *La Fin du voyage* d'Albert Laberge », Pascale Prud'homme avance que « [l]e leitmotiv atteint véritablement [...] le rôle d'un refrain, rythmant par la répétition visuelle (et sonore) le déroulement du récit, lui conférant un supplément expressif<sup>207</sup> ».

---

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>204</sup> J. Brunet, *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, p. 112.

<sup>205</sup> P. Prud'homme, « La “forme-sens” dans le recueil de contes et nouvelles *La Fin du voyage* d'Albert Laberge », p. 57.

<sup>206</sup> A. O. Barry, « Linéarité discursive et bouclages énonciatifs dans le discours de Sékou Touré », p. 32.

<sup>207</sup> P. Prud'homme, « La “forme-sens” dans le recueil de contes et nouvelles *La Fin du voyage* d'Albert Laberge », p. 64.

De l'avis de Prud'homme, l'utilisation du leitmotiv chez Laberge donne à ses recueils de nouvelles une certaine structure circulaire : « Les énoncés et les événements renaissants, chaque fois similaires, de façon périodique, donnent l'impression d'un mouvement circulaire, sans commencement ni fin, comme si le temps suivait un cycle jamais rompu.<sup>208</sup> » Cette idée est corroborée par Jean-Pierre Boucher dans son analyse de *La Scouine*, où il affirme que « la reprise des mêmes motifs traduit en premier lieu l'idée de répétition, de recommencement, de retour du texte sur lui-même, l'action du roman, à l'image de l'existence humaine, confinée à la reprise incessante d'un nombre limité de scènes<sup>209</sup> ». Thuong Vuong-Riddick arrive également à cette même conclusion<sup>210</sup>.

Ces propos font écho à la théorisation de la répétition de Prak-Derrington : « [L]e principe de la circularité, lorsqu'il est appliqué à outrance, menace le récit en tant que diégèse, qui déroule une histoire avec un début, un milieu, une fin<sup>211</sup> ». Les personnages se voient donc confinés à l'intérieur d'un cercle dont ils ne peuvent sortir et « n'échappent à l'absurde (les mots inlassablement répétés jusqu'à l'opacité font écho à la noirceur du monde) que par une fin abrupte et violente. Au choix : la maladie, le meurtre, la folie, le suicide. Seule la mort met un terme à la répétition.<sup>212</sup> » Cette description de l'écriture du romancier allemand Bernhard qu'analyse Prak-Derrington rappelle également les textes labergiens, où la seule façon d'échapper à un destin qui ne cesse de tourner sur lui-même, c'est de mourir.

Outre le leitmotiv du « pain sur et amer » de *La Scouine*, les leitmotivs qui ont suscité le plus d'intérêt de la part de la critique sont ceux de la pipe dans « La rouille » et du crachoir dans « Mame Pouliche », que Bessette étudiera en profondeur dans *Anthologie d'Albert Laberge*<sup>213</sup>, mais seulement d'un point de vue thématique. Le leitmotiv participe toutefois également à la construction hybride

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>209</sup> J.-P. Boucher, « *La Scouine* d'Albert Laberge : l'architecture du cercle », p. 121

<sup>210</sup> Voir T. Vuong-Riddick, « Une relecture de *La Scouine* », p. 116-126. Selon Vuong-Riddick, l'univers de *La Scouine* est structurellement fini et clos, formé « de cercles concentriques et se reproduisant selon un processus répétitif et génétique » (T. Vuong-Riddick, « Une relecture de *La Scouine* », p. 119.)

<sup>211</sup> E. Prak-Derrington, « Récit, répétition, variation », p. 9.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>213</sup> G. Bessette, *Anthologie d'Albert Laberge*, p. XV-XX.

bakhtinienne, ce qui en fait une stratégie d'intégration de la langue oralisée. Les nouvelles du recueil *La Fin du voyage* ont également fait l'objet de travaux qui ont abordé le leitmotiv. C'est pourquoi nous avons choisi une autre nouvelle à analyser à la lumière du leitmotiv, « Le dernier souper ». Cette nouvelle met en scène Siméon Rabeau, un pauvre homme qui tire sa subsistance de la tonte du gazon des gens de la ville. Après s'être occupé de la pelouse d'une vieille femme acariâtre, Siméon réclame son dû : 1,75 \$. Or, la vieille n'a que des billets de 2 \$ et refuse de donner à Siméon les vingt-cinq sous supplémentaires. Siméon, dans un élan de folie, tranche la gorge de la femme avec la faux qui lui avait servi à couper l'herbe. Il est rapidement retrouvé par la police et condamné à mort. Le soir avant son exécution, Siméon fait une requête étrange au directeur de la prison. Il demande qu'on aille chercher un jeune itinérant et qu'on lui donne le dernier souper qui lui était en fait réservé. Le jeune itinérant qu'on amène à Siméon se sustente, heureusement pour les clients des restaurants des alentours du parc où on l'a ramassé, car il avait juré qu'il tuerait le premier riche bourgeois à passer, s'il ne trouvait pas de quoi manger. La morale de la nouvelle est choquante : c'est le directeur de la prison qui reçoit tous les mérites pour le geste désintéressé de Siméon et le narrateur rappelle que « cette nuit-là, un gros personnage, un personnage important, favorisé par la fortune, qui n'avait jamais souffert de la faim, mais qui plutôt, avait mangé sans faim [...] ne doutait pas et ne saurait jamais qu'il devait la vie au condamné à mort<sup>214</sup> ».

On retrouve deux leitmotivs différents dans cette nouvelle. D'abord, les images du résultat du meurtre : le narrateur rappelle sans cesse la « tête presque détachée<sup>215</sup> » de la vieille et son sang se répandant sur le parquet. Siméon n'est pas un assassin et le meurtre qu'il perpétue n'est pas prémédité. La répétition des répercussions sanglantes de son crime donne au lecteur l'impression d'un cauchemar, d'une vision horrible qui s'impose au regard en un flash, et qui signifie la fin de Siméon. Le leitmotiv de la tête détachée rend tangible le meurtre commis par Siméon, meurtre qu'il n'a pas voulu, mais que sa condition le poussait à

---

<sup>214</sup> A. Laberge, « Le dernier souper », *Le dernier souper*, p. 36.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 22.

commettre un jour ou l'autre, car l'argent qu'on lui refuse, c'est l'argent qui le tenait en vie.

Le second leitmotiv est beaucoup plus puissant. Le narrateur fait continuellement allusion aux « trois repas par jour<sup>216</sup> » auxquels Siméon n'a jamais eu droit au cours de sa vie. La répétition des « trois repas par jour » rappelle que manger est une obsession. Or, cette obsession, ce n'est pas celle du narrateur, qui est extérieur à la situation, mais du personnage de Siméon lui-même qui ne mange pas à sa faim. En ce sens, ce leitmotiv fonctionne comme une construction hybride bakhtinienne : la voix de Siméon transparait à travers celle du narrateur.

## **6. Les voix multiples de la narration labergienne**

L'étude que nous avons proposée dans le présent chapitre permet de situer Laberge comme un véritable écrivain de l'oralité. Ses jeux narratifs font toujours une grande place à la langue orale. Les divers types de narration que Laberge emploie dans ses nouvelles-contes d'abord, puis dans des nouvelles de facture plus classique, montrent l'importance de la parole dans son œuvre. Même s'il passera sa vie à écrire, son écriture cherche d'abord et avant tout à raconter, entendu ici comme l'acte de dire, de proposer une histoire à un auditoire. Cette envie de raconter se traduit alors par des phrases d'accroche ressemblant à l'ouverture de contes traditionnels dont l'histoire canadienne-française est riche.

Laberge est donc un écrivain ambivalent; son écriture tire parti de la tradition, mais fait une place majeure à la modernité. La technique de la superposition des axes paradigmatique et syntagmatique, si elle n'a pas été perçue comme un emploi correct de la langue, sera bien plus tard reconnue au Québec comme un procédé non seulement valable, mais riche. De la même manière, le leitmotiv, s'il introduit la notion d'un univers circulaire, clos sur lui-même, laisse aussi la parole au personnage, puisque c'est de lui que vient le leitmotiv et c'est vers lui qu'il est dirigé.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 11.

En somme, les nouvelles labergiennes nous montrent que l'oralité est au cœur du travail linguistique de Laberge. Chaque procédé stylistique mis en œuvre dans ses textes vise à intégrer d'une façon nouvelle la langue oralisée dans la narration.

## CONCLUSION

L'histoire littéraire se souvient surtout d'Albert Laberge comme d'un écrivain s'inscrivant en opposition au courant littéraire du régionalisme. Sur le plan de la forme, les critiques se sont habituellement entendus pour dire que Laberge ne maîtrisait pas le style littéraire. Laberge se permet en effet de tordre la syntaxe, d'inclure des canadianismes dans sa narration sans les marquer par l'italique ou les guillemets et de faire se côtoyer des termes de tous les registres de langue dans de longues énumérations. Ces traits caractéristiques ont souvent été assimilés à des fautes et Laberge, à un auteur mineur de par son incapacité à « bien » écrire.

Les critiques qui ont souhaité étudier les textes labergiens se sont pour cette raison tenus loin de l'analyse formelle. Si certains d'entre eux voient le potentiel de Laberge, notamment Annie Alexandre, qui statue que le travail stylistique de Laberge fait une place à « la revendication du critère esthétique, la recherche formelle, la libération de l'imaginaire, l'affirmation par l'écrivain de sa personnalité littéraire<sup>217</sup> », seule Lise Gauvin s'est réellement penchée sur l'utilisation de la langue par Laberge. Nous avons donc entrepris de faire une analyse glottocritique de la langue labergienne pour montrer qu'il est possible de voir dans les « incorrections » langagières reprochées à Laberge un véritable travail sur le style.

On l'a vu, les « fautes » qui ponctuent les textes labergiens n'en sont pas vraiment : Laberge a par exemple refusé qu'elles soient corrigées dans les épreuves d'impression de *La Scouine*. Il s'agit plutôt d'un usage anormal de la langue, réfléchi et motivé, menant à la création d'une langue oralisée, soit une langue écrite comportant des éléments tirés de l'oral. L'introduction de la langue oralisée a chez Laberge une visée naturaliste, c'est-à-dire qu'elle sert d'abord à

---

<sup>217</sup> A. Alexandre, « Albert Laberge : aux bords de l'ombre vague », p. 111.

créer un « effet de réel » barthésien. Comme nous l'avons vu dans notre analyse des dialogues de *La Scouine*, cet effet de réel ne peut passer que par une stylisation du réel, au sens où Bakhtine entend ce terme. Marie-Andrée Beaudet explique :

tout écrivain forge sa propre langue à même les ressources et les limites d'une langue vivante, concrète, qu'il contribue, *par sa pratique*, à nourrir, mais qui le nourrit aussi; [...] son travail sur les mots, ces mots traversés par de multiples discours sociaux, demeure tributaire du sort que l'histoire a attribué à cette langue<sup>218</sup>

La langue oralisée utilisée par les personnages de *La Scouine*, et plus largement celle de tous les textes labergiens où l'oralité est présente, est en ce sens une création de Laberge s'appuyant sur la langue orale telle qu'elle existe dans la réalité. Dans les dialogues de *La Scouine*, la langue oralisée a la fonction de centrer l'attention du lecteur sur son personnage éponyme. Si la plupart des personnages du roman font usage de la langue oralisée, c'est la Scouine qui l'utilise de la manière la plus marquée.

L'utilisation que Laberge fait de la langue oralisée dépasse le cadre du naturalisme notamment parce que, contrairement aux écrivains de ce courant, Laberge n'hésite pas à employer des termes oralisés directement dans la narration de ses textes. Cet usage de la langue oralisée dans la narration remet en cause ce que Meizoz a appelé le cloisonnement des voix, c'est-à-dire la mise à distance de la voix des personnages par la voix narrative. Laberge intègre de nombreux canadianismes dans la narration de ses textes sans avoir recours aux guillemets ou à l'italique. Cette pratique est à mettre en relation avec la construction hybride bakhtinienne où, dans un même énoncé, coexistent deux registres de langue, deux visions du monde. Dans *La Scouine*, les constructions hybrides passent souvent par l'utilisation d'expressions populaires canadiennes-françaises à l'intérieur de phrases au passé simple. Le texte labergien est alors le résultat de l'interpénétration d'une langue normative et d'une langue oralisée anormative.

L'analyse formelle que nous avons proposée dans ce mémoire visait également à mettre en relief les différentes façons dont Laberge a réussi à intégrer

---

<sup>218</sup> M.-A. Beaudet, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914*, p. 35.

la langue oralisée dans ses nouvelles. Ce sont en effet les nouvelles labergiennes qui font montre du plus grand nombre d'explorations formelles et stylistiques chez cet auteur. À l'instar des écrivains français des années 1930, Laberge crée de véritables récits oralisés dans lesquels le lecteur se retrouve dans la position d'un auditeur à qui l'histoire serait contée de vive voix. La voix narrative prend de multiples formes dans les nouvelles labergiennes, mais elle fait toujours une grande place à l'oralité. Certains procédés stylistiques utilisés par Laberge sont également avant-gardistes. L'énumération parasynonymique qu'il met en œuvre dans une nouvelle comme « Le dernier souper » peut être rapprochée de la notion de poétique telle que définie par Jakobson, soit comme un déroulement de l'axe paradigmatic sur l'axe syntagmatic. La répétition et le leitmotiv sont quant à eux des procédés stylistiques importants dans la création de constructions hybrides. Ils permettent en effet à la voix des personnages de pénétrer celle du narrateur et de se faire entendre directement par le biais de celle-ci. Ces stratégies d'écriture montrent que Laberge effectuait un travail stylistique constant.

Dans ses écrits, Laberge propose une vision de la langue d'écriture différente de celle véhiculée à son époque. La déhiérarchisation des registres de langue qui s'opère dans les textes labergiens donne en quelque sorte à la langue oralisée québécoise ses lettres de noblesse. Elle n'est en effet plus assujettie à la langue normative imposée par la France et elle n'entre pas en compétition avec l'anglais, auquel elle fait une place. Dans l'écriture labergienne, la langue oralisée a autant de valeur que la langue normative. Non seulement la côtoie-t-elle, mais elle s'y amalgame dans un réel effort de renouveau de la langue d'écriture au Québec.

\*\*\*

Dans un article paru en 2007, Robert Richard lance une question originale : « qu'eût été la littérature nationale québécoise si elle s'était donné, comme pierre d'angle, non pas [...] *Maria Chapdelaine* (1913) de Louis Hémon, mais le roman *La Scouine* (1918) d'Albert Laberge?<sup>219</sup> » Cette question sous-entend que non seulement le texte de Laberge a toutes les qualités requises pour

---

<sup>219</sup> R. Richard, « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », p. 71.

agir comme une base à partir de laquelle la littérature québécoise aurait pu se développer, mais Richard suggère même qu'il aurait été préférable que *La Scouine* ait éclipsé *Maria Chapdelaine*. Richard en vient à la conclusion que si *La Scouine* avait été choisie comme texte fondateur de la littérature québécoise, il nous serait à présent plus facile de comprendre des œuvres de facture plus moderne comme *Prochain épisode* d'Hubert Aquin<sup>220</sup>.

En nous inspirant de cette question de Richard, nous souhaitons, en guise de conclusion, aborder la question de la place de Laberge dans la littérature québécoise. Tout au long de ce mémoire, nous avons montré que le jugement porté par la critique sur la langue d'écriture de Laberge devait être remis en question. La grande place accordée à l'oralité dans l'œuvre labergienne permet de mettre celle-ci en relation avec d'autres textes de la littérature québécoise. Nous nous demanderons alors pourquoi les textes labergiens n'ont pas été rapprochés de textes intégrant également la langue oralisée, mais parus après la Révolution tranquille.

Comme nous l'avons mentionné, les textes labergiens s'inscrivent dans le courant naturaliste. Laberge est un fervent lecteur et admirateur de Maupassant, auteur qui sera d'une importance déterminante pour lui. Il n'est donc pas en dehors de toute filiation littéraire même si, on l'a vu, son introduction de la langue oralisée dans la narration de ses textes le rapproche davantage des auteurs du récit oralisé des années 1930 en France que des auteurs naturalistes. Du côté canadien-français, Laberge était un ami proche de Rodolphe Girard et le roman de ce dernier, *Marie Calumet*, l'a très certainement inspiré. Les ressemblances entre *Marie Calumet* et *La Scouine* sont frappantes à bien des égards : ces deux romans tournent en dérision le clergé et la vie à la campagne et Girard fait une grande place à la langue oralisée dans ses dialogues. Les deux romans ont d'ailleurs subi les foudres de Monseigneur Paul Bruchési et tous deux ont été mis à l'Index.

On oublie également souvent que Laberge s'inscrit dans une filiation plus large et toute québécoise. Laberge était en effet membre de l'École littéraire de

---

<sup>220</sup> *Ibid.*

Montréal<sup>221</sup>. Il assiste à la première réunion du groupe le 7 novembre 1895 et en devient officiellement membre en 1909, présenté par Charles Gill<sup>222</sup>. Lorsque Gabrielle Pascal affirme que Laberge est un « lointain tenant de l'Art pour l'Art<sup>223</sup> », elle n'a donc pas tout à fait tort et sa remarque, quelque peu péjorative, permet en fait de faire le pont entre les expérimentations formelles des « exotiques » et celles de Laberge.

Si l'École de Montréal a été largement étudiée pendant ses années d'activité de 1895 à 1900, François Couture souligne que très peu de chercheurs se sont penchés sur celle-ci de 1900 à 1909, prétextant qu'elle s'était définitivement tournée vers le régionalisme<sup>224</sup>. Or, Couture fait la démonstration par le biais de l'étude des publications de la revue *Le Terroir* que l'École de Montréal a continué d'avoir des publications diversifiées sans être nécessairement régionalistes après 1900. Pour appuyer ses dires, Couture prend pour exemple les deux chapitres de *La Scouine* qui ont été publiés dans cette revue et dont « [l]a violence du premier épisode et le profond désespoir du second excluent d'emblée toute visée "terroiriste" apologétique dans la décision de publier ces textes<sup>225</sup> ». En plus de tenir salon chez lui, ce qui fera dire à Maurice Lebel qu'il fut pendant un temps un « prince des lettres canadiennes<sup>226</sup> », Laberge appartient à un groupe l'ayant accepté comme membre sur la présentation de matériel littéraire « de qualité suffisante pour permettre de juger de la compétence du candidat<sup>227</sup> ».

Malgré la mauvaise presse qu'il a eue, certains auteurs québécois se sont aussi réclamés de Laberge. Claude-Henri Grignon avait une grande admiration pour lui et il affirme s'être inspiré des textes labergiens<sup>228</sup> dans sa propre pratique d'écrivain. Servais-Maquoi voit également une filiation entre Laberge et Ringuet par le truchement de Grignon<sup>229</sup>, inspiré par l'un et inspirant l'autre. Plus près de

<sup>221</sup> P. Wyczynski, « Introduction », p. 63.

<sup>222</sup> *Ibid.*

<sup>223</sup> G. Pascal, *Le défi d'Albert Laberge*, p. 38.

<sup>224</sup> F. Couture, « La liberté niche-t-elle ailleurs? L'École littéraire de Montréal, *Le Terroir* de 1909 et le régionalisme », p. 580.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> M. Lebel, « Albert Laberge (1871-1960) et ses "Hymnes à la terre" (1955) », p. 35.

<sup>227</sup> Fonds de l'École littéraire de Montréal, (C1/1/5, statuts)

<sup>228</sup> M. Servais-Maquoi, *Le roman de la terre au Québec*, p. 16-17.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 17.

nous, Victor-Lévy Beaulieu affirme que *La Scouine* est un texte essentiel de la littérature québécoise<sup>230</sup> et il salue le flair des éditions L'Actuelle pour sa publication<sup>231</sup>. Laberge ne se présente donc plus comme un électron libre de la littérature québécoise; son travail littéraire est à mettre en relation avec l'École littéraire de Montréal et d'autres écrivains canadiens-français et québécois, ce qui lui donne une légitimité dans les lettres québécoises. Ce n'est pas un écrivain sans prédécesseur ni postérité.

La redécouverte des écrits labergiens se fait toutefois en pleine période de remise en question et de tensions au sujet de la langue. En 1960, Jean-Paul Desbiens s'indigne face à la langue orale, au joulal, dans *Les Insolences du Frère Untel*. La critique tranchante de Desbiens au sujet de la langue parlée au Québec provoque un véritable tollé. Desbiens parle du joulal comme d'une langue « désossée<sup>232</sup> » qui ne peut pas être fixée à l'écrit : « Le joulal est une décomposition; on ne fixe pas une décomposition<sup>233</sup> ». C'est un bien mauvais moment pour faire paraître une sélection de textes où l'auteur fait fi des codes en vigueur et mêle les registres de langue dans la narration comme le fait Laberge. Le choix de Bessette de corriger les canadianismes de la narration dans son anthologie est certainement motivé par la pression qu'il y avait à l'époque sur l'emploi du joulal. Considéré comme le signe de la déchéance du peuple, le joulal devait être combattu. La langue oralisée se retrouvant dans les textes labergiens a été perçue comme le signe de cette déchéance; Bessette a donc cherché à ainsi effacer les traces d'« anarchie formelle<sup>234</sup> » de l'œuvre labergienne.

À peine un an après la parution de l'*Anthologie d'Albert Laberge*, André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Pottie et André Brochu créent la revue *Parti Pris*. Les écrivains affiliés à cette revue feront un grand usage de la langue oralisée – pensons par exemple au *Cassé* de Jacques Renaud. Leur utilisation de la langue oralisée a une visée politique, celle de montrer la

---

<sup>230</sup> V.-L. Beaulieu, « Bilan littéraire », p. 221.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>232</sup> J.-P. Desbiens, *Les insolences du Frère Untel*, p. 17.

<sup>233</sup> *Ibid.*

<sup>234</sup> G. Pascal, *Le défi d'Albert Laberge*, p. 8

dégradation de la société québécoise, qui n'est pas sans rappeler *La Scouine* et certains autres textes labergiens qui utilisent la langue oralisée pour marquer la cruauté et la bêtise des protagonistes. Comme nous l'avons soulevé toutefois, ce ne sont pas tous les textes labergiens qui cherchent à produire cet effet, et l'utilisation de la langue oralisée chez Laberge est davantage à rapprocher du jeu formel que de la prise de position idéologique. Laberge ne pouvait que plus ou moins être réclamé par *Parti Pris*, qui avait d'ailleurs pour objectif de dépasser le joual et de retourner à une écriture plus normative une fois que la société aurait changé. Par ailleurs, les partipristes souhaitaient créer une littérature *québécoise*, ce qui impliquait de faire table rase de la littérature d'avant les années 1960. Pour bâtir cette nouvelle littérature québécoise, ils recherchaient des auteurs contemporains, proches de leurs idéaux socialistes. Ils ne pouvaient donc pas y inclure l'œuvre de Laberge.

On pourrait supposer que la mise en scène des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968 aurait été bénéfique à Laberge. Cette pièce fait effectivement du joual un procédé stylistique valable et rend en ce sens légitime son utilisation dans les textes de la littérature québécoise. Aujourd'hui quarante-cinq ans après la parution de la pièce, on oublie parfois que celle-ci n'est pas devenue instantanément un classique et qu'elle a, au contraire, provoqué une immense controverse. Dans l'intense discussion sur la place de l'oralité sur scène qui a suivi la première des *Belles-Sœurs*, il n'y avait que peu de place pour Laberge.

Si l'on peut comprendre les raisons qui ont mené à la mise à l'écart de l'œuvre labergienne au moment de sa redécouverte, il ne semble plus y avoir aujourd'hui d'a priori concernant la langue oralisée qui justifie une telle exclusion. Peut-être est-ce parce que l'œuvre date d'avant la Révolution tranquille que la critique hésite à en faire une lecture plus moderne. D'autres œuvres canadiennes-françaises pourraient pourtant bénéficier, comme Laberge, d'une telle relecture. Celle-ci permettrait certainement d'approfondir notre connaissance des moyens stylistiques utilisés par les auteurs de cette époque et de leur relation à la langue d'écriture.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. CORPUS DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

#### 1. ROMAN

LABERGE, Albert. *La Scouine. Édition critique*, Paul Wyczynski (éd.), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1986, 297 p.

#### 2. NOUVELLES (par recueil)

LABERGE, Albert. « Le dernier souper », *Le dernier souper*, Montréal, Édition privée, 1953, 163 p.

LABERGE, Albert. « Le bienheureux monsieur Frigon », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 60-93.

LABERGE, Albert. « Les deux sœurs », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 22-33.

LABERGE, Albert. « La tante et la nièce », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 138-181.

LABERGE, Albert. « La visiteuse », *Fin de roman*, Montréal, Édition privée, 1951, p. 22-33.

LABERGE, Albert. « Mame Pouliche », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 160-172.

LABERGE, Albert. « La rouille », *La fin du voyage*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 274-308.

LABERGE, Albert. « Aux courses », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 52.

LABERGE, Albert. « En marge d'une annonce », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 114-116.

LABERGE, Albert. « Exit Al Capone », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 107-110.

LABERGE, Albert. « L'enfant prodigue », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 32-33.

LABERGE, Albert. « Le menuisier se marie », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 50-51.

LABERGE, Albert. « Victime du sort », *Images de la vie*, Montréal, Édition privée, 1952, p. 49.

LABERGE, Albert. « Les deux chouettes », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 78-83.

LABERGE, Albert. « Le jeune homme tenté par Satan », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 232-240.

LABERGE, Albert. « Le P'tit Joseph », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 36-37.

LABERGE, Albert. « Simple bucolique », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 29-31.

LABERGE, Albert. « Sur le gibet », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 215-221.

LABERGE, Albert. « Une femme malchanceuse », *Scènes de chaque jour*, Montréal, Édition privée, 1942, p. 140-143.

LABERGE, Albert. « La malade », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 214-227.

LABERGE, Albert. « Le notaire », *Visages de la vie et de la mort*, Montréal, Édition privée, 1936, p. 113-121.

## II. CORPUS CRITIQUE ET THÉORIQUE

« Aux lecteurs », *Bulletin du parler français*, vol. 1, septembre 1902, p. 1.

ALEXANDRE, Annie. « Albert Laberge : aux bords de l'ombre vague », *Voix et Images*, vol. 10, n° 3, printemps 1985, p. 93-112

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Daria Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

BARRY, Alpha Ousmane. « Linéarité discursive et bouclages énonciatifs dans le discours de Sékou Touré », *SEMEN : revue de sémio-linguistique des textes et discours*, vol. 12, Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours, juin 1998, p. 31-50.

- BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 11, 1968, p. 84-89.
- BEAUDET, Marie-Andrée. *Langue et littérature au Québec, 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone, 1991, 221 p.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. « Bilan littéraire » dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, VLB Éditeur, 1984, 493 p.
- BELLEAU, André. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. 23, n° 2 (134), 1981, p. 15-20.
- BERNABÉ, Jean. « Contribution à une approche glottocritique de l'espace littéraire antillais », *La Linguistique*, vol. 18, Fasc. 1, Bilinguisme et diglossie, 1982, p. 85-109.
- BESSETTE, Gérard. *Anthologie d'Albert Laberge*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1962, 310 p.
- BONNEVILLE, Josée et André VANASSE (dir.) *Trois visions du terroir. Récits et nouvelles*, Montréal, XYZ, 2008, 288 p.
- BOUCHARD, Chantal. *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Fides, 2002, 289 p.
- BOUCHER, Jean-Pierre. « La Scouine d'Albert Laberge : l'architecture du cercle », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 14, été-automne 1987, p. 109-134.
- BRUCHÉSI, Paul. « Interdiction de *La Semaine* », *La Vérité*, 7 août 1909, p. 27.
- BRUNET, Jacques. *Albert Laberge : sa vie et son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'université d'Ottawa, 1969, 176 p.
- COLEMAN, Patrick. « L'évolution de la nouvelle au Québec », *XYZ*, vol. 10, 1987, p. 61-69.
- COUTURE, François. « La liberté niche-t-elle ailleurs? L'École littéraire de Montréal, *Le Terroir* de 1909 et le régionalisme », *Voix et Images*, vol. 24, n° 3 (72), 1999, p. 573-585.
- DESBIENS, Jean-Paul. *Les insolences du Frère Untel*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1960, 158 p.

- DUMARSAIS, César Chesneau. *Des tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris, chez la Veuve de Jean-Batiste Brocas, 1730, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50576m/f306.image> (Page consultée le 30 juillet 2013).
- DUPRIEZ, Bernard. « Ducharme et des ficelles », *Voix et images du pays*, vol. 5, n° 1, 1972, p. 165-185.
- ÉTHIER-BLAIS, Jean. « Ni Zola ni Maupassant », *Le Devoir*, 2 mars 1963, p. 11.
- GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, 182 p.
- GAUVIN, Lise (dir.). *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, 178 p.
- GIRARD, Gabriel. *Justesse de la langue françoise ou Les différentes significations des mots qui passent pour synonymes*, Paris, Laurent d'Houry, Imprimeur, 1718, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50626b.pdf> (Page consultée le 30 juillet 2013).
- GOBARD, Henri. *L'aliénation linguistique : analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976, 298 p.
- GRIGNON, Claude-Henri. « Nos romans, notre théâtre? Ni blancs, ni noirs », *Le Devoir*, 15 novembre 1958, p. 19.
- GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Montréal, Fides, 1997, 222 p.
- HAYWARD, Annette. *La querelle du régionalisme (1904-1931) : vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006, 622 p.
- JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*, Krystyna Pomorska et Stephen Rudy (éd.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, 548 p.
- JAKOBSON, Roman. « Linguistique et poétique », *Essai de linguistique générale*, t. I, Paris, Minuit, 1963, p. 209-248.
- LEBEL, Maurice. « Albert Laberge (1871-1960) et ses "Hymnes à la terre" (1955) », *Modern Language Studies*, vol. 6, n° 2, automne 1976, p. 22-37.

- LENNOX, John W. « *La Scouine : Influences and Significance* », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 5, n° 1, printemps 1980, p. 47-62, <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/7934/8991> (Page consultée le 26 janvier 2013).
- LEPSCHY, Giulio C. *A Survey of Structural Linguistic*, Londres, Faber and Faber, 1970, 192 p.
- LILTI, Anne-Marie. *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère : contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris, L'Harmattan, 2005, 285 p.
- MEIZOZ, Jérôme. *L'âge du roman parlant (1919-1939)*, Genève, DROZ, 2001, 510 p.
- MEIZOZ, Jérôme. « Le droit de “mal écrire” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 111-112, mars 1996, p. 92-109.
- OMBREDANE, André. *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Paris, Presses universitaires de France, 1951, 440 p.
- PASCAL, Gabrielle. *Le défi d'Albert Laberge*, Montréal, Éditions Aquila, coll. « Figures du Québec », 1976, 93 p.
- PELLETIER, Jacques. « *La Scouine*, avatar du naturalisme », *Cahier nature*, n° 51, 1977, p. 91-96.
- POTTIER, Bernard. *Recherches sur l'analyse sémantique en linguistique et en traduction mécanique*, Nancy, Publications linguistiques de la Faculté des Lettres et Sciences humaines, 1963, 38 p.
- PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle. « Récit, répétition, variation », *Cahier d'études germaniques*, n° 49, 2005, p. 55-65.
- PRUD'HOMME, Pascale. « La “forme-sens” dans le recueil de contes et nouvelles *La Fin du voyage* d'Albert Laberge », mémoire de maîtrise, Ottawa, Département des lettres françaises, Université d'Ottawa, 1996, 164 p.
- RICHARD, Robert. « Scouiner la littérature nationale pour lire Aquin », *Liberté*, n° 278, novembre 2007, p. 68-84.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, Tullio de Mauro (éd.), Paris, Payot, 1978, 509 p.
- SAUVÉ, Denis. « Les cauchemars d'Albert Laberge », *Tangence*, n° 50, 1996, p. 118-130.

- SERVAIS-MAQUOI, Mireille. *Le roman de la terre au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1974, 267 p.
- SPANG-HANSEN, Henning. *Recent Theories on the Nature of Language Sign*, Copenhagen, Nordisk Sprog.Forlag, 1954, 142 p.
- TOUGAS, Gérard. *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 156-158.
- VACHON, Georges-André. « Émile Nelligan et la mélancolie », dans Jean-Éthier-Blais (dir.) *Émile Nelligan : poésie rêvée et poésie vécue*, Montréal, Cercle du livre de France, 1969, p. 103-113.
- VENDRYES, J. « Sur les tâches de la linguistique statique », *Journal de psychologie normale et pathologique*, vol. 30, 1933, p. 172-184.
- VIGH, Árpád. *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*, Sillery, Québec, Éditions du Septentrion, 2002, 248 p.
- VUONG-RIDDICK, Thuong. « Une relecture de *La Scouine* », *Voix et Images*, n° 3, 1997, p. 116-126.
- WYCZYNSKI, Paul (éd.). « Introduction », dans Albert Laberge, *La Scouine. Édition critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1986, p. 7-76.
- ZABUS, Chantal. *The African Palimpsest : Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991, 224 p.

### III. FONDS D'ARCHIVES

- Bibliothèque et Archives nationales du Québec. *Fonds Albert-Laberge*, MSS417, Montréal, 1870-1989.
- Centre de recherche en civilisation canadienne-française. *Fonds École littéraire de Montréal*, C1/1/5, statuts, 1896-1935, <http://www.crcf.uottawa.ca/fonds/C1.html> (Page consultée le 30 juillet 2013).

#### IV. DICTIONNAIRES

*Les dictionnaires de l'Académie française : 1687-1798* [CD-ROM], Paris, Champion électronique, 2000.

LITTRÉ, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, <http://litre.reverso.net/dictionnaire-francais/> (Page consultée le 30 juillet 2013).