



HAL
open science

L'oral comme fiction.

Mathilde Dagnat

► **To cite this version:**

Mathilde Dagnat. L'oral comme fiction.. Linguistique. Université de Provence - Aix-Marseille I; Université de Montréal, 2006. Français. NNT: . tel-00136043

HAL Id: tel-00136043

<https://theses.hal.science/tel-00136043>

Submitted on 12 Mar 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME – COTUTELLE

Université de Provence (Aix-Marseille I)
Faculté des Lettres et Sciences humaines : Laboratoire Parole & Langage (LPL)
Université de Montréal
Faculté des Arts et des Sciences : Département des littératures de langue française

L'oral comme fiction

Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)

VOLUME I

par Mathilde Dargnat

Sous la direction de :

Madame Le Professeur Marie-Christine Hazaël-Massieux (France)
et de Madame Le Professeur Lise Gauvin (Québec)

Thèse présentée à :

l'Université de Provence (Aix-Marseille I), en vue de l'obtention
du grade de Docteur en Sciences du langage

et à l'Université de Montréal, en vue de l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.) en Études françaises

2006, Aix-en-Provence & Montréal

© Mathilde Dargnat, 2006

Cette thèse intitulée

L'oral comme fiction

Stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de Michel Tremblay
(1968-1998)

présentée et soutenue à l'Université de Provence le 1^{er} décembre 2006 par :

Mathilde Dargnat

a été évaluée par un jury de cotutelle composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur
et membre du jury :**

Françoise Gadet, Professeur, Sciences du langage
Université Paris X (France)

Directrice de recherche :

Marie-Christine Hazaël-Massieux, Professeur, Sciences du
langage, Université de Provence, Aix-Marseille I (France)

Directrice de recherche :

Lise Gauvin, Professeur, Littératures de langue française
Université de Montréal (Québec)

Membre du jury :

Gilbert David, Professeur, Littératures de langue française
Université de Montréal (Québec)

Résumé

Comment se construit la représentation de l'oral dans les textes dramatiques et dans les transcriptions linguistiques ? Cette représentation est-elle stable ? Telles sont les questions qui sous-tendent notre réflexion.

Ce travail est consacré à une comparaison entre l'image de l'oral véhiculée par une œuvre théâtrale (cinq pièces de l'écrivain québécois Michel Tremblay) et par une transcription linguistique (corpus *Sankoff-Cedergren* et *Montréal 84*). Il aboutit à deux conclusions. D'une part, la comparaison systématique du corpus littéraire et linguistique met en évidence les contraintes différenciées qui pèsent sur le codage de l'oralité (aux niveaux graphique, syntaxique et énonciatif). D'autre part, l'oralité apparaît dans le corpus littéraire non seulement comme un paramètre sociolinguistique, mais aussi comme une composante de l'organisation fictionnelle narrative. L'oralité est ainsi doublement fictionnelle, à la fois imaginaire social de la langue et élément d'un univers narratif et affectif.

Du point de vue méthodologique, l'étude repose sur l'utilisation du logiciel *Weblex* (<http://weblex.ens-lsh.fr/wlx/>), qui permet de comparer les différentes transcriptions de mots et de locutions caractéristiques de l'oral, et de mettre en évidence les choix techniques ou esthétiques des transpositeurs et de l'écrivain. Par ailleurs, à l'intérieur du corpus littéraire, on peut faire apparaître des profils linguistiques pour les différents personnages, ou encore dessiner une évolution stylistique du traitement de la fiction langagière sur trente ans (1968-1998).

Du point de vue théorique, la question centrale est celle de la nature des « filtres » de l'oral. Ce travail montre une double nécessité : a. la nécessité d'une définition précise des catégories linguistiques pour constituer (annoter) et exploiter des corpus de langue non standard, qu'il s'agisse de transcriptions d'entretiens ou de littérature ; b. la nécessité d'articuler la description de la langue avec les aspects culturels et affectifs, pour mieux comprendre les trois dimensions (linguistique, symbolique et esthétique) du phénomène de l'oralité.

Mots-clés : linguistique de l'oral, théâtre, Michel Tremblay, linguistique de corpus, français parlé, français québécois, stylistique, sémiotique, exploitation informatique et statistique de corpus, théorie littéraire de la fiction

Abstract

How do people construct a representation of spoken language in linguistic transcriptions and dramatic art? Is that representation stable? These two questions underlie the present dissertation.

Specifically, I offer a comparison between the images of spoken language conveyed by a particular dramatic work (five plays by the Quebecois writer Michel Tremblay) and by a linguistic transcription (the *Sankoff-Cedergren* and *Montreal 84* corpora). Two conclusions are drawn. First, systematically comparing the linguistic and literary corpora allows one to highlight the different constraints that shape the coding of orality, e.g. in the graphical, syntactic and discourse dimensions. Second, in the literary corpus, orality is more than a socio-linguistic parameter. It plays a rôle in the organization of narrative fiction. This shows that orality is doubly fictional, as a piece of social imagination about language and as a part of a given narrative and emotional universe.

Methodologically, I used the *Weblex* software (<http://weblex.ens-lsh.fr/wlx/>), which allows one to compare the various transcriptions of words and idioms typically found in spoken language and to uncover the technical or aesthetical choices of transcribers or writers. Moreover, the software helps extracting the linguistic profiles of characters and the stylistic changes in the intertwining of language and narrative fiction over thirty years (1968-1998).

Theoretically, the main question is what «filters» are used in representing spoken language. The present work argues that two requirements have to be met. (a) Linguistic categories have to be defined in a precise way, in order for researchers to build and exploit non-standard language corpora, be they transcriptions or literary works. (b) Linguistic description should be connected to a study of cultural and emotional factors, for a better understanding of the three components (linguistic, symbolic and aesthetic) that make up orality.

Keywords : spoken language linguistics, theater, Michel Tremblay, corpus linguistics, spoken French, Canadian French, stylistics, semiotics, computer-based corpus studies, corpus statistics, literary theory of fiction

Sommaire de la thèse

<i>Composition du jury</i>	i
<i>Résumé</i>	iii
<i>Abstract</i>	iv
<i>Sommaire de la thèse</i>	v
<i>Sommaire des annexes</i>	vii
<i>Liste des tableaux</i>	viii
<i>Liste des figures</i>	ix
<i>Liste des abréviations</i>	x
<i>Normes de transcription pour le sous-corpus frcapop</i>	xi
<i>Dédicace</i>	xiii
<i>Remerciements</i>	xv
<i>Exergue</i>	xvii
<i>Introduction générale</i>	1
Première partie	
Définition de l'objet, aspects théoriques et méthodologiques.....	15
<i>Chapitre 1. Imaginaires et formes linguistiques de l'oralité populaire québécoise (OPQ)</i>	17
<i>Introduction</i>	17
1.1. Langue et représentations de la langue	18
1.2. Variations et variétés du français	24
1.3. Le cas du Québec : une situation linguistique complexe	41
1.4. Portrait linguistique de l'OPQ	67
<i>Conclusion</i>	77
Chapitre 2. Aspects théoriques et méthodologiques.....	79
<i>Introduction</i>	79
2.1. Quelle approche du <i>phénomène littéraire</i> ?	79
2.2. Construction empirique de l'OPQ : délimitation et traitement du corpus	118
<i>Conclusion</i>	137
Deuxième partie. Dire et montrer l'oralité	140
<i>Chapitre 3. À la recherche d'une (dé)raison graphique.....</i>	141
<i>Introduction</i>	141
3.1. Modèles pour la description graphique	142

3.2. Néographies phonétisantes : phénomènes saillants	160
3.3. Choix graphiques de l'écrivain	192
3.4. Usages néographiques de l'apostrophe	199
3.5. Particularités morfo-lexicales	209
<i>Conclusion</i>	220
Chapitre 4. Mises en texte de la parole quotidienne	223
<i>Introduction</i>	223
4.1. Les éléments péritextuels	223
4.2. L'appareil didascalique	227
4.3. La ponctuation	240
4.4. « Petits mots » et autres spécificités du discours oral	251
<i>Conclusion</i>	299
Chapitre 5. Une syntaxe du compromis	301
<i>Introduction</i>	301
5.1. Quelle unité syntaxique pour l'oral ?	302
5.2. Les relatives non standard chez M. Tremblay	332
5.3. Constructions disloquées	365
<i>Conclusion</i>	390
Troisième partie	
D'une langue d'auteur à celle(s) de ses personnages	393
Chapitre 6. Position et fonction actantielles des personnages	395
<i>Introduction</i>	395
6.1. <i>Les belles-sœurs</i> (1968)	397
6.2. <i>Bonjour, là, bonjour</i> (1974)	405
6.3. <i>L'impromptu d'Outremont</i> (1980)	414
6.4. <i>Le vrai monde ?</i> (1987)	423
6.5. <i>Encore une fois, si vous permettez</i> (1998)	432
<i>Conclusion</i>	443
Chapitre 7. Diction et fiction : mutation stylistique de M. Tremblay (1968-1998)	445
<i>Introduction</i>	445
7.1. Rôles des marques d'OPQ dans le corpus	445
7.2. Donner un sens aux différences : mutation stylistique entre 1968 et 1998	470
<i>Conclusion</i>	516
Conclusion générale	519
Bibliographie thématique	531
Remarques	532
1. Théorie et analyse du discours littéraire	533

2. Le français parlé, généralités et application au français québécois	550
3. Questions de littérature québécoise	573
Table des matières détaillée	587

Sommaire du volume annexe (II)

<i>Bibliographie alphabétique</i>	A5
<i>Michel Tremblay, entretiens et discours</i>	A39
Discours pour la remise du prix Victor Morin (1974)	A39
« Michel Tremblay. À la rencontre de soi-même », propos recueillis par I. Sadowska-Guillon (1989)	A40
« André Brassard et Michel Tremblay, Noces d'art », propos recueillis par L. Boulanger (1998)	A43
« Du bon usage des mots », propos recueillis par C. Pont-Humbert (2000)	A46
Discours pour la journée mondiale du théâtre, UNESCO (2000)	A50
<i>Documents pour le chapitre 1</i>	A51
1A. Questionnaires des corpus <i>Sankoff-Cedergren</i> et <i>Montréal 84</i>	A51
1B. Liste des définitions du terme « joual »	A54
1C. Esquisse linguistique de l'OPQ	A65
<i>Documents pour le chapitre 2</i>	A73
2A. Extrait balisé du sous-corpus <i>frcapop</i>	A73
2B. Extrait balisé du sous-corpus <i>tremblay</i>	A75
2C. Logiciel <i>Weblex</i>	A77
2D. Syntaxe d'interrogation CQP	A80
<i>Documents pour le chapitre 3</i>	A83
3A. Documents de travail pour la description graphique	A83
3B. Tableau synthétique des graphèmes du français	A89
3C. Liste des néographies du corpus	A93
<i>Documents pour le chapitre 4</i>	A101
4A. Ponctuation : exemples du sous-corpus <i>tremblay</i>	A101
4B. Liste des indications scéniques du sous-corpus <i>tremblay</i>	A109
4C. Extraits de concordances de particules discursives	A121
<i>Documents pour le chapitre 5</i>	A123
5A. Liste des constructions interrogatives avec la particule « tu »	A123
5B. Liste des constructions disloquées dans l'échantillon du corpus	A126
<i>Documents pour le chapitre 6</i>	A143
6A. Reprise des figures du feuilleté énonciatif des cinq pièces étudiées	A143
<i>Documents pour le chapitre 7</i>	A146
7A. Diagrammes des espaces discursifs (pièces, personnages)	A146
7B. Tableau des fréquences pour les tests statistiques	A149
7C. Tests statistiques	A151
<i>Table des matières détaillée</i>	A163

Liste des tableaux

Première partie

Tableau 1.2.2.2. Oral/écrit : le grand partage ?	32
Tableau 1.2.2.3. Écriture et oralité, dynamique des variétés	34
Tableau 2.2.1.2. Critères d'échantillonnage et dimensions du sous-corpus <i>frcapop</i>	129
Tableau 2.2.3.1. Définition du type de document (DTD), sous-corpus <i>frcapop</i>	135

Deuxième partie

Tableau 3.1.2.3. Tableau synoptique des deux approches pour la description graphique	155
Tableau 3.2.2.1. Exemple de correspondance phonie-graphie-néographie : le cas de la voyelle [i] en français québécois	166
Tableau 3.2.5.1. Récapitulatifs des phénomènes phonétiques représentés chez M. Tremblay	190
Tableau 3.2.5.2. Proportion des usages néographiques dans les deux sous-corpus : ouverture de [ɛ] en [a] devant [r]+consonne et graphie « OI »	191
Tableau 3.4.1.1. Élision et apostrophe : fonctionnement de l'écrit standard	200
Tableau 3.4.1.2. Usages non standard de l'apostrophe dans le corpus (hors « e »)	204
Tableau 3.4.2.a. Récapitulatif des usages oraux du [ə].....	206
Tableau 3.4.2.b. Répartition des apostrophes graphiques devant consonnes dans le corpus	208
Tableau 3.5.1. Formes standard écrites orthographiques des pronoms personnels	210
Tableau 3.5.1.4. Graphies des pronoms personnels chez M. Tremblay	215
Tableau 4.1. Récapitulatif des éléments péritextuels dans le sous-corpus <i>tremblay</i>	225
Tableau 4.3.2.a. La ponctuation comme marquage énonciatif	250
Tableau 4.4.1.2. Proportion des marqueurs discursifs dans le corpus	259
Tableau 5.2.1.2. Formes des pronoms relatifs	336
Tableau 5.2.1.3. Typologies des relatives non standard (synopsis)	341
Tableau 5.3.3.1. Échantillonnage du corpus pour le relevé des constructions disloquées	378

Troisième partie

Tableau. 7.2.2.2. Le procédé d'auto-greffe dans les cinq pièces	507
---	-----

Liste des figures

Première partie

Figure 1.2.3.3. Réévaluation stylistique des registres à l'oral et à l'écrit	40
Figure 1.3.3.1. L'OPQ dans le continuum linguistique du français québécois	62
Figure 2.1.2.1. Feuilleté énonciatif de la théorie sémiostylistique	104
Figure 2.1.2.2. Perception textuelle et interprétation littéraire	109

Deuxième partie

Figure 5.3.3.3.a. Répartition des types de dislocation dans le corpus	387
Figure 5.3.3.3.b. Répartition dans le corpus du type d'ED dans les dislocations à gauche avec EA = sujet	388

Troisième partie

Figure 6.1.2.1. Structure énonciative de <i>Les belles-sœurs</i>	399
Figure 6.2.2.1. Structure énonciative de <i>Bonjour, là, bonjour</i>	407
Figure 6.3.2.1. Structure énonciative de <i>L'impromptu d'Outremont</i>	417
Figure 6.4.2.1. Structure énonciative de <i>Le vrai Monde ?</i>	424
Figure 6.5.2.1. Structure énonciative de <i>Encore une fois, si vous permettez</i>	434

Abréviations

Références au corpus

frcapop : sous-corpus de français canadien populaire

Type de référence pour *frcapop* :

(O24) = entretien O, prise de parole n° 24

tremblay : sous-corpus de cinq pièces de théâtre de l'auteur Michel Tremblay

BL : *Bonjour, là, bonjour*

BS : *Les belles-sœurs*

EF : *Encore une fois, si vous permettez*

IO : *L'impromptu d'Outremont*

LVM : *Le vrai monde ?*

Type de référence pour *tremblay* :

(BS, LL, p. 10) = *Les belles-sœurs*, Linda Lauzon, page 10 de l'édition de référence.

Initiales des personnages pour *tremblay*, quand leur nom n'est pas développé :

AI : Alex I

AII : Alex II

Al : Albertine

AS : Angéline Sauvé

Ch. : Charlotte

Cl. : Claude

D : Denise

DNV : Des-Neiges Verrette

FB : Fernande Beaugrand-Drapeau

G : Gabriel

GJ : Gabrielle Jodoin

GL : Germaine Lauzon

GM : Ginette Ménard

L : Lucienne

LdC : Lisette de Courval

LL : Linda Lauzon

LF : Lorraine Ferzetti

LP : Lise Paquette

LB : Lucille Beaugrand

M : Monique

MAB : Marie-Ange

Brouillette

Md.I : Madeleine I

Md.II : Madeleine II

Mr.I : Mariette I

Mr.II : Mariette II

N : Nicole

OD : Olivine Dubuc

PG : Pierrette Guérin

RB : Rhéauna Bibeau

RO : Rose Ouimet

S : Serge

TD : Thérèse Dubuc

YB : Yvette Beaugrand

YL : Yvette Longpré

Abréviations & sigles

Adj. : adjectif

Adv. : adverbe

BE : black english

CD : construction directe

CI : construction indirecte

CN : concordance négative

CQP : Corpus Query Processor

CxG : Grammaire de Construction

CML : cote de marché linguistique

DD : dislocation à droite

DG : dislocation à gauche

DTD : définition du type de document

EA : élément anaphorique

ED : élément disloqué

ES : emploi standard

Fém. : de genre féminin

FQS : français québécois standard

FSE : français standard européen

Masc. : de genre masculin

n. p. : non paginé

OPQ : oralité populaire québécoise

P : proposition

Pinf. : proposition avec un verbe à l'infinitif

Pr. : forme pronominale

PREL : proposition relative

Prép. : préposition

Pro.REL : pronom relatif

Qu-mots / mots-WH : « qui, quoi, où, quand, comment, combien, pourquoi »

Que-phrase : proposition introduite par le morphème « que »

s. d. : sans date

SN : syntagme nominal

SP : syntagme prépositionnel

TEI : Text Encoding Initiative

XML : Extending Markup Language

Normes de transcription pour le sous-corpus frcapop

Dans les extraits du sous-corpus *frcapop*, certains codes peuvent encore apparaître. Il s'agit des normes de transcription originelles (1ère colonne), ou des balises que nous avons insérées afin de procéder à l'exploitation logicielle (3ème colonne). Nous renvoyons également, à la liste des abréviations, au tableau 4.3.2.a dans le corps de la thèse, ainsi qu'aux indications mentionnées dans les revers de la couverture (aides pour la lecture).

<i>Signe diacritique dans les transcriptions originales</i>	<i>Sémantique</i>	<i>Balise correspondante dans le document XML</i>
L1, L2, L3, etc.	Référence au locuteur	<SP NUM="" WHO="LOC 1">
<i>Chevrons</i> ex. <humhum> , <oui> , <ah bon>	Insertion de l'interlocuteur sans prise du tour de parole	<INS>
<i>Parenthèses</i> ex. (pause), (chevauchement), (stie), (le locuteur tousse)	Commentaires du transcripteur sur la prononciation, l'énonciation ou la situation	<IS TYPE="SITU" / "PRO" / "ENO" / "CODE" / "AUTRES" / "BRUIT"> </VIDE> </RIRE>
<i>Deux points</i> ex. elle a: dix ans	Marque un allongement de la syllabe ponctuée	
<i>Tiret</i> ex. j'ai dé- pas j'ai décidé ex. Parce-que, il-y-a, s'en-allait, etc.	Marque les amorces de mots et certaines troncatures Marque les collocations lexicales	
<i>Apostrophes</i> en début ou fin de mot ex. 'coudonc, faut' tu viennes, tout'	Marque une aspiration , un mot manquant ou la prononciation de la consonne précédente	
<i>Guillemets</i> (citation ou intonation marquée) ex. il a dit « bien sûr que je viens »	Marqueurs de polyphonie énonciative	
# ##	Pause courte Pause longue	

À Michèle R.,

*mon amie à Montréal,
qui n'aura pas eu le temps de finir sa thèse,
et que j'aurais aimé revoir.*

Remerciements

Je remercie mes directrices de thèse, Madame Lise Gauvin et Madame Marie-Christine Hazaël-Massieux, pour leurs conseils, leurs relectures, leur disponibilité et leur gentillesse. Je les remercie également d'avoir accepté cette double direction de mon travail, que j'ai souhaitée dès le départ. Je suis également reconnaissante à Madame Mylène Blasco-Dulbecco, Monsieur Wladimir Kryszinski, Madame Yannick Resch, Madame Fridrun Rinner et Monsieur Jacques-Philippe Saint-Gérard, qui ont dirigé ou orienté mes travaux précédents et qui m'ont fait découvrir et aimer la recherche universitaire.

Je remercie toutes les personnes qui ont veillé au bon déroulement administratif de la cotutelle, Madame Sylvie Milhet à l'université de Provence, Madame Christiane Aubin, Madame Danielle Tessier puis Madame Lise Perreault à l'université de Montréal.

Je remercie les institutions qui ont contribué à financer mes recherches et mes déplacements : Le Gouvernement du Canada, qui m'a accordé une bourse d'un an pour commencer mes études à Montréal, Le Ministère de la Recherche en France, qui m'a donné une allocation de thèse pendant trois ans et qui a financé certains de mes déplacements et ceux de mes directrices dans le cadre de la cotutelle, le laboratoire Parole & Langage (CNRS), le Département d'études françaises de l'université de Montréal, la Fédération des études supérieures de l'université de Montréal, le Centre Jacques Cartier et l'Association française d'études canadiennes qui m'ont occasionnellement financé des colloques et des séjours en lien avec cette thèse.

Je remercie Madame Pierrette Thibault, pour son accueil à Montréal et la mise à disposition des corpus Sankoff-Cedergren et Montréal 84. Je suis également très reconnaissante à l'équipe « Corpus, ressources et apprentissages linguistiques » (FRE 2546), ENS-LSH à Lyon, en particulier à Monsieur Charles Bernet et à Monsieur Serge Heiden qui m'ont accueillie en 2002-2003 et de qui j'ai beaucoup appris.

Enfin, je tiens à remercier très sincèrement mes proches de leur soutien à toute épreuve, de leur patience et de leur compréhension qui m'ont été très précieux tout au long de cette entreprise si particulière. Mes parents, Irène et Jean-Claude, ma sœur Aurélie, mon frère Guillaume ainsi que mon compagnon Jacques.

*J'espère qu'y a autre chose dans mes pièces que c'te maudit langage-là.
Ch't'assez tanné d'en entendre parler.*

Michel Tremblay, dans *Photo-Journal*, 16-22 avril 1973, p. 6.

Introduction générale

Dès que je remplace par les mots d'un livre ma perception directe de la réalité, je me livre, pieds et poings liés, à la toute puissance du mensonge. Je dis adieu à ce qui est, pour feindre de croire à ce qui n'est pas. Je m'entoure de phantasmes et de fantômes, je me trouve la proie du langage. Et à cette prise de possession, il n'y a pas moyen d'échapper. Le langage m'entoure de sa fiction, comme l'eau recouvre un royaume englouti par la mer. Nulle section de la réalité n'est à l'abri de cet ensevelissement universel.

G. Poulet (1971, p. 281)

Dans cette thèse, nous étudions la représentation de l'oralité populaire québécoise dans cinq pièces de théâtre de l'écrivain M. Tremblay¹, dans sa composante référentielle, en la comparant à un corpus linguistique, et dans sa composante fictionnelle², en examinant son rôle dans la signification des univers fictifs de chaque pièce. À terme, cette étude doit mettre en évidence l'évolution de cette représentation entre 1968 et 1998 et en cibler les principaux aspects.

Pourquoi cette thèse ?³

Michel Tremblay occupe presque deux générations de scène littéraire québécoise et a fait l'objet de nombreux essais, articles et études universitaires (voir la bibliographie de P. Lavoie : 1997). Son œuvre dramatique et romanesque a été abordée sous différents angles : la langue, le mélange des genres, l'autobiographie, l'autoréférentialité, le réalisme, etc. Elle est aujourd'hui perçue comme un univers fictionnel en évolution

1. *Les belles-sœurs* (1968), *Bonjour, là, bonjour* (1974), *L'impromptu d'Outremont* (1980), *Le vrai monde ?* (1987) et *Encore une fois, si vous permettez* (1998). Pour la justification du choix se reporter ci-dessous à la section 2.2.1.1.

2. Pour le titre de cette thèse, « l'oral comme fiction », nous nous sommes largement inspirée du titre de la deuxième partie de l'ouvrage de L. Gauvin, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, « Écrire la langue : la langue comme fiction » (2000, p. 94 sqq.). Nous la remercions d'avoir autorisé cet emprunt.

3. L'« état de l'art » est ici fait pour la problématique précise de l'oralité populaire chez M. Tremblay. Les références générales des concepts théoriques utilisés (par exemple la *mimésis*, la fiction, les néographies, l'analyse actantielle structurale, etc.) sont données au début de chaque chapitre. Ceci dans le but de ne pas alourdir une introduction voulue courte et ciblée.

qui s'est développé en cycles pour finalement s'enrouler sur lui-même⁴, comme le montrent par exemple l'importante synthèse de G. David et P. Lavoie (1993), le « Tremblay en cinq temps » de L. Gauvin (1993 et 2000), l'« enfant multiple » de M.-L. Piccione (1998), ou encore la thèse de S. Beaupré sur la specularité et l'autoréférentialité chez M. Tremblay (2000). La langue de l'auteur a été une porte d'entrée privilégiée du point de vue littéraire (notamment Gauvin : 2000, 2004 ; Gervais : 2000) mais aussi du point de vue linguistique (Cantin : 1972, Fonollosa : 1995)⁵, à travers l'analyse du « joual », cette oralité fortement symbolique, emblématique d'une période culturelle du Québec (voir annexe 1B). En dehors des réflexions qui lui sont exclusivement consacrées, cette œuvre imposante et composite — plus d'une quarantaine de titres répartis en récits, romans, contes et pièces — est contextualisée dans un corpus plus vaste, celui de la culture québécoise, compilée dans les anthologies et histoires de la littérature québécoise⁶ ou les réflexions transversales comme dernièrement celle de K. Larose (2003). Plus encore, la qualité d'écrivain de M. Tremblay est désormais perçue en dehors et indépendamment de sa particularité québécoise, en ce sens que son œuvre, comme « fabrique de la langue » (Gauvin : 2004), soulève pour la critique des problèmes littéraires universels, et pas seulement périphériques qui seraient caractéristiques d'une « poétique francophone » (Combe : 1995)⁷.

Nous nous appuyerons bien entendu sur les études déjà menées sur M. Tremblay, l'oral et l'oralité littéraire en général⁸, mais nous revendiquons un travail original

4. C'est la métaphore de la constellation astrale et de l'évolution en phases concentriques que retient D. Lafon, en insistant sur la place de la lune dans l'œuvre : « L'œuvre de Michel Tremblay, aussi foisonnante, diverse, polymorphe soit-elle, est d'une parfaite cohérence, semblable à celle des constellations, où chaque nouveau titre, roman, théâtre ou récit autobiographique, s'insère dans un système obéissant aux lois de la gravitation. [...] Les œuvres de Tremblay, qui précisent tour à tour la généalogie de ses personnages, se fécondent mutuellement. On assiste ainsi, au fil de la production, aux phases de certaines figures dont la caractérisation grossit et s'enrichit à chacune de leurs apparitions, et qui constituent les centres de gravitation successifs de l'œuvre tout entière. » (Lafon : 2003b, p. 1)

5. Ces deux travaux sont plus longuement commentés ci-dessous dans la section 1.4.

6. Par exemple : Gasquy-Resch : 1994, Gauvin & Miron : 1989, Godin & Mailhot : 1988a [1970] et 1988b [1980], Mailhot : 1997, Pont-Humbert : 1998.

7. Dans cette thèse, nous ne cherchons pas à prouver la spécificité francophone du style de M. Tremblay. Nous abordons cet auteur comme un écrivain « tout court ». Les particularités du contexte québécois et de la situation de l'écrivain francophone seront appelées à l'occasion pour le situer dans les débats culturels québécois ou à travers la notion de « surconscience linguistique » (Gauvin : 1990-91, 2000, 2004, Gauvin dans Beniamino & Gauvin : 2005 etc.).

8. Il existe de nombreuses approches définitives de l'oralité, comme le montre bien la partie qu'y

dans la continuité de nos travaux universitaires précédents, qui portaient sur le joul dans *Les belles-sœurs* (Dagnat : 2002a), pièce-phare de M. Tremblay, puis qui scrutaient les traces laissées par le passage au roman sur la représentation de l'oral dans plusieurs œuvres (par exemple Dagnat : 2005). Il s'agit d'aborder la problématique de l'oralité dans toute son ampleur et d'une manière plus systématique. Nous ne partons donc pas d'une pétition de principe quant à l'objet étudié, l'oralité populaire québécoise, nous en démêlerons la complexité définitoire, et nous envisagerons le problème de la représentation littéraire comme un processus stylistique interprétatif, qui consiste à mettre en relation des phénomènes linguistiques et textuels observés chez M. Tremblay avec un référent linguistique réel et avec des schémas narratifs et actantiels génériques.

La dynamique de réflexion est une réaction au commentaire d'A. Brassard en 1998 et à une interrogation de M. Tremblay en 2002. À l'occasion de la sortie de *Encore une fois, si vous permettez*, A. Brassard, metteur en scène et comédien pour l'occasion, avance que cette pièce « est une autre déclaration de société, d'une société trop souvent colonisée et complexée, qui affirme son droit d'exister dans le concert des nations. [et que] trente ans plus tard, *Encore une fois, si vous permettez* refait le même pari que *Les belles-sœurs*⁹ ». Nous nous demanderons très précisément si M. Tremblay refait le même pari stylistique en ce qui concerne l'usage de l'oralité populaire. Quelques années plus tard, dans un entretien à propos de *L'état des lieux* (2002), ce dernier se demande : « Quand un artiste cesse-t-il d'être pertinent ? Comment s'en rend-il compte ? Et qui peut le lui dire ?¹⁰ ». Ce doute d'un auteur consacré, devenu classique en une génération¹¹, ne fait qu'attirer l'attention sur la dynamique permanente de la valeur

consacre M. Chénétier-Alev dans sa thèse (2004, p. 7-106). Elle distingue des approches stylistique, linguistique, poétique et esthétique. Les deux dernières renvoient notamment à la problématique générale de la voix et du rythme, et en particulier aux travaux de H. Meschonnic (1982b et c). Dans notre étude, nous avons insisté sur les traits stylistiques et linguistiques, car ils étaient les plus à même d'aborder une pratique linguistique et un imaginaire social de la langue correspondant à notre objet, mais nous restons consciente que la notion d'oralité a un empan plus large que celui que nous lui donnons dans cette thèse.

9. A. Brassard cité par S. Baillargeon, « Le même pari, Nana et *Les belles-sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998.

10. M. Tremblay cité par M. Bélair, « La Cantatrice fauve », dans *Le Devoir*, 20-21 avril 2002, cahier C. Citation reprise par D. Lafon (2003b, p. 4).

11. Nous faisons ici écho à la présentation d'A. Leblanc, « Le théâtre québécois contemporain ou comment devenir classique en une génération », dans Godin & Mailhot : 1988b [1980], p. 7 sqq.

littéraire. Afin de mettre en évidence que les changements dans le traitement de l'oralité populaire dans ses textes sont des symptômes d'une évolution stylistique plus générale, nous proposons de comparer cinq textes, depuis *Les belles-sœurs* (1968) jusqu'à la pièce qui lui fait volontairement un écho trentenaire, *Encore une fois, si vous permettez* (1998). Que s'est-il passé entre ces deux dates ? Le style de M. Tremblay est-il toujours le même ? Dans quelle mesure son usage de l'oralité populaire est-il toujours pertinent ?

La spécificité de cette thèse est de proposer à partir d'une étude relativement ciblée une réflexion plus générale sur le problème très actuel du statut et du traitement de l'oralité. Cela nous conduit à adopter une perspective transdisciplinaire où une problématique stylistique interroge des concepts et des pratiques de théorie littéraire, de sémiotique et de linguistique descriptive et d'exploitation informatique de corpus.

Problématique et hypothèses

La problématique de cette thèse peut (et doit) être formulée simplement sous forme de questions :

- Comment se construit la représentation de l'oralité populaire dans les textes dramatiques ? Autrement dit, quelles sont les « cautions d'oralité » (Zay : 1990) dans le corpus ? Comment passe-t-on des faits de langue aux effets de langue (Gauvin : 2000, p. 96) ?
- La gestion littéraire de cette représentation évolue-t-elle au fil des textes ? Quelles en sont les conséquences sur l'interprétation stylistique ?

La réponse à la première question doit permettre d'exposer la complexité symbolique et linguistique du réalisme ou mimétisme langagier en littérature. L'hypothèse principale est que nous avons affaire à la fois à un référent observable dans la pratique linguistique de locuteurs réels et à un référent imaginaire. De plus, en littérature, l'effet de langue passe aussi par un effet de locuteurs autonomes qui n'est pas sans rappeler l'effet-personnage dans le roman (Jouve : 1992). La division du discours d'un auteur en discours de personnages est un des principaux procédés d'intégration de la langue aux univers fictionnels que sont les œuvres, d'autant plus quand cette division correspond à des profils langagiers différents.

La réponse à la deuxième question doit montrer l'enrichissement de l'interpré-

tant littéraire de l'oralité chez M. Tremblay entre 1968 et 1998. Les trois hypothèses que nous évaluerons sont : (a) une évolution du référent lui-même : l'imaginaire et les formes linguistiques de l'oralité populaire ont changé en trente ans ; (b) une évolution de l'univers fictionnel de M. Tremblay : nous pensons que, au fil des œuvres, les marques d'oralité acquièrent une valeur affective en plus de leur valeur sociale. À une conception politique et collective s'ajoute une conception intime et autobiographique de la langue maternelle ; (c) cet enrichissement de la valeur attribuée aux marques d'oralité se double d'un travail plus proprement littéraire sur les genres. M. Tremblay, qui entre temps est passé au roman, se sert de plus en plus de l'oralité pour marquer linguistiquement la structure polyphonique de ses textes.

Ces deux questions ne peuvent être traitées que dans l'ordre où nous les présentons, puisque la description du phénomène doit précéder l'étude de son évolution. La première question invite à une démarche analytique et descriptive, et la seconde à une démarche synthétique, ce qui a comme conséquence une différence notable dans la longueur des « réponses ».

Arrière-plan théorique

Pour mener à bien cette recherche, nous ferons appel à plusieurs disciplines, considérant que l'analyse stylistique est un carrefour dans la mesure où la catégorie du style, dont les études littéraires n'ont pas l'apanage, « se trouve à la croisée des sciences humaines » (Charaudeau & Maingueneau : 2002, p. 551). En effet, la stylistique est aujourd'hui située à la frontière de différents secteurs disciplinaires : les sciences du langage (analyse du discours, linguistique descriptive et cognitive), les études littéraires, la sémiotique mais aussi la rhétorique dans ses composantes argumentative et générique et la philosophie du langage dans ses composantes logique, esthétique ou phénoménologique. Les recherches menées les dernières années, les titres d'articles, de revues et d'ouvrages mais aussi les entrées du terme « stylistique » dans les dictionnaires sont manifestes de cette poly-appartenance, de ce « bricolage intellectuel¹² » (voir section 1 de la bibliographie thématique). B. Gicquel, citant le généticien A. Jacquard, justifie cet éclectisme comme une nécessité de la connaissance :

12. Le terme de « bricolage » est emprunté à Cl. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1960, p. 27.

Si la pluridisciplinarité emprunte nécessairement à chaque discipline ce par quoi elle peut contribuer à résoudre les problèmes qui la dépassent, nous n'avons aucune mauvaise conscience à avoir voulu tailler et coudre l'habit d'Arlequin que pourrait revêtir une stylistique d'aujourd'hui. C'est une extension normale du procédé qui est celui de toute manière de connaître. « Le jeu de la connaissance consiste à assembler sans fin une mosaïque de faits et d'idées. Les pavés de diverses couleurs qui composent cette mosaïque peuvent n'avoir individuellement rien d'original ; l'important, c'est le sens global qui s'en dégage.¹³ » (1999, p. 128)

C'est la recherche elle-même qui conduit à la limite des frontières disciplinaires. Nous abordons un phénomène social qui relève à la fois de la linguistique et de la littérature et nous voulons comprendre les contraintes qui pèsent sur sa ou ses signification(s) ; il paraît alors normal que nous nous intéressions au processus général d'interprétation, à la description linguistique de notre objet, l'oralité populaire québécoise, et à ses connotations symboliques. L'hypothèse d'une évolution stylistique, globalement comprise, devra donc être examinée de ces différents points de vue. J. Molino, qui commente cette nécessaire pluridisciplinarité, remarque toutefois que les « savoirs communs », ou « outils empruntés par la stylistique à d'autres disciplines », sont « neutralisés », dans le sens où ils ne peuvent être discutés ou remis en question par le stylisticien qui « n'a pas le loisir de s'interroger sur leur validité, [et qui] est obligé de les prendre comme il les trouve en laissant aux autres la responsabilité de les mettre en question » (1994, p. 217-218). De ce point de vue, on reconnaîtra effectivement que l'exigence théorique en amont du travail sur les textes de M. Tremblay n'est pas une exigence de théorie¹⁴. Nous n'entendons pas discuter en détail chaque concept, ni proposer une énième théorie du style applicable de manière générale et systématique à tout texte. Nous nous contenterons d'exposer l'arrière plan théorique choisi et d'en expliquer la pertinence pour le traitement du sujet. Mais nous pensons, contrairement à J. Molino, que la justification de l'usage de tel ou tel concept-outil, et que son application à un sujet précis, sont des moyens, certes détournés, mais des moyens quand même, d'en discuter la validité. La valeur de notre travail se situe donc aussi dans la mise à l'épreuve et la confrontation de schémas de la pensée scientifique.

13. A. Jacquard, *L'héritage de la liberté*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 12.

14. « Il n'y a « théorie », à proprement parler, que lorsqu'un effort de réflexion supplémentaire est consacré à la mise en cohérence des diverses découvertes, à leur mise en système. » (Hénault :1992, p. 29)

Une vision englobante du phénomène stylistique nécessite les outils de disciplines voisines, c'est ce que nous venons de voir. Cette constellation de la problématique repose sur le fait que le texte littéraire est de nature discursive, c'est-à-dire qu'il est « produit, émis et consommé, reçu » (Molinié : 1998, p. 4), et la sémiostylistique, cadre théorique pour lequel nous avons en partie opté, prend en compte les différents aspects de ce processus :

L'affirmation que l'on considère la littérature tout entière comme discours est une énorme pétition de principe : elle implique, à un niveau fondamental, la pensée de tout texte littéraire comme produit par un émetteur en liaison de principe avec un récepteur. [...] La sémiostylistique est bien une stylistique : elle scrute les lignes d'une esthétique (verbale) ; elle est aussi une sémiotique. Pour deux raisons essentielles. On cherche à construire des modèles de fonctionnement et d'interprétation. (Molinié & Viala : 1993, p. 9)

Il est évident que cette thèse ne peut traiter de tout, mais nous avons tenu à rendre compte de l'étendu du processus sémiotique à l'œuvre dans la reconnaissance de phénomènes stylistiques, avec la rigueur propre à chaque outil emprunté, que ces outils soient issus de la sémiotique (sémiostylistique, sémiotique pragmatiste, sémiotique actantielle), de la linguistique (linguistique de corpus, codage informatique, description du français parlé), ou de la théorie littéraire (narratologie, théories de la fiction).

Démarche méthodologique

Une fois admis ces deux fondements théoriques dépendants — conception globale de la stylistique et nature discursive de la production littéraire —, il faut encore hiérarchiser les étapes pour mener à bien une analyse rigoureuse et cohérente. Quelle est la meilleure démarche méthodologique pour arriver à nos fins ? Comment dépasser une réflexion nécessairement analytique pour mettre en évidence des tendances et des problématiques générales ? c'est-à-dire comment acquérir le degré de myopie pertinent pour que finalement les contours prennent le pas sur les détails ?

Dans l'ensemble, nous avons suivi les trois étapes proposées par J. Molino. Nous les reprenons textuellement en précisant quelle application concrète en est faite.

1. L'analyste s'oriente selon une stratégie et dispose d'un ensemble de savoirs. Il peut choisir d'analyser un texte isolé [...] ou un ensemble de textes : textes d'un auteur (style d'auteur), d'un genre (style générique) ou d'une période (style d'époque). [...] Ces choix expliquent partiellement la diversité des analyses stylistiques, qui reposent sur un ensemble de savoirs communs. Il

s'agit d'outils empruntés par la stylistique à d'autres disciplines – la linguistique, la rhétorique, la poétique et l'analyse littéraire. (Molino : 1994, p. 217-218)

La stratégie qui oriente notre analyse est celle de la représentation de l'oralité populaire en littérature. La délimitation du corpus correspondant s'est faite en deux temps. La partie littéraire du corpus relève des exigences des trois critères ci-dessus : un seul auteur, M. Tremblay, un seul genre, le théâtre, et une période de 30 ans, 1968-1998. Pour une analyse rigoureuse de la qualité référentielle de certains phénomènes hors-normes dans l'écriture de M. Tremblay, nous avons constitué un deuxième corpus, fait de transcriptions d'entretiens linguistiques extraites de deux importantes bases de données du français québécois, le corpus *Sankoff-Cedergren* et le corpus *Montréal 84*. Les extraits ont été sélectionnés en fonction du profil sociolinguistique des locuteurs : francophones de Montréal issus des milieux populaires, et si possible du Plateau-Mont-Royal (décor urbain des pièces étudiées).

2. *La collecte des données.* En possession d'une stratégie et armé de ses divers savoirs, le stylisticien balaie texte ou corpus afin de recueillir et de rassembler les phénomènes stylistiques, les traits qui en caractérisent le style. Il dispose pour cela de deux instruments transmis par la tradition et qui constituent encore le fondement, implicite ou explicite, de sa collecte, l'écart et la répétition. (Molino : 1994, p. 221)

Des deux instruments mentionnés, l'écart est plus important pour nous que la répétition. En effet, les marques que nous recherchons et qui sont stylistiquement pertinentes pour la construction de l'effet d'oralité sont des formes linguistiques saillantes par rapport à la norme. Dans le domaine littéraire, écrit, l'intrication des valeurs symboliques qui mêle oral-parlé-populaire-familier-dialectal fait que l'oralité populaire québécoise aura tendance à être perçue comme ce qui est globalement non standard par rapport à la norme orthographique et grammaticale écrite (voir ci-dessous la section 1.2). Nous relèverons donc systématiquement tout ce qui s'écarte a priori de la norme écrite, c'est-à-dire tout ce qui relève d'un « écart statique »¹⁵. Quant au critère de répétition, il est aussi important, car il est en lien avec l'idée d'un seuil de

15. J. Molino & J. Gardes-Tamine distinguent trois types d'écarts : un « écart statique » (par rapport à une norme considérée comme intangible), un « écart dynamique » (par rapport à une norme qui apparaît comme archaïque, on parle alors d'étrangeté, d'innovation), un « écart contextuel » (par rapport au contexte linguistique immédiat, on parle alors d'impertinence ou anomalie sémantique, qui rompt le tissu discursif). (1997 [1992], p. 128-130)

perception du phénomène¹⁶, mais nous serons toutefois attentive aux hapax et à la rareté voire à l'absence de marques d'oralité populaire qui peuvent être stylistiquement significatifs. C'est à cette étape de l'analyse que nous avons opté pour une numérisation et un codage du corpus en vue de son exploitation avec *Weblex*. Le balayage du corpus gagne ainsi en facilité et en systématisme, grâce à un balisage approprié à la problématique et aux outils proposés par le logiciel (voir ci-dessous la section 2.2.).

3. Une fois les données recueillies, il importe de les traiter. On peut les soumettre à un traitement statistique. [...] Les bilans sont pour l'instant mitigés. [...] L'analyse stylistique ne se satisfait pas le plus souvent ni d'une description quantitative ni d'une étude structurale, elle veut interpréter les phénomènes en leur donnant un sens. L'interprétation naît de la mise en relation du fait stylistique avec un autre ordre de réalité. (Molino : 1994, p. 224-226)

L'étape interprétative finale¹⁷ correspond à l'organisation sémantique des données recueillies dans les cinq textes de M. Tremblay. Quelles significations donner aux différentes marques linguistiques qui sont autant d'écarts par rapport à la norme écrite ? Comment expliquer les différences de fonctionnement de ces marques dans chaque pièce ? Y a-t-il un sens historique pour interpréter ces différences entre les pièces (de 1968 à 1998) ? Une interprétation statistique n'est évidemment pas suffisante pour répondre à ces questions, mais elle demeure très utile, et souhaitable, en particulier pour dégager des co-occurrences de phénomènes et surtout mettre en évidence, dans la langue de M. Tremblay qui est le scripteur unique, des ensembles de traits qui caractérisent différents profils langagiers, différentes « langues de papier¹⁸ » qui font les personnages (voir chapitre 7). Lorsque J. Molino écrit que « l'interprétation naît de la mise en relation du fait stylistique avec un autre ordre de réalité », il veut dire que la signification stylistique d'un phénomène appelle quelque chose qui lui est nécessaire-

16. « L'effet populaire du français populaire provient certes de quelques traits spécifiques, mais surtout de l'accumulation de traits stigmatisants, du franchissement d'un seuil en deçà duquel ceux-ci ne sont pas perçus : devant une variation continue, l'auditeur réagit de façon discrète. » (Gadet : 1997a [1992], p. 27)

17. Notons toutefois que l'interprétation n'intervient pas qu'à ce niveau-là, et que dès le départ, nous avons fourni un effort d'interprétation, intuitive, pour formuler une problématique et préparer l'exploitation logicielle. Nous veillerons donc, dans cette troisième étape, à ne pas redécouvrir uniquement nos intuitions de départ, et à proposer une interprétation synthétique argumentée en fonction des analyses précises successivement menées.

18. Nous reprenons la formulation à K. Larose (2003), mais dans un sens différent.

ment extérieur (un référent du monde, un auteur, un lecteur). L'expressivité, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, est pour lui :

— soit *mimétique* : « il y a expressivité mimétique lorsqu'une configuration linguistique ou rhétorique est censée représenter, peindre la réalité évoquée par le texte »,

— soit *subjective* : « il s'agit ici de mettre en relation un fait stylistique avec la personnalité [consciente ou inconsciente] de l'écrivain. [...] Sous l'influence de l'histoire de l'art, les traits stylistiques peuvent aussi être considérés comme renvoyant à la vision du monde d'une société à une époque donnée »,

— soit enfin *pragmatique* : « un détail formel sera interprété à la lumière des réactions qu'il est susceptible de produire sur le lecteur, que cet effet ait été voulu par le créateur [...] ou qu'il apparaisse comme le résultat involontaire de sa création » (Molino : 1994, p. 226-227).

On perçoit bien la nature discursive du fait stylistique, et l'intérêt que l'on a à travailler sur fond général de sémiotique pragmatique — dont l'analyse structurale accentuelle n'apparaît finalement que comme une composante ou un moment (pour cette idée, voir ci-dessous les chapitres 2 et 6). En effet, l'approche peircienne est avant tout une théorie générale des catégories de la perception qui définit la *semiosis* comme un processus impliquant un *signe*, le phénomène textuel, renvoyant à un *objet*, l'oralité populaire québécoise, produit par un auteur et interprété par un lecteur en vertu d'interprétants partagés (une certaine idée du français standard écrit et parlé, la connaissance de la culture et la langue québécoises et de l'univers fictionnel de Michel Tremblay, l'habitude de la lecture de textes de théâtre et de la littérature oralisante, les schémas narratifs et génériques habituels, etc.).

Organisation d'ensemble

Les questions soulevées et les options théoriques et méthodologiques choisies permettent d'articuler cette thèse en sept chapitres répartis en trois parties, qui correspondent à la définition de l'objet étudié, à son analyse linguistique dans les textes de M. Tremblay et à son interprétation littéraire.

La première partie, composée de deux chapitres, est intitulée « définition de l'objet, implications théoriques et méthodologiques ». **Le chapitre 1** met en évidence les imaginaires et les formes linguistiques en jeu dans le processus de catégorisation de l'oralité populaire québécoise, réifiée en OPQ. **Le chapitre 2** expose l'articulation de

la linguistique et de la théorie littéraire sur la question du style, du réalisme et de la fiction, en faisant appel à des concepts sémiotiques empruntés au pragmatisme (*l'objet*, *le representamen* et *l'interprétant*) et aussi au structuralisme (le feuilleté énonciatif). Ce chapitre expose également le travail de constitution d'un corpus hybride (linguistique et littéraire)¹⁹ et de son traitement en vue d'une exploitation logicielle, travail qui oblige à un effort d'interprétation en amont de l'analyse proprement dite des textes. Ces deux chapitres doivent répondre aux questions suivantes : qu'est-ce que l'oralité populaire québécoise ? Sous quel angle et comment l'abordons-nous ?

La deuxième partie, « dire et montrer l'oralité », dont le titre renvoie à la réflexion de L. Wittgenstein sur les limites du métalangage²⁰, est consacrée à l'étude de la représentation chez M. Tremblay de phénomènes linguistiques caractéristiques de l'OPQ et attestés dans le sous-corpus *frcapop*. Dans cette partie, nous nous intéressons plus particulièrement à la langue d'auteur, c'est-à-dire que nous n'y approfondissons pas vraiment les différences perceptibles entre personnages (traitées aux chapitres 6 et 7). Il s'agit concrètement de mettre en évidence ce qui construit « l'effet de réel » (Barthes : 1982a) et plus précisément « l'effet d'oral » (Gauvin : 2000) dans une transcription sélective et stylisée de la langue parlée sur le Plateau Mont-Royal. **Le chapitre 3**, intitulé « à la recherche d'une (dé)raison graphique », est une étude des néographies phonétisantes, c'est-à-dire des formes dont la dysorthographe est phonétiquement motivée en vue de produire ce que G. Michaud (1998) appelle une « phonographie de l'accent ». **Le chapitre 4**, « mises en texte de la parole quotidienne », est une description à visée typologique, elle a pour objectif de mettre en évidence les éléments typographiques et (péri)textuels qui conditionnent la lecture et l'interprétation du discours de l'auteur comme un dialogue fictionnel, où les personnages semblent s'exprimer spontanément. Enfin, **le chapitre 5**, intitulé « une syntaxe du compromis », est centré sur les caractéristiques syntaxiques de l'OPQ, et plus particulièrement sur

19. Le corpus est divisé en deux sous-corpus : le sous-corpus *frcapop* constitué d'extraits des corpus *Sankoff-Cedergren* et *Montréal 84*, et le sous-corpus *tremblay* qui comprend les cinq pièces mentionnées ci-dessus à la première note de cette introduction.

20. Sans rentrer dans le détail, et en ramenant la distinction à notre réflexion, on peut dire que le « dire » est associé au métalangage et le « montrer » à l'iconicité, en rapport avec une idée de distance de représentation. L. Wittgenstein (1961 [1921]). Voir en particulier l'idée du *tableau* (§ 2.1- 2.2, p. 55 sqq.).

les relatives non standard et les énoncés disloqués. C'est dans cette deuxième partie que nous comparons les deux parties du corpus, *frcapop* et *tremblay*, et ce pour deux raisons. D'une part, pour ancrer dans une pratique réelle des variations graphiques perceptibles chez M. Tremblay : le sous-corpus *frcapop* est une pierre de touche du réalisme langagier de la langue de M. Tremblay et par extension de ses personnages, et une caution de leur crédibilité en tant que locuteurs francophones des quartiers populaires de Montréal. D'autre part, la comparaison met en évidence une gestion différente des contraintes de l'oral et accentue l'opposition transcription (à référent réel) *vs* représentation (à référent intuitif) : la transcription linguistique prend en compte les amorces, répétitions ou bafouillages qu'une représentation littéraire efface par souci de lisibilité ; inversement, l'écrivain émaille son texte de variations phonographiques diverses dont il a une connaissance intuitive, alors que les transpositeurs recherchent systématiquement l'identité visuelle orthographique des mots que leur livrent les enregistrements. Cette partie, centrale, doit répondre à la question suivante : dans la transcription sélective de l'OPQ qu'offre M. Tremblay à son lecteur, quels sont les phénomènes stylistiquement pertinents qui ont pour référent réel la pratique linguistique des Montréalais de souche populaire ? En d'autres termes, nous voulons isoler quelques « îlots référentiels »²¹ du point de vue des signifiants linguistiques dans la langue de l'auteur.

La dernière partie, « d'une langue d'auteur à celle(s) de ses personnages », correspond globalement à l'étape interprétative de J. Molino (cité ci-dessus). Elle est basée sur la reconnaissance, dans le discours de l'écrivain, de profils langagiers qui correspondent à un ou plusieurs personnages. La parole de M. Tremblay est en effet « feuilletée », de telle sorte qu'il délègue sa capacité locutoire à ses personnages. **Le chapitre 6** doit mettre en évidence la « position et la fonction actantielles des personnages », c'est-à-dire que nous y examinons le programme narratif principal et le

21. L'idée d'« îlots référentiels » est empruntée à J. R. Searle, dans *Sens et expression*, Paris, Éditions de Minuit, 1982 [édition originale : 1979], p. 116-118. Searle s'intéresse en particulier aux énoncés fictionnels qui récupèrent une capacité référentielle au niveau de l'interprétation, localement pour les noms propres (lieux, personnes) et les maximes, ou globalement pour l'ensemble du message que véhicule le texte entier. L'idée d'îlot référentiel peut être appliquée également au signifiant linguistique pour désigner, dans notre cas, des particularités de l'écriture de M. Tremblay qui renvoient à une prononciation réelle, c'est-à-dire à un référent observable dans les usages linguistiques attestés.

feuilleté énonciatif de chaque pièce pour révéler les lignes de force qui sous-tendent la signification de chaque univers fictionnel, et qui donnent une épaisseur existentielle (d'état et d'action) aux locuteurs fictifs que sont les personnages. L'analyse des programmes narratifs de chaque pièce peut donner l'impression que nous nous éloignons de la problématique de la représentation de l'oralité, mais ce détour est essentiel pour en exposer l'enjeu dramatique et la valeur fictionnelle. Enfin, **le chapitre 7**, « diction et fiction, mutation stylistique », sera l'occasion de faire la synthèse des différents rôles de la langue et de sa réalisation sous forme d'OPQ, dans l'économie de chaque pièce. Ceci conduira à examiner la question sous-jacente à la problématique principale de cette thèse : l'évolution stylistique de l'oralité dans le théâtre de M. Tremblay entre 1968 et 1998, du point de vue de la réception esthétique générale et du point de vue de l'hybridation des genres et de l'investissement de l'écrivain dans ses pièces. Dans ce dernier chapitre nous évaluerons les trois hypothèses mentionnées ci-haut. Cette dernière partie doit donc répondre aux questions : en quoi l'oralité populaire québécoise participe-t-elle à la construction des univers fictionnels ? Son rôle est-il le même dans chaque pièce étudiée ? Comment interpréter les différences ?

Première partie

Définition de l'objet, aspects théoriques et méthodologiques

Français standard et français populaire : sociolectes ou fiction ?

A. Valdman (1982)

Chapitre 1

Imaginaires et formes linguistiques de l'oralité populaire québécoise (OPQ)

Populaire : le mot lui-même engendre un monde politique.
G. Bollème : 1986, p. 69.

Introduction

Dans ce chapitre, nous entendons proposer l'« horizon d'attente » d'un lecteur abordant l'œuvre M. Tremblay qui, s'il n'était pas québécois, aurait fait l'effort d'acculturation nécessaire pour saisir les enjeux d'une telle pratique stylistique. Quelles idées préconçues, quels présupposés sont alors projetés sur l'écriture de M. Tremblay ?

Avant d'envisager une description linguistique sur corpus de la langue parlée au Québec dans les milieux populaires, nous souhaitons pointer les composantes extra-linguistiques, sociologiques et symboliques, qui concourent à construire une certaine idée de l'OPQ. Ce tour d'horizon définitoire doit mettre en évidence la richesse et le caractère préconstruit de notre objet, qui reflète autant des représentations de la langue, en termes de variations ou de diglossie, que des observables linguistiques, à tous les niveaux de la description.

1.1. Langue et représentations de la langue

Il est essentiel de prendre en compte le processus de catégorisation qui permet d'appréhender l'écriture de M. Tremblay comme relevant de cette catégorie « oralité populaire québécoise », volontairement réifiée en OPQ. Quels sont les éléments qui autorisent à reconnaître comme caractéristique un ensemble de traits linguistiques (phonétiques, graphiques, morphologiques, syntaxiques, lexicaux) ? Nous répondrons que le « contrat de lecture » fait appel à des habitudes de lecture, des représentations mentales stéréotypiques de l'oralité, du peuple et du « pittoresque » accent québécois, qui

définissent un certain imaginaire linguistique et esthétique de cette parole et de la pratique littéraire qui veut en produire l'effet.

1.1.1. La notion d'imaginaire linguistique

Certains parlent plus volontiers de sentiment ou de conscience épilinguistique (Laurendeau : 2004) pour désigner la notion que A.-M. Houdebine a développée sous le nom d'« imaginaire linguistique » (1979, 1993, 2002). À la définition sociolinguistique d'une communauté de langue, elle a ainsi ajouté le critère de l'attitude des locuteurs face à la langue et face aux différents usages qui en sont faits (leur perception des niveaux, leur définition du standard et de la norme). Ses analyses ont pour objectif de montrer l'impact de ces attitudes sur la pratique de la langue :

[Imaginaire linguistique :] Rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l'intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole ; rapport énonçable en termes d'images, participant des représentations sociales et subjectives. (2002, p. 10)

La circonscription d'une variété de français ne peut donc se faire sans la prise en compte des représentations qui lui sont attachées¹. Pratiquement, l'imaginaire linguistique est mis en évidence au moyen d'enquêtes, dans lesquelles sont recueillis les sentiments de locuteurs-cibles sur la langue en général, celle qu'ils parlent ou celle que parle autrui, mais qui dans tous les cas est reconnue et évaluée selon des idéologies sociales et des percepts subjectifs. Les propos retenus sont ensuite classés selon le type de norme auquel ils font référence, sachant que l'on distingue des normes objectives et des normes subjectives². Il ressort de ces différentes réflexions que l'imaginaire linguistique dépend de l'imaginaire social qui produit les normes prescriptives. Les locuteurs interrogés formulent toujours leur jugement en termes plus ou moins

1. L'étude récente de Wendy Ayres-Bennett (2004) offre, de ce point de vue, un exemple de saisie de la variation linguistique du français parlé au XVII^e siècle à partir de témoignages écrits sur la qualité de la langue.

2. La théorie de l'imaginaire linguistique s'est formulée, développée et transformée au cours des années jusqu'à aboutir à une « typologie de l'imaginaire linguistique » par rapport à différentes catégories de normes. Nous renvoyons ici à la synthèse proposée par A.-M. Houdebine (2002). On retrouve à peu près les mêmes coupes conceptuelles chez M.-L. Moreau qui parle *normes de fonctionnement, normes descriptives, normes prescriptives, normes évaluatives et normes fantasmées* (1997, p. 219-223).

axiologiques « bien *vs* mal », « vrai *vs* faux ». L'OPQ est le plus souvent dévalorisée, stigmatisée, et définie comme écart par rapport au standard normatif. Mais ce standard relève lui aussi d'une idéologie (Milroy & Milroy : 1999 [1985], p. 23³) et d'un « fétichisme de la langue » écrite (Bourdieu : 1975) qui constituent tout autant un imaginaire de la correction linguistique.

Pour cette recherche, nous avons consulté deux corpus de français québécois, le corpus *Sankoff-Cedergren* de 1971 et le corpus *Montréal 84* de 1984. Le classement des locuteurs y est intéressant à plus d'un titre : de par la « cote de marché linguistique »⁴ qui leur a été attribuée par l'équipe de linguistes en charge du projet ; de par les critères contenus dans les fiches signalétiques, qui sont des critères permettant une analyse de type sociolinguistique (âge, lieu de résidence, sexe, niveau d'étude, etc.)⁵ ; enfin, de par le contenu des questionnaires semi-dirigés qui abordent certains sujets dont celui de la langue populaire, sous le nom de « joual »⁶. Voici deux exemples de questions posées à l'ensemble des locuteurs interrogés. Les questionnaires complets sont reproduits dans le volume annexe (document 1A).

Que pensez-vous du « joual »? Pouvez-vous le définir? Qui selon vous parle « joual »? Est-ce répandu partout au Québec? Qu'est-ce que c'est « bien parler »? Qui selon vous pourrait servir de modèle aux enfants pour leur façon de parler? (Corpus *Sankoff-Cedergren*, 1971, question n° 6)

Qu'est-ce que c'est bien parler? Mal parler? (Corpus *Montréal 84*, 1984, questions n° 11 et 12)

3. L'expression en français, « idéologie du standard », est empruntée à F. Gadet (2003a, p. 21) et à M. Abécassis (2003, p. 117), qui font référence à J. Milroy et L. Milroy.

4. La « cote de marché linguistique » est basée sur les réflexions de P. Bourdieu à propos de l'« économie des échanges linguistiques ». La métaphore du marché, soit la circulation de biens produits et consommés, appliquée à la langue est pour le sociologue un moyen heuristique de mettre en évidence le « système des sanctions et des censures » qui régulent les interactions langagières (1982, p. 14). Nous renvoyons également à la synthèse faite par C. Bauvois (dans Moreau : 1997, p. 203-206). La « cote de marché linguistique » est une sorte d'indice donné la communauté de linguistes anthropologues qui a eu en charge l'évaluation des profils sociolinguistiques des locuteurs-cibles du corpus *Sankoff-Cedergren*. Elle correspond à la perception sociale intuitive de ces locuteurs sur la base de leur production linguistique lors des entretiens. On en trouve une définition dans G. Sankoff & S. Laberge (1978) et S. Laberge (1977, p. 41-58).

5. Il est bien évident que les modèles sociolinguistiques ont pu évoluer depuis les années de constitution de ces deux corpus, comme le montrent par exemple les travaux de L. Milroy & J. Milroy sur les réseaux (1992) ou encore l'importante synthèse de J.K. Chambers & al. (2003), mais nous pensons que les corpus sélectionnés sont des corpus de référence dont il convient de respecter le mode de classification des entretiens.

6. Nous reviendrons plus largement sur cette appellation « joual », puisque ce terme cristallise les enjeux sociaux, politiques et esthétiques de la langue au Québec dans les années qui commencent notre corpus. Voir ci-dessous la section 1.3.2.

De nombreuses études portant sur le sentiment épilinguistique des Québécois ont été menées, à différentes périodes, sur ces corpus comme sur d'autres⁷. Dans tous les cas, même s'il est pratiqué, le parler populaire est majoritairement dévalorisé, attaqué voire rejeté par les locuteurs au profit d'un standard idéalisé. La prise en compte de l'imaginaire linguistique pose donc le problème de la hiérarchisation et de la normalisation des usages en fonction d'un standard et de ses enjeux sociaux, comme le signale D. Forget :

Quant à la variété linguistique appelée STANDARD, elle désigne un dialecte ayant une fonction sociale très particulière. [...] Ce serait donc une entité abstraite qui, dans l'absolu, n'est parlée par aucun groupe linguistique. Mais pratiquement, cette variété standard qui est celle utilisée dans les communications officielles, journaux, télévision, enseignement, etc. est la variété la plus prestigieuse, celle que les groupe sociaux privilégiés tendent à s'approprier. [...] À partir de ce consensus, tout écart linguistique face à la norme est jugé comme un écart social. (Forget : 1979, p. 155 et 156)

Au Québec, la question du standard est une question complexe, dans la mesure où deux langues nationales coexistent à l'échelle du Canada de manière très disproportionnée dans la pratique (le français est minoritaire en nombre de locuteurs), mais où une politique de préférence pour le français est ouvertement affichée au Québec, qui apparaît comme un îlot francophone dans un continent majoritairement anglophone. En plus de cette rivalité entre l'anglais et le français, il faut considérer les « rapports de force » existants entre différentes variétés du français, les différences étant principalement perçues comme géographiques ou sociales.

Du point de vue géographique, le standard du français hexagonal s'oppose au standard du français québécois. Le premier est assimilé au parler des Parisiens cultivés. Le français québécois standard, même reconnu dans sa qualité de standard normalisé (avec quelques particularités), apparaît alors souvent comme une variété périphérique par rapport au français hexagonal, à l'instar du français de Suisse Romande

7. Se reporter en particulier aux bibliographies de L. Ostiguy & Cl. Tousignant (1993, p. 233-242), de P. Thibault et D. Vincent (1990, p. 131-145), du site PHONO du CIRAL à l'Université Laval. Nous renvoyons entre autres à la thèse de P. Daoust (1983), à l'ouvrage d'A. Paquot (1988) qui propose une « étude sémiologique et sociolinguistique des régionalismes lexicaux au Québec » ou encore aux articles de Chiasson-Lavoie & S. Laberge (1971), de L. Tremblay (1990), de J.-D. Gendron (1990 [1986]), ou P. Laurendeau (1990), etc. L'étude de la conscience et de l'attitude linguistiques des Québécois n'est pas un sujet passé de mode puisque l'on voit encore des thèses soutenues dans ce domaine. Par exemple : *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Karim Larose, Montréal, thèse du département d'études françaises de l'université de Montréal, 2003, 371 p.

ou du français wallon en Belgique. Cette variation entre deux standards est dévalorisée ou a contrario valorisée comme marque identitaire de la communauté en question, ce qui place les locuteurs en situation d'« insécurité linguistique » (voir Cajolet-Laganière & Martel : 1993). À cela se superposent les variations de type régional, qui ont le même statut ambivalent, tantôt dévalorisées, tantôt valorisées. En effet, le français parlé en Amérique du Nord n'est pas plus uniforme que le français de France⁸, il compte plusieurs variantes régionales.

Du point de vue social, le français se propose comme un ensemble hiérarchisé d'usages qui permet de classer le locuteur sur l'échelle sociale de la société considérée, de le situer dans le « marché linguistique » (Bourdieu), c'est-à-dire dans la place des échanges linguistiques et des valeurs symboliques de la langue. Au Québec, la « parlure populaire » se trouve en quelque sorte doublement marquée, qu'elle soit dévalorisée comme signe d'infériorité ou défendue comme étendard identitaire, puisqu'elle est comprise comme variation par rapport à un standard québécois à son tour perçu dans ses variations par rapport au standard européen, hexagonal-parisien.

Dans les deux cas (géographique, social), les catégorisations du français hexagonal et du français québécois répondent autant à des imaginaires qu'à des réalités. Des différences géographiques et des différences sociales sont souvent associées ou assimilées pour finalement stigmatiser le français québécois dans son ensemble comme étant un français non standard. Par extension, le non-standard est souvent associé à l'oralité, au populaire, au familier, au relâché, etc. Tout se passe comme si la perception d'un écart par rapport au standard normatif projetait la langue du côté de l'oralité et de la « faute », en vertu d'une assimilation abusive du standard et de la fixité (de principe) du code écrit. Ces écarts sont interprétés à travers « le tamis des idéologies » sociales et subjectives.

La situation d'insécurité linguistique dans laquelle se trouve un locuteur francophone au Québec, et en particulier à Montréal, fait que la conscience de la langue est

8. De même qu'un Lyonnais et un Marseillais se reconnaîtront à la fois une langue commune et des différences qui font, ce que l'on appelle communément un accent, de même un Acadien, un Québécois et un Louisianais, et même un Québécois et un Montréalais, se sentiront « trop proches pour être différents » mais suffisamment différents pour ne pas être complètement assimilables (voir les propos de M. Francard au sujet de la situation du français en Belgique : « Trop proches pour ne pas être différents, profils de l'insécurité linguistique dans la communauté française de Belgique », dans *CILL*, 1993, volume 19, n° 3-4, p. 61-70).

exacerbée, parce que la question linguistique y est véritablement une « obsession » (Bouchard : 1998).

1.1.2. La surconscience linguistique

L'idée de « conscience » et de « surconscience linguistique » a été développée dans le cadre des études sur les littératures francophones (Beniamino : 1999, p. 226, 239) et plus précisément à propos de la littérature au Québec (Gauvin : en particulier 2000 et 2004)⁹, car les écrivains québécois, qui sont véritablement « à la croisée des langues » (Gauvin : 1997) et des variétés de langues, sont acculés à des choix successifs pour s'exprimer : Le français ou l'anglais ? Quel français ? Comment rendre compte de particularismes québécois essentiellement oraux ?

La littérature, qui vise un effet esthétique, est bonne cliente des imaginaires linguistiques qu'elle renforce, confronte ou défait. Une comparaison de la perception de la langue dans *Les belles-sœurs* (1968) et *L'impromptu d'Outremont* (1980), deux pièces du corpus dramatique, met en évidence deux « marchés linguistiques » opposés. Dans la première, le parler qui « fait peuple » est majoritaire et les pratiques plus normatives sont étiquetées comme précieuses. Dans la deuxième, en revanche, le parler standard est majoritaire et la « parlure » de la *cheap* Lorraine en fait une intruse dans le monde « Upper-outremontais » des sœurs Beaugrand, elle qui a osé se marier avec un immigré italien et vit dans l'Est de l'île (les quartiers populaires de Montréal¹⁰).

Sans chercher à faire des auteurs des théoriciens de leur œuvre, L. Gauvin

9. Voir également cette définition : « Les écrivains francophones reçoivent ainsi en partage une sensibilité plus grande à la problématique des langues, sensibilité qui s'exprime par de nombreux témoignages attestant à quel point l'écriture, pour chacun d'eux, est synonyme d'inconfort et de doute. La notion de *surconscience* renvoie à ce que cette situation d'inconfort dans la langue peut avoir d'exacerbé et de fécond. Elle permet, à côté de celle d'insécurité définie par les linguistes, de mettre en évidence le travail d'écriture, de choix délibéré que doit effectuer celui qui se trouve dans une situation de complexité langagière. Cette surconscience a donné lieu aussi bien à un métadiscours sur la langue qu'à un imaginaire de la/des langues qui s'expriment soit par des positions explicites [...], soit par des propositions textuelles comme la thématization ou encore l'utilisation de divers procédés [...] qui témoignent de tensions à l'intérieur de la langue d'écriture. La notion de *surconscience* recouvre donc à la fois un *sentiment de la langue*, une *pensée de la langue* et un *imaginaire de la/des langues*. » (Gauvin, dans Beniamino & Gauvin : 2005, p. 173)

10. Nous traiterons plus loin, en dernière partie (voir chapitre 7), la manière dont le texte « parle la langue » (Gauvin : 2004), c'est-à-dire la manière dont il l'affiche comme langue en la thématization, en particulier par l'exposition du sentiment épilinguistique des personnages qui reconnaissent bien ou mal parler et qui fixent du même coup l'économie des échanges langagiers de la pièce.

montre bien que le créateur est obligé à un minimum de réflexions sur le langage. Parce qu'en écrivant il montre sa « fabrique de la langue », l'écrivain offre au lecteur sa conception de la langue et de la poétique (Gauvin : 2004, p. 13). Cela lui paraît d'autant plus marqué dans les littératures dites de « l'intranquillité »¹¹, comme la littérature québécoise, qui manifestent une « surconscience linguistique », dont voici une définition :

C'est ce que j'appelle la surconscience linguistique de l'écrivain. Je crois, en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles — ou tout au moins concurrentielles — qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. (Gauvin : 2000, p. 8)

Cette réflexion est pertinente non seulement parce que son terreau a été celui de la francophonie littéraire, mais aussi parce qu'elle s'inscrit dans une approche plus générale de la littérarité : le rapport de la littérature à la norme linguistique, les enjeux stylistiques du réalisme langagier, la thématisation textuelle de la langue, etc. « 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. » (*ibid.*)

Notre étude consiste en quelque sorte à rechercher et à analyser les conséquences linguistiques et textuelles de cette « surconscience » chez M. Tremblay. Une des conséquences majeures est la « recollection sélective » (Bourdieu : 1983, p. 99) de phénomènes langagiers en fonction des imaginaires de l'oralité, de la langue populaire, des particularités québécoises et de la pratique littéraire, bref une catégorisation et une réification stylistiquement orientées d'une pratique linguistique aux contours flous, définie à partir d'idéologies multiples et parfois contradictoires.

11. Formulation de L. Gauvin dans laquelle on lira en partie l'idée d'insécurité linguistique.

1.2. Variations et variétés du français

La perception des différences et des ressemblances entre des usages d'une même langue, que les locuteurs interrogés formulent, est basée sur la notion de variation. Les variations peuvent être cataloguées en fonction de différents paramètres, comme le temps, le lieu, les classes sociales, etc. Un ensemble de variations collectivement reconnues, c'est-à-dire par une communauté, peut déterminer une variété de langue, comme le français méridional, mais aussi le français belge et bien entendu le français québécois. La notion même de variation, et donc de variété, est ancrée dans l'idée que l'on se fait d'un standard, qui même s'il n'est qu'une norme abstraite, sert de « pierre de touche » pour l'évaluation des productions langagières.

1.2.1. Les différents lieux de la variation linguistique

Il existe plusieurs classements de la variation¹², selon que l'on s'attache aux usagers, aux usages (Gadet : 2003a, 2003d) ou à la fonction sociale des variétés (Ferguson : 1959, Gobard : 1976, Mackey : 1989). Dans les deux premiers cas, il est question de diversités géographiques, sociales et stylistiques, dans le dernier cas, on oppose le fonctionnement vernaculaire au fonctionnement véhiculaire.

1.2.1.1. La variation selon l'usager

La *variation diachronique* renvoie à l'évolution temporelle de la langue et partant à la situation historique d'un locuteur. Cette approche de la variation nous concerne sur deux points : elle peut permettre d'expliquer la formation et les composantes du parler populaire de Montréal à l'époque où M. Tremblay le représente en littérature, elle peut aussi être un point de vue intéressant lorsqu'on se demande si le style de M. Tremblay a évolué entre 1968 et 1998.

La *variation diatopique* concerne la diversification spatiale de la langue et la localisation géographique du locuteur. Le fait qu'une langue soit parlée sur un territoire

12. L'origine de cette catégorisation de la variation, au moins pour le diastratique, le diatopique et le diachronique, se trouve, selon W. Ayres-Bennett (2004, p. 12) et F. Gadet (2003a, p. 23), chez Eugenio Coseriu, dans *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*, Tübingen, Narr, 1970, p. 32. Elle est largement développée par A. Koch & W. Oesterreicher (2001).

plus ou moins étendu, ou sur des territoires différents, contigus ou non, a des conséquences plus ou moins importantes sur sa pratique. La reconnaissance des variations diatopiques fonctionne en quelque sorte comme une localisation du locuteur dans et par sa manière de parler. Seront ainsi circonscrites des variétés plus ou moins éloignées d'un standard, plus ou moins éloignées les unes des autres. Le français québécois n'est généralement pas défini comme français régional, ce qui est plutôt réservé aux variétés internes au territoire français, mais comme une variété simplement géographique¹³.

La *variation diastratique* renvoie à la diversité sociale des locuteurs. C'est ici que l'on parle de français populaire pour désigner la manière de parler de la classe sociale économiquement défavorisée, essentiellement les ouvriers, car le facteur urbain est un élément définitoire de la classe populaire que nous ciblons. Au Québec, au cours du XX^e siècle, le grand centre urbain qu'est Montréal a vu se développer un parler populaire dont les particularités relèvent de plusieurs types de variations et d'une idée finalement assez commune du non standard¹⁴.

1.2.1.2. Les variations selon l'usage

La diversité linguistique est aussi en lien avec la diversité des usages que peut faire un locuteur de sa langue. Traditionnellement, c'est ici que l'on parle de variation stylistique et de style, au sens sociolinguistique du terme (voir Lefebvre : 1983), et plus scientifiquement de *variation diaphasique*.

La *variation diaphasique* est en lien avec le répertoire dont dispose un locuteur pour s'adapter au degré de formalité de la situation, ou pour véhiculer sa subjectivité. Cette notion implique un certain continuum des usages chez ce locuteur, qui sélectionne, de manière fonctionnelle, les structures de la langue qui sont pertinentes pour l'intervention langagière qu'il projette. Pour notre sujet, on peut parler de variation diaphasique chez M. Tremblay, puisque sa langue d'auteur se morcelle en plusieurs variétés qui correspondent à des niveaux d'énonciation propres au genre théâtral (la

13. Cela ne veut pas dire que historiquement on ne retrouve pas de variations qui sont aujourd'hui classées comme régionales en France, au sens restreint du terme ; celles que les colons des XVI^e et XVII^e siècles ont transportées des régions du Nord Ouest de la France en Amérique du Nord.

14. Relâchement, anglicismes, démembrement syntaxique, sacres.

langue des didascalies n'est pas celle des dialogues), et à des profils langagiers (tous les personnages ne s'expriment pas de la même manière). La capacité diaphasique de M. Tremblay, qui définit en grande partie son style, est essentielle, car les variations qu'elle permet ouvrent d'autres dimensions. C'est parce qu'il utilise l'ensemble du continuum de ses usages qu'il peut rendre compte, sous couvert de ses personnages, à la fois de particularités diatopiques¹⁵, de particularités diastratiques¹⁶ et même de particularités diaphasiques¹⁷. Cette possibilité d'enchâssement est liée au contrat de lecture que le lecteur passe avec le dramaturge. Le lecteur s'attend à ce que l'auteur distribue sa parole entre plusieurs personnages, et il lui apparaît possible de concevoir simultanément l'idée d'un orchestrateur unique, l'écrivain, et de personnages autonomes.

Enfin, il existe une variation en relation avec le type de canal par lequel le message linguistique est véhiculé, à savoir le canal oral et le canal graphique. Il s'agit de la variation *diamésique*, qui renvoie au principe selon lequel un locuteur ne parle pas comme il écrit et n'écrit pas comme il parle. Au-delà de la différence physique du canal, les produits linguistiques de l'écrit et de l'oral relèvent de deux « ordres » qui divergent quant à la situation d'énonciation et son inscription dans l'énoncé et quant aux plans grammatical et discursif (Gadet : 2003d, p. 97-98)¹⁸. Le débat sur les différences entre l'oral et l'écrit est très riche et l'on trouve des définitions assez différentes. Il s'agit là d'un problème dont nous ne rendrons pas toute la complexité, nous préférons insister sur les paramètres présentant une certaine pertinence pour notre recherche en leur consacrant la section suivante (section 1.2.2).

15. Exemples de particularités diatopiques : les québécismes, les anglicismes, les prononciations *toé* et *moé*.

16. Exemples de particularités diastratiques : les sacres, l'avalement articulatoire.

17. Ex. un personnage peut à son tour présenter une certaine capacité stylistique, comme Le Narrateur, dans *Encore une fois, si vous permettez*, ou Lorraine dans *L'impromptu d'Outremont*.

18. « Une autre distinction relevant également de l'usage intervient entre oral et écrit. Elle est particulièrement forte dans une langue de culture très standardisée comme la française. Ici, c'est la distinction de canal de transmission de la parole qui constitue le point d'ancrage de la différence : aucun locuteur ne parle comme il écrit, aucun n'écrit comme il parle. La distinction n'est pas purement matérielle, elle touche aussi la conception même des discours. Il faudra donc distinguer entre ce qui est un effet général de l'oralité, et ce qui relève de la variation. » (Gadet : 2003d, p. 98)

1.2.1.3. Fonctions sociales des variétés

Les variétés sont aussi analysées du point de vue de leurs fonctions sociales ou symboliques. Ces classements, basés sur le concept de diglossie, peuvent être utiles pour comprendre la place de la variété « oral populaire » dans l'économie générale du « marché linguistique ».

- **Les approches diglossiques**

Le concept de diglossie a été employé par Ch. Ferguson (1959) pour désigner une séparation et une hiérarchie nettes des usages de deux variétés « très divergentes »¹⁹. Voici la définition qui sert de référence, parce qu'elle pose l'existence de deux fonctions fondamentales, la *variété basse*, dite aussi *variété L* en référence à l'anglais « Low », et la *variété haute*, dite aussi *variété H* :

Diglossia is a relatively stable language situation in which, in addition to the primary dialects of the language (which may include a standard or regional standards), there is a very divergent, highly codified (often grammatically more complex) superposed variety, the vehicle of a large and respected body of written literature [...], which is learned largely by formal education and is used for most written and formal spoken purposes but is not used by any sector of the community for ordinary conversation. (Ferguson : 1959, p. 336)

La diglossie est une situation linguistique relativement stable dans laquelle, outre les formes dialectales de la langue (qui peuvent inclure un standard, ou des standards régionaux), existe une variété superposée très divergente, hautement codifiée (souvent grammaticalement plus complexe), véhiculant un ensemble de littérature écrite vaste et respecté, [...] qui est surtout étudiée dans l'éducation formelle, utilisée à l'écrit ou dans un oral formel mais n'est utilisée pour la conversation ordinaire dans aucune partie de la communauté. [traduction de L.-J. Calvet : 1993, p. 43]

Le concept a dans un premier temps été appliqué à des sociétés multilingues ou à des sociétés qui différencient des variétés vulgaires et des variétés classiques. Il a ensuite été développé par J. Gumperz qui l'a utilisé pour analyser la hiérarchisation des dialectes et des registres, ou J. Fishman qui s'est intéressé à la dynamique des relations diglossiques, leur maintien ou leur abandon. Nous ne discuterons pas le concept lui-même, mais nous prenons en considération le fait qu'il peut être étendu et appliqué à d'autres situations que celles décrites par Ch. Ferguson. C'est ainsi qu'il peut être

19. L'exemple-type d'une « diglossie caractérisée » étant la situation grecque où le démotique était réservé aux usages communs et était une langue fort différente du grec utilisé dans les situations formelles et les écrits.

avantageux de parler de « diglossie médiale », pour opposer une variété réservée à l'oral et une variété réservée à l'écrit, ou de « diglossie littéraire », comme le propose M. Beniamino, qui s'est tout particulièrement penché sur le problème des littératures francophones (Beniamino dans Moreau : 1997, p. 125²⁰).

Appliqué au domaine littéraire, le concept de diglossie permet de mettre en évidence la situation particulière de l'écrivain qui « dépend de l'existence d'une forme écrite et d'un public alphabétisé » (Mackey : 1976, p. 20). La situation de l'écrivain francophone (québécois) est encore plus complexe, puisqu'il se trouve au carrefour de plusieurs langues et de plusieurs variétés. Quelle est sa langue de référence pour l'écrit ? Le standard québécois ou le standard français²¹ ? Ajoutons à cela la problématique d'un écrivain qui veut rendre compte par écrit d'une variété essentiellement orale. Le voici contraint de faire des choix qui auront des conséquences sur la réception de son œuvre.

Devant une dichotomie entre langue parlée et langue écrite, l'écrivain se trouve parfois en face d'un dilemme. Comment peut-il exprimer l'affectivité familiale au moyen d'une langue scolaire ? Ce dilemme se manifeste surtout au théâtre où l'auteur dramatique a affaire à la langue parlée – même quand l'écrivain de la pièce accepte les contraintes de la langue écrite. Plus il s'écarte de la langue parlée de ses personnages, plus il s'éloigne de son auditoire. Plus il s'écarte de la norme, plus il réduit l'étendue géographique de son auditoire. Comment l'écrivain réagit-il devant un tel dilemme ? Cela dépend des contextes dans lesquels il faut travailler – contexte temporel et contexte spatial. Cela dépend également de son public : une élite ou la masse, une population régionale ou une population internationale un public bilingue ou un public unilingue. Et enfin, cela dépend des contraintes qu'on lui impose. Les options de l'écrivain dépendent de son époque. Il est aussi impensable de faire des romans en latin au vingtième siècle qu'il l'était au dixième d'écrire en français un traité philosophique. (Mackey : 1976, p. 26- 27)

L'écrivain doit en permanence négocier avec les imaginaires de chaque variété. Nous disons « imaginaires » au pluriel car, pour prendre un exemple, la réception des québécismes, populaires ou non, ne sera pas la même à Montréal, à Paris, à Genève, à Bruxelles ou dans les autres aires francophones. Des propos comme ceux d'O. Créma-zie, des crises comme celle de la *Querelle des régionalistes*, ou comme celle de la *Querelle du joul*, sont assez révélatrices de la conscience qu'ont eue les écrivains de l'impact

20. Nous renvoyons également à l'article « diglossie littéraire » de R. Grutman (dans Beniamino & Gauvin : 2005, p. 59-62).

21. Car même si les différences sont peu nombreuses, elles existent, en particulier sur le plan lexical.

esthétique des choix linguistiques qu'ils faisaient à certaines périodes clés de l'histoire de leur littérature (voir Beudet : 1991, Gauvin : 1975 et ci-dessous la section 1.3.1.c).

• **L'analyse tétraglossique**

Dans son ouvrage sur l'aliénation linguistique, H. Gobard propose d'analyser les fonctions des variétés d'une langue non plus d'une manière binaire, qui isole une variété haute et une variété basse, qu'il juge insuffisante²², mais selon un « schéma tétraglossique », c'est-à-dire où s'articulent quatre rôles symboliques. Il s'agit du vernaculaire, du véhiculaire, du référentiaire et du mythique. (1976, p. 31-51)

Le *langage vernaculaire* est « local, parlé spontanément, moins fait pour communiquer que pour communier, [lui] seul peut être considéré comme langue maternelle (ou natale) ». Le *langage véhiculaire* est « national ou régional, appris par nécessité, destiné aux communications à l'échelle des villes ». Le *langage référentiaire* est « lié aux traditions culturelles, orales ou écrites, assurant la continuité des valeurs par une référence systématique aux œuvres du passé pérennisées. » Enfin, le *langage mythique* est un langage qui « fonctionne comme ultime recours, magie verbale dont on comprend l'incompréhensibilité comme preuve irréfutable du sacré ». (Gobard : 1976, p. 34)

À l'occasion, le linguiste illustre sa théorie en renvoyant à la situation du français au Canada et à l'avancée de l'anglais comme langue véhiculaire à l'échelle mondiale (*ibid.*, p. 38-39). Mais cette quadripartition est pertinente à un autre niveau que celui de l'opposition anglais-français, celui que retient L. Gauvin dans son chapitre sur le « mythe d'une langue à soi » au Québec (2000, p. 31-32). Le schéma tétraglossique lui permet d'envisager la revendication identitaire d'une langue québécoise et de ses particularités, jusque dans sa variété populaire, comme le passage d'un fonctionnement en vernaculaire à un fonctionnement mythique.

La dynamique des fonctions symboliques du langage n'est pas seulement temporelle²³, elle est aussi celle d'un marché linguistique en synchronie : une variété, en

22. « Cette dichotomie entre haute-langue et basse-langue nous semble ne rendre compte que d'une partie de la réalité sociolinguistique. Cette terminologie elle-même est discutable dans sa connotation et confond des situations qui devraient être distinguées selon des critères plus précis. Ceux que je propose ici sont à la fois linguistiques, sociologiques, historiques, ethniques et culturels. » (Gobard : 1976, p. 33)

23. L'analyse de H. Gobard compare les systèmes tétraglossiques du Moyen Âge, de Paris au XVIII^e siècle et de Londres au XX^e siècle (1976, p. 39).

l'occurrence le vernaculaire québécois, peut fonctionner à un autre niveau s'il est investi d'un imaginaire, d'une symbolique particulière. Nous reviendrons sur ce balancement des valeurs à propos de l'usage du jocal en littérature.

1.2.2. La variation diamésique en débat

La différence de code, oral *vs* écrit, qui ne se confond pas avec la différence de transmission physique de la langue²⁴, a fait l'objet de nombreuses réflexions, spécifiquement consacrées au problème ou concernant plus largement la recherche d'une définition du français parlé et les problèmes en lien avec les transcriptions des corpus oraux²⁵. Nous ne ferons pas de résumé exhaustif de ce débat sur les « grands mythes séparateurs » (Blanche-Benveniste & Jeanjean : 1987, p. 11-37), et encore moins de tentative de théorisation. Nous retiendrons la synthèse de F. Gadet (2003a, p. 25-42), qui compare les paramètres de l'écrit avec ceux de l'oral, et le schéma de M.-C. Hazaël-Massieux (1993, p. 39-54 et 1993c), qui montre plus explicitement la dynamique de cette variation.

1.2.2.1. Canaux et variétés

Parmi les définitions de l'oral et de l'oralité que l'on peut trouver dans les dictionnaires, nous avons retenu celle proposée par D. Maingueneau et P. Charaudeau. Elle

24. Même si le canal a une influence sur la pratique linguistique. Certains phénomènes comme les répétitions, les amorces, les hésitations, les auto-réparations ou les anticipations tiennent en grande partie à l'impossibilité pour le locuteur d'effacer comme il le ferait à l'écrit. L'oral correspondrait, en quelque sorte au brouillon de l'écrit, à « l'avant-texte » de l'écrit (voir Blanche-Benveniste & Jeanjean : 1987, p. 150-162).

25. Voir en particulier C. Touratier (1995) qui se demande si « oral et écrit [correspondent] à « l'utilisation d'une même langue » ; F. Mazière (1993) qui voit « l'oral orthographié » comme « le festin des restes » ; J.-C. Pellat (1988) qui s'interroge sur l'« indépendance ou [l'] interaction de l'écrit et de l'oral » lorsqu'il propose un « recensement critique des définitions du graphème » ; M.-C. Hazaël Massieux (1993c) qui étudie l'« oralité et [la] variation du français ». Nous pouvons ajouter à cela les recherches en sémiotique générale avec J.-M. Klinkenberg qui s'intéresse au problème du « transcodage » (1996, p. 165-181), ou aux recherches plus générales sur le français parlé, qui soulignent le problème de la conception de deux codes, oral et écrit, et des difficultés de transcription et d'édition : Cl. Blanche-Benveniste et C. Jeanjean (1987), Cl. Blanche Benveniste (2000), F. Gadet & F. Kerleroux (1988), M. Bilger et al. (1997), P. Thibault & D. Vincent (1988). Le recensement de la littérature dans le domaine demanderait une étude en soi. Un ouvrage comme celui de F. Wacquet (2004) propose une lecture transversale du problème, mais dans une perspective historique axée sur un type de discours en particulier, le discours scientifique.

est très complète dans la mesure où elle expose les différents critères de définition et en reconnaît la complexité en dépassant la simple opposition du canal (parole/graphie).

Cette distinction [oral-écrit] est une des plus importantes de l'analyse du discours puisqu'elle divise a priori tous les corpus possibles. Mais elle est loin d'être univoque car elle se trouve au point de convergence de multiples problématiques. [...] Quand on parle communément d'oral et d'écrit, on mêle de manière instable divers axes qu'il convient de distinguer mais qui interfèrent constamment. [...]

1. Une opposition entre énoncés qui passent par le canal oral, les ondes sonores, et énoncés qui passent par le canal graphique. [...]
2. Une opposition entre énoncés dépendants du contexte non-verbal et indépendants de celui-ci, qui recoupe l'opposition entre situations dialogale et monologale. [...]
3. Une opposition entre deux pôles de la production verbale d'une société. D'une part les énoncés stabilisés — qu'ils soient oraux ou graphiques — relevant de genres ritualisés [...] D'autre part, le pôle des échanges spontanés, quotidiens. Cette distinction croise celle que font les sociolinguistes entre variété haute et variété basse d'une langue. [...]
4. Une opposition anthropologique d'ordre sociocognitif, illustrée par des travaux comme ceux de J. Goody : l'écriture n'est pas seulement une représentation de la parole, son avènement a en fait ouvert un nouveau régime de la pensée ; en se projetant sur un espace bidimensionnel, elle devient capable, par exemple, de constituer des tableaux ou des listes, condition d'un nouveau régime de savoir. (Maingueneau & Charaudeau : 2002, p. 202-204)

À vouloir définir plus précisément ce qu'est l'oral, on se trouve sans cesse renvoyé à des notions qu'il est à la fois nécessaire et difficile de combiner. D'autant plus que si la différence entre l'écrit et le graphique est assumée sans ambiguïté, ce n'est pas le cas de la distinction entre le parlé comme canal et l'oral comme variété ou code. Et nous avons besoin de cette distinction pour mener à bien notre étude : l'oralité, qui se définit essentiellement par ce qui est caractéristique de l'oral, ne peut pas être réduite au canal de la parole puisque notre support est graphique (textes imprimés). Que reste-il de l'oral populaire québécois quand on lui enlève sa composante phonique ? Comment le code graphique peut-il déguiser son mutisme ? Voici des questions importantes qui doivent attirer l'attention sur les lieux de variation pertinents — tout ne nous est pas accessible — et, du point de vue linguistique, sur la nature composite

de l'effet d'oralité — qui peut relever de choix graphiques, de phénomènes syntaxiques, lexicaux, etc.

1.2.2.2. Paramètres de l'oral et de l'écrit

Cette vision du « grand partage », que F. Gadet (2003a, p. 36) reprend à A. Koch et W. Oesterreicher (2001, p. 586), peut être jugée caricaturale parce que, dans les faits, les rapports entre oral et écrit sont plus complexes, mais elle a le mérite de proposer une comparaison systématique des deux ordres en fonction du critère de « distance/immédiateté ». Cela n'est pas sans intérêt pour aborder les particules discursives caractéristiques de l'oral qui ont très souvent une valeur déictique et dont la fréquence élevée contribue à construire ce que nous appelons un *effet d'in situ*, en relation justement avec cette idée d'immédiateté (voir ci-dessous la section 4.4).

<i>Immédiat</i> [ORAL]	<i>Distance</i> [ÉCRIT]
communication privée	communication publique
interlocuteur intime	interlocuteur inconnu
émotionnalité forte	émotionnalité faible
ancrage actionnel et situationnel	détachement actionnel et situationnel
ancrage référentiel dans la situation	détachement référentiel de la situation
coprésence spatio-temporelle	séparation spatio-temporelle
coopération communicative intense	coopération communicative minimale
dialogue	monologue
communication spontanée	communication préparée
liberté thématique	fixation thématique

Tableau 1.2.2.2. Oral et écrit : le grand partage ?

La liste n'est pas exhaustive, certes, mais s'y dessinent déjà un imaginaire spatio-temporel de l'oral et de l'écrit et des caractéristiques linguistiques. Dans cette démarche, apparaît le besoin de considérer la variation oral/écrit au-delà d'une simple différence de canal. Sont en jeu ici la situation de communication au sens large (lieu, interaction, temps, etc.), l'inscription de l'énonciation dans l'énoncé, l'investissement du locuteur dans son discours, sa « subjectivité dans le langage » (Kerbrat-Orrechoni : 1980). Ce

sont autant de paramètres qu'une écriture comme celle de M. Tremblay doit prendre en compte pour produire un effet d'oral indépendamment du canal phonique. On peut tout à fait rapprocher certains de ces « paramètres » des caractères stylistiques relevés par B. Gicquel (1999), qui cherche à profiler les différents types et styles de discours, dans une visée d'exploitation informatique (voir ci-dessous section 1.4.). Ce tableau s'apparente à une première « caractérologie », ou liste de traits caractéristiques, de l'oral comme variété du français.

1.2.2.3. De l'oral à l'écrit et vice-versa (dynamique des variations)

Ces distinctions faites, qui font de l'oral et de l'écrit deux variétés de la langue, encore faut-il considérer la dynamique de leurs relations. Le français appartient à une culture de la *littératie*²⁶ où l'écrit occupe une place prépondérante. L'oral est perçu en fonction de l'écrit normatif et, pour reprendre D. Forget citée ci-dessus, « tout écart linguistique face à la norme est jugé comme un écart social. » (1979, p. 156). Inversement, l'influence de l'oral sur l'écrit sera facilement interprétée comme manque de culture (écrite) si elle est involontaire, comme travail rhétorique et stylistique si elle est perçue comme volontaire. Dans les deux cas, l'oral qui déteint sur l'écrit est marqué comme non standard, et donc socialement catalogué et souvent stigmatisé.

Certaines des relations et des oppositions entre langue orale et langue écrite peuvent être présentées sous forme de « stades », comme le propose M.-C. Hazaël-Massieux. Son étude porte plus particulièrement sur la question de l'oralité aux Antilles, mais l'économie générale est valable pour toute langue qui possède les deux variétés et les deux canaux d'expression, comme c'est le cas du français.

Sur cette échelle, on pourra ainsi préciser la place occupée par telle ou telle langue, en sachant qu'une langue parvenue au stade 2 possède nécessairement les variétés 1 et 2, qu'une langue parvenue au stade 3 possède les variétés 1, 2 et 3, etc. Dans une langue comme le français, langue de longue tradition écrite, on peut recourir aux quatre variétés ainsi représentées. On soulignera cependant que tous les locuteurs français ne sont pas nécessairement aptes à

26. F. Gadet définit la *littératie* comme « effet d'une culture de l'écrit sur les énoncés, les pratiques, attitudes et représentations, pour un locuteur ou une communauté » (2003a, p. 32) Il faut noter que le terme existe dans la littérature scientifique anglo-saxonne dans des sens sensiblement différents ou plus généraux d'usages du langage écrit (écriture/lecture). Voir par exemple *Situated Literacies, Reading and Writing in Context*, edited by D. Barton, M. Hamilton and R. Ivanič, London, Routledge, coll. Literacies, 2000, 222 p.

utiliser les quatre variétés. [...] La maîtrise de la langue écrite parlée viendra bien plus tard, et ne sera le fait que d'un petit nombre de locuteurs formés à cela : il s'agit en fait là d'un usage de la parole publique, qui n'est généralement pas enseignée comme telle, où seule la pratique de plus en plus aisée de la langue écrite graphiée donne parfois accès à un stade 4. (Hazaël-Massieux : 1993, p. 45-46 pour la citation et le tableau)

ORALITÉ	Langue orale	parlée	Stade 1 : stade de l'expression généralement « spontanée »	Certains procédés d'élaboration (composition, rythme,...) permettent de produire, à ce stade, une littérature orale (divers genres). Dans la langue spontanée comme dans la langue « littéraire » plus élaborée, l'intonation a un rôle fondamental (fonctions expressives et grammaticales d'intégration, segmentation, signification)
		graphiée	Stade 2 : à ce stade, la représentation sur le papier est « transcription de l'oral »	Rôle essentiel de l'intonation (expressif et grammatical)
ÉCRITURE	Langue écrite	graphiée	Stade 3 : stade où la langue est dès lors véritablement écrite, marquée par une recherche de formes adaptées à la communication <i>in absentia</i> : élaboration qui aboutit en fait à une « standardisation » par formulation de règles et leur fixation.	Le rôle de l'intonation décroît : développement de procédés lexicaux, tactiques, voire morphologiques pour la transmission des fonctions grammaticales précédemment dévolues à l'intonation.
		parlée	Stade 4 : stade où la langue a totalement échappé à l'attraction de la langue orale. Moyen de communication autonome, elle peut recourir au canal de la parole sans risquer d'être marquée par le caractère <i>vocal</i> .	L'intonation n'a plus guère qu'une fonction dans la redondance du message : marquer les frontières des grandes unités de communication (segmentation) qui sont aussi marquées par des procédés lexicaux et morpho-syntaxiques.

Tableau 1.2.2.3. Écriture et oralité, dynamique des variétés

Où situer l'OPQ littéraire sur cette échelle ?

Le français québécois populaire, qui est un vernaculaire, est une variété du français essentiellement parlée. Il est défini comme le pôle opposé du standard acrolectal, et, par conséquent, est classé comme variété orale spontanée, c'est-à-dire au premier stade. Pour penser le réalisme langagier chez M. Tremblay, il faut postuler que ses personnages s'expriment comme devraient s'exprimer des locuteurs à ce stade-là. Son écriture serait alors une simple « sémie substitutive » (Klinkenberg : 1996, p. 168) avec le changement d'un paramètre et d'un seul dans la définition de la langue orale, celui du canal. Mais faut-il mettre le travail d'écriture de M. Tremblay sur le même plan que la langue qu'il est censé représenter ? Ce serait nier sa qualité d'écrivain. Les analyses qui suivent montrent que si la langue orale parlée (selon les termes du tableau) influence son écriture, inversement, le code écrit est lui aussi présent et influence les représentations graphiques de l'oralité²⁷. Chez M. Tremblay, on trouve donc des marques de chaque « stade » et la langue qui en résulte apparaît plus comme un hybride que comme une nouvelle langue. C'est en cela qu'il demeure un écrivain de langue française, au-delà des particularités qui définissent son style.

1.2.3. L'intrication des variations face à l'idéologie du standard

L'imaginaire normatif qui soude l'idée de standard à la correction de l'écrit, et la correction de l'écrit au respect de la grammaire académique, range souvent ce qui n'en relève pas sous des étiquettes déclassantes qui tendent à se rapprocher (« oral », « populaire », « relâché », « familier »). Ainsi l'OPQ apparaît-elle comme un condensé dévalorisé de non standard.

1.2.3.1. Axiologie de la langue

Une remarque s'impose tout d'abord sur les deux orientations sémantiques des termes « standard » et « norme ». L'importance de l'écrit dans la culture française est telle qu'il

27. Le système orthographique n'est que perturbé, les marques morphologiques sont celles de l'écrit et l'agencement syntaxique et discursif apparaît comme un compromis entre ce que l'on entend effectivement dans les entretiens d'une partie de notre corpus (*frcapop*) et ce que la norme écrite retiendrait. Par exemple, les particules « -tu » qui servent l'exclamation ou l'interrogation, les constructions prépositionnelles de « à » et « dans » sans article, les relatives non standard, les particules du discours, les « scories » de l'oral, c'est-à-dire les ratés, etc.

finit par revendiquer toute la sphère du standard et usurpe ainsi les droits de l'oral à avoir aussi, en tant que variété, une norme et un standard. En effet, la perception littérale du standard, à y regarder d'un peu plus près, apparaît comme un « débordement » de l'imaginaire de la correction linguistique. Dans les faits, il existe pourtant bien un français parlé standard (québécois ou de France) qui n'est pas de l'écrit, mais qui est la manière de parler courante et neutre. De ce point de vue, « standard » a parfois comme synonyme « commun », et « norme » renvoie simplement à « normal » plutôt qu'à « normatif ». On pourrait en dire autant de l'ambiguïté du terme « populaire » qui signifie à la fois « connu et apprécié du plus grand nombre » (par ex. un chanteur populaire) mais aussi trivial, ordinaire, vil.

Dans les trois cas (standard, norme et populaire), on a affaire à deux composantes sémantiques : d'une part, ces notions semblent renvoyer à un critère quantitatif (est standard, normal ou populaire ce qui concerne la majorité des usages ou des personnes) ; d'autre part, ces notions sont qualitativement évaluées en termes axiologiques (le bien, le mal, le vrai, le faux) et esthétiques (le beau, le laid). Leur assise quantitative qui fait leur valeur positive les dessert tout à coup, au nom d'un certain élitisme social, culturel et linguistique, au nom de l'« idéologie du standard » (Milroy & Milroy : 1999 [1985]) et du « fétichisme » (Bourdieu : 1975) de l'écrit évoqués ci-dessus, et au nom des variétés orales qui s'en rapprochent le plus, à savoir le parler des Parisiens cultivés²⁸. « L'attribution de l'étiquette populaire, remarque F. Gadet, est prise dans une conception dichotomique du monde social : haut et bas, complexe (recherché) et simple, subtil et naïf, tendu et relâché, fin et grossier, distingué et vulgaire, rare et commun, (sou)tenu et veule » (1997a [1992], p. 20). L'application et l'extension de ces qualificatifs déclassants de la production linguistique aux locuteurs eux-mêmes et à leur « posture » sociale, laisse percevoir une opposition plus générale entre nature et culture, le français populaire se situant du côté de la nature, et apparaissant comme une langue « brute de décoffrage », voire rustre. Ces « jugements à l'emporte-pièce » doivent être identifiés et isolés car il ne sauraient conduire à une description objective d'une pratique linguistique, mais ils sont partie prenante de la

28. « Standard French is traditionally seen as the language of educated Parisians or « *le parler soutenu de la bourgeoisie cultivée de la région parisienne* ». (A. Valdman cité par M. Abécassis : 2003, p. 116).

définition du « populaire » qui, appliqué à la langue, désigne des phénomènes linguistiques et aussi tout ce pesant bagage de valeurs socio-culturelles.

1.2.3.2. Le familier-populaire

L'idée de « populaire » est souvent associée aux notions de « registre » et de « niveau » de langue sans que celles-ci soient clairement différenciées (Abécassis : 2003, p. 119). Le registre réfère plus spécifiquement aux caractéristiques du discours propres à une situation d'énonciation²⁹, par exemple familière, le niveau désigne plutôt des caractéristiques qui sont en rapport avec le niveau social et culturel du locuteur. Si l'on reprend les différents lieux de la variation pointés par F. Gadet, on dira que le registre relève plus spécifiquement de la variation *diaphasique* et le niveau de la variation *diastratique*. De ce point de vue, l'OPQ correspondrait plutôt à un niveau de langue. Mais, si l'on s'en tient aux définitions et autres remarques faites jusqu'ici, l'idée générale que l'on se fait du parler populaire ne se laisse pas résumer à des considérations diastratiques. Dans sa définition rentrent également en ligne de compte des éléments rattachés au diaphasique (il a aussi été désigné comme « vernaculaire », ce qui le rapproche de « familier »), des éléments qui concernent la variation diamésique (il est essentiellement une variété orale) et des éléments idéologiques (il est investi de valeurs identitaires, le plus souvent déclassantes et sert une discrimination ou inversement une revendication sociales). La variété populaire d'une langue partage beaucoup de traits linguistiques avec le familier et l'oral spontané. Ces trois lieux de variation, différenciés en théorie, fonctionnent le plus souvent de manière combinée dans la réalité. Ceci aura comme conséquence, lorsque nous

29. C'est le terme « registre » qui semble le plus utilisé en sociolinguistique, en référence aux travaux de T.B. W Reid (« Linguistics, structuralism and philology », dans *Archivum linguisticum*, n° 8, 1956, p. 28-37) de Ch. A. Ferguson (« Simplified registers and linguistic theory », dans Obler Lorain et Menn Lise, éd., *Exceptional language and linguistics*, New York : Academic Press, 1982, p. 49-66). Il désigne ainsi « une variété linguistique appropriée à une situation sociale particulière » ; « un sous-système linguistique caractérisé par un certain nombre de constructions spécifiques réservés à des situations circonscrites. » J. Auger ajoute que « La notion de registre se distingue de la notion labovienne de *style* en ce que le premier n'est pas défini en termes de formalité, mais plutôt en fonction d'une situation spécifique et de l'emploi qu'on y fait d'un lexique spécialisé et d'un ensemble précis de constructions grammaticales. » (J. Auger dans Moreau : 1997, p. 238). La distinction avec « niveau » semble alors se trouver dans l'ampleur que l'on donne à la situation sociale : celle de l'échange linguistique ou celle du locuteur.

chercherons à établir une sorte de profil linguistique de l'OPQ (voir section 1.4. ci-dessous et annexe 1C), que nous prendrons en considération des éléments des trois ordres, puisqu'il s'agit d'un complexe de variations qui relèvent de dimensions différentes.

Le populaire peut être envisagé a priori de deux points de vue, ce qui conduit à une définition interne et à une définition externe :

On peut envisager deux modes du français populaire : par une caractérisation de ses locuteurs (définition sociologique), ou par une liste de ses traits linguistiques (définition linguistique). [...] Une définition sociologique se fait par un faisceau de traits variables : profession, niveau d'études, habitat, revenus... Les locuteurs du français populaire seront définis comme les individus caractérisables comme : profession ouvrière ou assimilée, niveau d'étude réduit, habitat urbain, salaire peu élevé, niveau de responsabilité dominé. (Gadet : 1997a [1992], p. 24-25)

Mais l'on se rend compte que, malgré cet effort de clarification, la notion demeure « assez floue et fluente » (Guiraud : 1973 [1965], p. 5), il s'agit d'une « notion à extension indéterminée », voire d'une « notion fourre-tout » (Bourdieu : 1983, p. 98 et 99). La difficulté de circonscrire le « populaire » comme variété est pointée dans la plupart des études qui lui sont consacrées, au point parfois que sa pertinence de concept légitime (*valid concept*) soit remise en cause (Abécassis : 2003 et Gadet : 2003c). Cependant, nous reconnaissons avec F. Gadet que si le « populaire » est un « objet idéologique [...] moins que jamais identifiable », il s'agit d'un objet qui « résiste » et dont on a du mal à faire l'économie (2003c, p. 113).

Parmi les approches consultées³⁰, mentionnons tout particulièrement les descriptions linguistiques et sociolinguistiques de P. Guiraud (1973 [1965]) et F. Gadet (1997a [1992], 2003c), le point de vue symbolique de G. Bollème (1986) et la perspective sociologique de P. Bourdieu (1975, 1982 et 1983), qui fait du « populaire » un concept relationnel. Dans ces différentes approches, nous avons observé les éléments suivants :

- Une première circonscription temporelle et géographique : le Paris prolétaire du XIX^e siècle.
- Une énumération de traits (dé)classifiants (linguistiques et symboliques).

30. H. Bauche (1946 [1920]), P. Guiraud (1973 [1965]), F. Gadet (1997a [1992], 2003a et 2003c), M. Abécassis (2003), P. Bourdieu (1983) et G. Bollème (1986).

- La nécessité mais la difficulté de différenciation du « familial » comme registre et du « populaire » comme sociolecte.
- Une perspective idéologique en rapport avec la lutte des classes.
- La réduction et le forçage des traits, « recollection sélective » ou « artefact par concentration », constituent un risque pour la description linguistique, mais un moyen stylistique largement exploité dans le domaine littéraire.

L'étiquette « populaire », appliquée à la langue, vise une coupure dans le continuum des usages linguistiques du français, pour mieux cibler, contraindre, éradiquer ou revendiquer une particularité sociale stigmatisée. Nous noterons que « populaire » ne désigne pas qu'une contrainte sociale, mais désigne plus généralement, en matière de langue et de culture, tout ce qui est non standard, au sens normatif, et donc par extension désigne certaines caractéristiques de l'oral et du registre familial. « Le français populaire, écrit F. Gadet, est pour l'essentiel un usage non standard stigmatisé, que le regard social affuble de l'étiquette de populaire : tout ce qui est familial est susceptible d'être taxé de populaire si le locuteur s'y prête. » (Gadet : 1997a [1992], p. 27)

1.2.3.3. Oral et écrit : enjeu esthétique du décalage des registres

L'OPQ comprise comme complexe de variations socialement déclassées est une définition qui a amené à réfléchir sur les valeurs de l'oral, dont la perception normative correspond à celle de la correction écrite. Cela est d'autant plus important que notre objet emprunte le canal dévolu à l'expression écrite, le canal graphique. Faut-il pour autant en conclure que l'OPQ n'a pas droit de cité en littérature ? M. Tremblay développe tout un tas d'artifices graphiques, qui lui sont plus ou moins spécifiques, pour représenter la parole de ses personnages, dont la plupart sont issus des quartiers populaires de Montréal. Son travail d'écrivain ne consiste pas en une transcription au sens linguistique où les données à transcrire sont bien réelles, mais plutôt en un « transcodage³¹ » basé sur des critères fictionnels. Si bandes sonores il y a, elles sont dans la tête de M. Tremblay, solidement ancrées dans son imaginaire linguistique d'écrivain québécois issu du milieu populaire, mais dont la condition d'écrivain

31. Cette notion de transcodage est analysée par L. Gauvin, dans « Le théâtre de la langue » (dans David & Lavoie : 1993, p. 344), repris dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec* (Gauvin : 2000, p. 130).

l'exclut. Son travail consiste plus à produire un « effet d'oral³² », de populaire et de québécois, qu'à rendre compte rigoureusement et fidèlement d'une réalité qu'il décrirait objectivement. Pour produire cet effet, l'écrivain doit composer avec le décalage des registres à l'oral et à l'écrit. En effet, les variations diaphasiques (stylistiques) à l'oral et à l'écrit ne se correspondent pas directement, en vertu de l'idéologie du standard décrite ci-haut. Dans une réflexion sur les discordances entre l'oral et l'écrit, J. Anis n'hésite pas à parler de ce phénomène en termes de « réévaluation stylistique », et propose le schéma et le commentaire suivants.

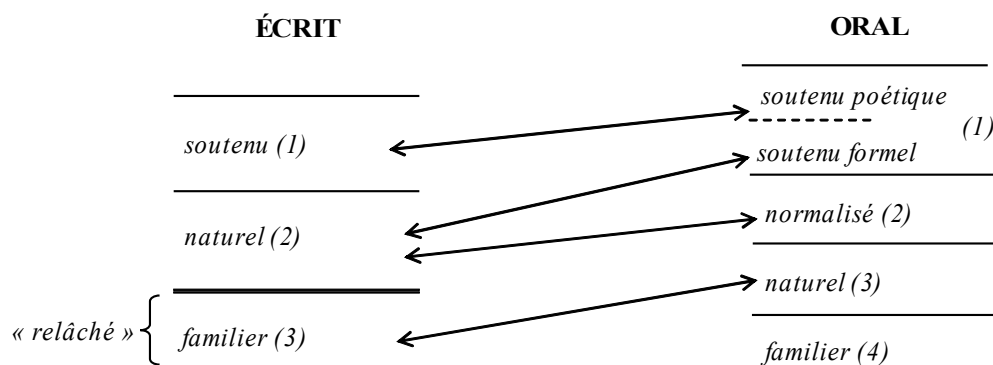


Figure 1.2.3.3. Réévaluation stylistique des registres à l'oral et à l'écrit

En fait, on pourrait dire que la correspondance est ici orientée de l'écrit vers l'oral, dans la mesure où le registre (1) de l'oral est en partie une projection de l'écrit sur l'oral. Le français écrit naturel correspond à la partie la plus neutre du registre soutenu de l'oral et à son registre normalisé. Le français écrit familier correspond au registre naturel de l'oral ; il faut noter cependant que le très fort contrôle socio-culturel qui pèse sur l'écrit en fait un registre tout juste toléré et que l'étiquette de relâché lui conviendrait peut-être mieux [correspond à la barre double dans la figure]. Quant aux formes issues du dernier registre du français parlé [4 dans le schéma], le registre familier, elles sont proscrites de l'écrit, sauf au titre des effets spéciaux du texte littéraire, où elles fonctionnent pratiquement comme substitut du français populaire, soit dans une visée sociolectale (les romanciers réalistes et naturalistes, soit dans une visée de subversion langagière ou sociopolitique (cf. Céline et Queneau). (Anis : 1981, p. 20)

Les éléments cautions d'oralité populaire québécoise ne correspondent pas nécessairement (en termes de phénomène ou de fréquence) à la réalité linguistique

32. Cette expression rejoint l'analyse de L. Gauvin sur « l'effet joual » du texte de M. Tremblay (2000 : p. 127 sqq.).

visée, car pour obtenir un effet littéraire populaire, l'écrivain fera appel à des caractéristiques qui passent pour familières ou courantes à l'oral (voir, entre autres, Thomas : 1979, Zay : 1990, Blanche-Benveniste : 1991, Dugas : 1994, Gadet : 1997a [1992], 2003 et Gauvin : 2000).

1.3. Le Québec, une situation linguistique complexe

Jusqu'ici, nous avons plus particulièrement insisté sur l'articulation des définitions épilinguistiques et linguistiques de l'oralité et du populaire. Il faut à présent se pencher sur la composante québécoise. L'OPQ est non seulement traitée comme variété diastratique, diamésique, et dans une certaine mesure comme variété diaphasique (de deux points de vue), mais aussi comme variété diatopique du français. Nous avons affaire avant tout à du français québécois et nous ne chercherons donc pas à dresser une liste exhaustive de toutes ces particularités. Il paraît cependant important de pointer les grandes étapes de la construction d'une identité linguistique québécoise, et en particulier celles qui permettent d'appréhender la question du « joual », cet autre nom qui a épisodiquement servi à désigner le vernaculaire montréalais.

1.3.1. Fondements d'une langue et d'un imaginaire québécois

Une étude diachronique complète du système linguistique est impossible ici. Nous nous contenterons de rappeler la mise en place historique des différentes composantes sociolinguistiques de l'OPQ, à savoir, la composante « langue française » (XVI^e et XVII^e siècles), la composante « contact avec l'anglais », et la composante « populaire » (urbanisation et prolétarisation des francophones), principalement aux XIX^e et XX^e siècles.

1.3.1.1. La greffe française en Amérique du Nord

La colonisation de l'Amérique du Nord par les Français s'est faite en deux temps : un temps de découverte et d'installation commerciale (traite des fourrures) — c'est la première vague du XVI^e siècle — et un temps de développement économique et démographique plus important — c'est la deuxième vague des XVII^e et XVIII^e siècles.

La découverte du territoire canadien par Jacques Cartier en 1534 a comme conséquence un premier « choc des langues »³³ avec les Amérindiens. Ses *Récits de voyage*, véritable *Genèse* rythmée par la répétition des « nous nommâmes », montrent comment le territoire découvert a trouvé sa légitimité française par les mots³⁴. La langue des colons, peu nombreux, a forcément interféré avec les langues indigènes, dans ce contexte commercial particulier. Il a probablement existé, comme le suppose J. Perrot, un « vernaculaire de contact franco-amérindien, 'un certain baragouin' [...] en usage entre les Français et la population indigène à Montréal et aux alentours » (Perrot : 1981, p. 633), mais dont il n'y aurait pas de trace, à cause de sa nature essentiellement orale. Les campagnes d'intégration des Amérindiens, entreprises par les Jésuites, se sont concrétisées par une évangélisation, des mariages inter-communautaires et une alphabétisation des indigènes en français : « Sa Majesté [...] désire que l'on francise ainsi peu à peu tous les sauvages, afin d'en faire un peuple poli³⁵ », témoigne Marie de l'Incarnation en 1668. Mais les Français ont aussi dû « se mettre à l'École des Sauvages et apprendre leurs langues. [...] au contact des Indiens, ils découvrent un nouveau mode d'existence, un nouveau type de relations et de croyances. Au-delà de la langue, c'est un langage nouveau de symboles et de valeurs, inscrit dans un environnement fort différent, qui s'impose à eux et les façonne » (J. Mathieu dans Plourde : 2000, p. 9). Il ne faut pas négliger ce premier choc des langues qui constitue déjà en le particularisant le français de La Nouvelle-France comme une variante du français de France.

Si l'identification à la France demeure très forte, l'éloignement, la dureté du pays et l'appel de l'aventure³⁶ font que les premiers colons et la génération suivante

33. En référence au recueil de documents de G. Bouthillier et J. Meynaud (1972). L'idée de « choc des langues » y est essentiellement développée en ce qui concerne le contact de l'anglais et du français. C'est donc par extension que nous avons repris la formule.

34. « Ce que Cartier *découvre* — comme on lève un voile opaque sur l'inconnu — change *ipso facto* d'état par le fait de la consignation dans son journal de bord [...] Une terre dès lors existe autrement, cartographiée, nommée, décrite. Les toponymes affleurent, les êtres humains jettent ainsi des noms sur le réel, en prennent possession. » (Pellerin : 1997, p. 33)

35. Lettres de Marie de l'Incarnation recueillies par Émile Richeaudeau, 1876, vol. 2, p. 388-399.

36. La rudesse d'un pays à construire, la dureté des hivers et la quête toujours plus loin du bien recherché ont vite fait du colon un coureur des bois, accentuant encore plus rapidement la différence avec les Français de France, avec les soldats français restés dans les villes de la Nouvelle-France. L'imaginaire du Canadien français, solide et sain bûcheron *vs* le Français de France, frêle, efféminé et précieux s'est en partie constitué à cette époque.

s'émancipent peu à peu de leur condition de fidèles sujets du Roi de France.

La mise en valeur de la colonie reste marquée par un double langage, ou si l'on veut, par un double univers d'expériences et de significations : d'une part, celui de la forêt, des grands espaces, des coureurs des bois et, d'autre part, celui de la terre, de la vallée du Saint-Laurent, des fidèles sujets de Sa Majesté. Ces deux univers souvent contradictoires se retrouvent dans l'imaginaire et dans la langue. Une langue française façonnée et unifiée par les réalités et les échanges de la vie quotidienne, mais aussi une langue émaillée de terme marins et amérindiens empruntés aux grands espaces. Bref, la nouvelle langue des Canadiens. (J. Mathieu dans Plourde : 2000, p. 12)

L'ambivalence identitaire est alors vécue avec une certaine fierté de la part des Canadiens français, mais est très vite perçue comme un danger par les gardiens de la Mère patrie. La fierté s'exprime en particulier à propos de la pureté de la langue³⁷. Le sentiment d'une infidélité à la Couronne se retrouve dans des propos comme ceux de Dupuy, qui, dans une lettre de 1720³⁸, demande à Paris d'envoyer de nouveaux colons pour alimenter de sang neuf, « la race de Français, celle que les premiers y [avaient] formée devenant fière et canadienne à mesure qu'elle s'éloign[ait] de son principe.» (cité par J. Mathieu, dans Plourde : 2000, p. 12)

Dans la préface de son dictionnaire, Claude Poirier (1998) avance que les premiers colons parlent tous français. Il s'agit là d'une question fort discutée (voir Asselin & McLaughlin : 1994). Il faut comprendre qu'ils parlent une ou plusieurs des nombreuses composantes de ce flou commun qu'est le français à cette période. À l'époque de la colonisation, la langue française n'est pas un système unique, elle est plutôt sur la voie d'une standardisation que véritablement standardisée. Le royaume de France n'est alors qu'une mosaïque de variantes, de régiolectes eux-mêmes divisés en sociolectes. « En France, écrivait I. Lebrun en 1833, des patois font encore, pour ainsi dire, plusieurs peuples d'une même nation » et d'ajouter que « de toutes nos provinces, c'est de la Normandie que le langage canadien a conservé le plus de locutions.³⁹ » L'idée d'une origine normande du français québécois est très présente, par exemple chez des poètes comme W. Chapman⁴⁰, et a des conséquences sur

37. L'historien François-Xavier de Charlevoix qui remarque en 1720 que « nulle part ailleurs on ne parle plus purement notre Langue [le français] ».

38. Lettre de Dupuy à Maurepas, 20 octobre 1727, *Archives des Colonies*, série C11A, col. 40, p. 264.

39. Isidore Lebrun, *Tableau statistique et politique des deux Canadas*, Paris, Treuttel et Wüerst, 1833, p. 188-189.

40. « Un jour d'âpres marins, vénérés parmi nous / L'apportèrent du sol des menhirs et des landes / Et

l'imaginaire de la langue et sur la langue elle-même puisque l'on retrouve, encore aujourd'hui, des traces de ce superstrat⁴¹ régional, en particulier dans le lexique (termes maritimes). Il convient cependant d'élargir l'origine géographique des ancêtres, car si les Normands sont nombreux dans les premiers contingents appelés à peupler les provinces d'Acadie et de Nouvelle-France, ils le cèdent rapidement en nombre aux populations de l'Île-de-France, du Poitou, de l'Aunis et de la Saintonge. L'épisode dit des « Filles du Roi » participe à cet élargissement⁴². L'aire de leur recrutement ayant été essentiellement le Bassin parisien, ces femmes ont vraisemblablement contribué à l'uniformisation linguistique du Canada français, puisque avant d'émigrer elles parlaient la variété de français qui devait supplanter toutes les autres. Certains disent que le français était déjà langue d'usage avant leur arrivée : dans ce cas, elles ont contribué à sa force et à son maintien.

En ce qui concerne l'appartenance sociale des immigrants, elle paraît assez diverse, même si la colonisation, d'abord commerciale, a été le fait de négociants. La question des origines et surtout de la pureté des origines est centrale dans la constitution de l'identité canadienne-française. Elle est notamment l'occasion de clamer sa différence par rapport aux autres colonies françaises et un moyen de légitimer la langue française au Canada, d'en garantir la « noblesse » :

Les Français ont bourré les Antilles de toutes espèces d'aventuriers. Par bonheur, Richelieu et Louis XV n'ont vu dans le Canada qu'un pays de fourrures et ils ne sont guère tracassés à propos de son peuplement. [...] notre formation a été exempte de ces jolis envois de criminels et de familles douteuses que l'histoire a enregistrés ailleurs que chez nous [...] Les colonies ? dépotoir national ! Heureusement que le Canada fut épargné⁴³.

nos mères nous ont bercés sur leurs genoux / [...] Aux vieux refrains dolents des ballades normandes/Nous avons conservé l'idiome légué / Par ces héros quittant pour nos bois leurs falaises », William Chapman, *Les Aspirations : poésies canadiennes*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1904, p. 61.

41. Nous utilisons « superstrat » dans le sens que lui donne J. F. Hamers : « on parle de superstrat pour toute langue qui s'introduit sur le territoire d'une autre langue, et qui soit l'évince presque totalement, soit disparaît en ne laissant que quelques traces. » (dans Moreau, 1997, p. 281)

42. Les premiers colons étaient en majorité des hommes. Dans un souci de développement démographique, la couronne française envoie environ huit cents jeunes filles dans la colonie, ceci en l'espace d'une décennie (1663-1673). « Elles ont été recrutées, transportées, souvent dotées par le roi, d'où leur nom si romantique, pour corriger un déséquilibre démographique alarmant : sept hommes pour une femme. [...] elles font aujourd'hui l'objet d'une controverse linguistique. » (M. Dumont, « Les filles du roi », dans Plourde : 2000, p. 31)

43. « La Revue Nationale. Nos origines », par Benjamin Sulte, dans *La Revue Nationale*, Montréal, 5^e année, n° 7, juillet 1923, p. 195-199, p. 199.

L'arrière plan régional et religieux se retrouve dans le français québécois, qui présente des cas de régionalismes lexicaux datant de cette période (termes maritimes, patois régionaux des régions Ouest de la France, etc.) et un registre tout particulier de jurons, les sacres, qui peuvent s'expliquer par l'importance de l'Église catholique dans la vie des francophones. En effet, la pioche lexicale des jurons dépend des tabous sociaux et des lieux d'expression de la bonne conduite et de la moralité.

1.3.1.2. Un « choc des langues⁴⁴ » à rebondissements

L'histoire a fait que le fossé s'est davantage creusé entre la France et la Nouvelle-France. La Guerre de Sept ans entre la Couronne française et la Couronne britannique s'est soldée par une cession progressive des colonies de la première à la deuxième. La « Conquête » fut une cassure dans les relations entre Canadiens français et Français. Les événements qui devaient clore le siècle des Lumières allaient occuper l'ancienne puissance coloniale à se construire une république, ce qui ne joua pas non plus en la faveur des relations avec le Canada. De plus, l'écart s'était déjà élargi d'un point de vue idéologique. Les idées républicaines, les philosophies de la raison et les élans de libertinages avaient effarouché quelque peu les tenants de l'Église au Canada français qui avaient fait de la morale catholique et de la tradition les fondements de leur nation.

S'il est une date à retenir dans l'histoire politique, linguistique et sociale du Québec c'est bien celle de 1760 qui marque la victoire des Anglais sur le terrain canadien, et son corollaire en 1763, date de sa ratification par le *Traité de Paris*. Cette conquête a comme conséquence une accentuation de l'ambivalence identitaire évoquée précédemment. Le Canadien fier, dénoncé quelques années auparavant, est alors profondément blessé dans son identité. D'un côté, pour une question de survie, apparaît une certaine obligation d'identification à la France traditionnelle et catholique, pour se défendre de l'assimilation anglophone. D'un autre côté, la rupture avec la France, ressentie comme un abandon, fait germer un sentiment de rejet et de rancœur face à la métropole. La langue française, face au danger de l'assimilation, est protégée comme une relique face à des profanateurs, l'attitude de défense semblant très peu

44. En référence à l'imposant recueil de G. Bouthillier et J. Meynaud, déjà cité ci-dessus (1972).

propice à la création littéraire, comme le fait remarquer C. Pont-Humbert :

L'urgence qui consiste tout simplement à assurer son existence face à un nouveau conquérant de langue et de culture étrangères, ne favorise pas la création. On ne produit guère en situation de survie. La réalité est âpre et l'imaginaire ne trouve guère matière à s'y nourrir. (1998, p. 25)

Au XVIII^e siècle, on n'utilisait plus que l'expression « langue française » pour parler de la langue des Canadiens. Ce n'est que plus tard que s'est reposée la question de l'existence d'une langue canadienne, au sens que lui donne Jules Paul Tardivel en 1881 :

Vous avez raison si par langue canadienne vous entendez ce bon vieux français parlé dans nos campagnes, et qui s'est enrichi de certains mots nouveaux, français par la forme, que la nécessité a fait inventer. C'est une plante vigoureuse, pleine de sève et de vie, qui n'a besoin que d'un peu de culture pour produire des fleurs magnifiques. Cultivons-la. Mais vous avez tort, si dans la langue canadienne vous voulez inclure les anglicismes, les barbarismes, les expressions impropres, les négligences de tout genre qui déparent notre littérature⁴⁵.

Les conséquences de la colonisation anglaise sont, tout d'abord, la fuite des seigneurs, gros négociants, administrateurs et militaires français qui ont rejoint la Mère patrie. L'anglais est donc devenu la langue de l'économie et du commerce.

Il y a eu un deuxième volet à la conquête, une deuxième défaite des Canadiens français. Alexis de Tocqueville, qui traverse le Bas Canada en 1831, rend compte de la situation difficile :

Mais il est facile de voir que les Français sont le peuple vaincu. Les classes riches appartiennent pour la plupart à la race anglaise. Bien que le français soit la langue presque universellement parlée, la plupart des journaux, les affiches, et jusqu'aux enseignes des marchands français sont en anglais. Les entreprises commerciales sont presque toutes en leurs mains [aux Anglais]. (cité dans Corbeil : 1976a, p. 7)

Si, dans un premier temps, la colonisation anglaise a été respectueuse des différences culturelles entre Canadiens français et Canadiens anglais en partageant respectivement le territoire en Bas Canada et Haut Canada, elle a fait valoir sa domination lors de la répression de 1837. Les Canadiens français, durant les premiers soixante ans, avaient su tirer parti du libéralisme des lois britanniques et se faire

45. Jules Paul Tardivel, « La langue française au Canada, *La Revue canadienne*, Montréal, 1881, vol. 1 (nouvelle série), vol. 17 (collection), p. 267.

représenter au niveau politique, à tel point que peu à peu un sentiment de nationalisme patriotique s'était développé au Bas Canada. Tout cela a abouti à la *Révolte des patriotes* sous la direction de Louis-Joseph Papineau. Mais condamnations, emprisonnements, exécutions et exils ont eu raison de cet élan. En 1839, la Couronne britannique a alors chargé Lord Durham d'un rapport sur la population francophone du Canada, et la sanction est tombée une nouvelle fois :

Et cette nationalité canadienne-française, devrions-nous la perpétuer pour le seul avantage de ce peuple, même si nous le pouvions ? Je ne connais pas de distinctions nationales qui marquent et constituent une infériorité plus irrémédiable. La langue, les lois et le caractère du continent nord-américain sont anglais. Toute autre race que la race anglaise [...] y apparaît dans un état d'infériorité. C'est pour les tirer de cette infériorité que je veux donner aux Canadiens notre caractère anglais. [...] Le Bas-Canada, maintenant et toujours, doit être gouverné par la population anglaise. (*Rapport Durham* cité dans Plourde : 2000, p. 107)

L'*Acte d'Union* de 1840 a été la conséquence directe de ce rapport. Cet acte faisait de l'anglais la seule langue officielle des deux Canada alors réunis. Une nouvelle fois conquis, les Canadiens français se sont vu attaqués dans leur culture, dans leur langue, c'est-à-dire dans leur identité nationale. Le seul combat possible contre l'assimilation allait être la déréliction et la bouche cousue, tant de fois évoquées par la suite. Le repli sur soi, sur la trinité église-campagne-langue française a cependant constitué une bonne résistance grâce l'augmentation démographique des francophones, nommée la « Revanche des berceaux ». La ville, par opposition, c'était chez l'Autre, l'Anglais, un lieu de perdition.

À la veille de la révolution industrielle il y avait, d'un côté, une population francophone majoritairement rurale (environ 80 %) et, de l'autre, une minorité anglophone occupant les postes dirigeants, en particulier dans le domaine industriel. Cela est très important au niveau de l'évolution linguistique puisque c'est la population francophone qui, subissant l'exode rural, a constitué la main d'œuvre pour l'industrie anglophone. Le « choc des langues » ne se trouve véritablement qu'ici, lorsque, pour des raisons socio-économiques, le francophone s'est heurté à la nécessité d'utiliser la langue anglaise. Le passage de la terre à l'usine est l'épicentre du conflit en ce sens qu'il est un passage forcé du français à l'anglais. Le malheur du « bon et pur français » et le désespoir des puristes est à son comble et c'est à cette époque que fleurissent les

campagnes de propagande en faveur du français et contre l'anglais, le premier langue de tradition, de pureté et de chasteté catholique, le second langue des villes, corrompu par le matérialisme anglican. Que l'on pense au « Non à la confusion des langues » d'Arthur Buies en 1865, au « Notre ennemi n'est pas le patois, c'est l'anglais » d'Oscar Dunn en 1870 ou encore à la « Dénonciation du franglais » de Jules Paul Tardivel en 1880.

De cette conquête, il faut aussi retenir le clivage entre francophones, entre une masse populaire (prolétaire) principale « victime » de l'anglicisation, mais sans véritable conscience de son sort, et une bourgeoisie urbaine conservatrice qui, fière de son héritage francophone sans tache, adopte une attitude de mépris face au peuple à la langue corrompue, ou une attitude de résignation honteuse, affichant elle-même des formes d'anglomanie, en faisant ce que certains appellent un « grand compromis ». En 1864, Duvergier de Hauranne remarquait par exemple que : « Les familles françaises de classe élevée commen[çaient] à copier les mœurs et le langage des conquérants [...] La petite nationalité française du Canada sera[it] bien près alors d'être absorbée par sa rivale. Elle [était] comme une barque échouée sur une plage lointaine, et qui résist[ait] longtemps aux vagues ; mais la marée monte, et tout à l'heure le nouveau peuple [allait] l'engloutir⁴⁶. »

1.3.1.3. La question d'une langue québécoise

Si c'est seulement dans la deuxième moitié du XX^e siècle que les Canadiens français se nomment plus systématiquement Québécois, et reconnaissent leur langue comme langue québécoise, c'est bien plus tôt, et dans le domaine littéraire, que prend forme ce que L. Gauvin appelle le « mythe d'une langue à soi » (2000, p. 17-32). Cette « surconscience » s'est d'abord exprimée par l'aveu d'un manque sous la plume d'O. Crémazie, libraire canadien exilé en France, qui, dans une lettre de 1867, met en doute l'avenir d'une littérature proprement canadienne, à cause précisément de la question linguistique :

Plus je réfléchis sur les destinées de la littérature canadienne, moins je lui trouve de chances de laisser une trace dans l'histoire. Ce qui manque au

46. Ernest Duvergier de Hauranne, *Huit mois en Amérique, Lettres et notes de voyages 1864-1865*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866, volume 1, p. 162.

Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et nous écrivons d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous avons beau dire et beau faire, nous serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie, et quand bien même le Canada deviendrait un pays indépendant et ferait briller son drapeau au soleil des nations, nous n'en demeurerions pas moins de simples colons littéraires. Voyez la Belgique qui parle la même langue que nous. Est-ce qu'il y a une littérature belge ? [...] Je le répète ; si nous parlions huron ou iroquois les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde. Cette langue mâle et nerveuse, nées dans les forêts de l'Amérique, aurait cette poésie du cru qui fait le délice de l'étranger. On se pâmerait devant un roman ou un poème traduit de l'iroquois tandis que l'on ne prend pas la peine de lire un volume écrit en français par un colon de Québec ou de Montréal. (Lettre du 29 janvier 1867 à l'abbé Casgrain, dans Gauvin : 2000, p. 23-24)

Une génération plus tard, en 1931, c'est l'hypocrisie littéraire en matière de langue qui est dénoncée par Albert Pelletier, qui voit dans les auteurs canadiens « des produits artificiels », des littérateurs obligés « à traduire leurs manières de penser et leurs impressions originales de Canadiens [...] en langage parisien, eux qui n'ont jamais vécu à Paris. » (A. Pelletier dans Gauvin : 2000, p. 29). Dans son élan de nationalisme qui l'éloigne de Paris, il qualifie le français canadien de « patois », aussi différent du français de France que peut l'être le provençal. Cette attitude est à mettre en relation avec la notion de « littérature mineure », telle qu'elle a pu être développée par G. Deleuze et F. Guattari à propos de F. Kafka (1975), et telle qu'elle est reprise est appliquée par P. Casanova lorsqu'elle parle de « petites littératures » et lorsqu'elle cherche à décrire les forces symboliques qui façonnent la « République mondiale des lettres » (1999, p. 241-281)⁴⁷.

La première moitié du XX^e siècle voit se constituer, petit à petit, l'institution littéraire canadienne, et se développer le système éditorial⁴⁸. L'histoire y reconnaît les premiers grands auteurs nationaux, les premières querelles littéraires, notamment celle du tout début du siècle, qui oppose les terroiristes aux exotistes, le *Chez nous*

47. L'idée de « littérature mineure », appliquée au cas du Québec et plus généralement au cas des littératures dites francophones, insiste non seulement sur le rapport périphérie/centre qui sépare la France métropolitaine (et surtout Paris) et les aires francophones (notamment Québec, Canada, Antilles, Maghreb), mais aussi sur l'inconfort, ou l'« intranquillité » de l'écrivain « périphérique » par rapport au choix de sa langue d'expression dans un tel contexte, souvent postcolonial (voir Gauvin : 1997 et 2003 et Beniamino & Gauvin : 2005, p. 120-124).

48. Les deux guerres mondiales en Europe ont eu des retombées positives pour la Province de Québec, devenue, par la force des choses, le carrefour des diffusions de livres en français.

d'Adjutor Rivard en 1914 au *Paon d'email* de Paul Morin en 1911. Relativement à la langue, cela se traduit par une volonté pour les premiers de marquer l'écriture de régionalismes et canadianismes, de faire une littérature essentiellement nationale (du pays) tant du point de vue de l'expression que des thèmes. Les seconds cherchent un usage plus universel de la langue française, refusant de se mettre au service d'une couleur locale, ce qui leur valut d'ailleurs d'être taxés de « parisianistes » de la littérature. Cette querelle linguistico-littéraire, « la plus longue et sans aucun doute la plus significative de l'histoire de la littérature québécoise, prendra fin au moment de la Seconde Guerre mondiale avec le déclin de l'École du Terroir et la floraison d'une littérature réaliste et résolument urbaine ». (Beaudet : 1991 et 2000, p. 216-222)

La revendication nationale reprend de la force dans la première moitié du XX^e siècle, mais elle est ralentie par la mainmise de l'Église sur les affaires politiques. Ce n'est véritablement qu'en 1960, avec le changement de gouvernement à la suite du décès du premier ministre Maurice Duplessis, que le Canadien français, qui se nomme désormais systématiquement Québécois, revendique haut et fort sa laïcité. Si la tête de la Grande Noirceur⁴⁹ avait voulu voir le Québécois comme un « Français amélioré », tel ne fut pas le cas de la génération suivante qui a pris conscience de son aliénation linguistique, politique et économique. Le témoignage d'un A. Bouchard reprenant une lettre de lecteur envoyée au quotidien *Le Devoir* en 1964 est très révélateur de ce besoin de différenciation d'avec le reste du Canada anglophone :

Nous ne sommes pas des CANADIENS français : nous sommes des QUÉBÉCOIS. Jamais nous n'avons et jamais nous ne penserons CANADIEN, parce que « CANADA » est synonyme d'Angleterre et que nous ne sommes pas des Anglais. Le Canada fait bien tout son possible pour nous angliciser, mais nous vainquons (bien faiblement) et vaincrons toujours, même si nous sommes atteints par cette anglicisation. » (A. Bouchard, lettre de lecteur, « L'anglicisation du Québec », *Le Devoir*, 15 janvier 1964, dans Bouchard : 1998, p. 244-245.)

En 1959, le journaliste André Laurendeau utilise, dit-on pour la première fois, le terme « joual » pour désigner le parler populaire québécois. Il prépare ainsi les poudres auxquelles Jean-Paul Desbiens met le feu l'année suivante en publiant *Les Insolences du*

49. La Grande Noirceur, qui apparaît de plus en plus comme un mythe (Masse : 2000), désigne la période de conservatisme politique et religieux associée aux mandats de Premier Ministre du Québec de Maurice Duplessis (1936-1939 puis 1944-1959), avant la Révolution tranquille.

frère Untel, constat d'échec du système d'enseignement canadien-français. Le frère enseignant y dénonce, entre autres, l'état de la langue, ce « joual », que parlent les écoliers. L'ouvrage crée l'événement et est un événement en lui-même dans la mesure où il permet une prise de conscience de la situation canadienne-française et ouvre la période la Révolution tranquille. La question de la langue est un élément important de la Révolution tranquille, qui, rappelons-le, se caractérise par : une « prise de parole des Québécois », une « libération des esprits, surtout par rapport à l'Église [...] et à l'État », une « revalorisation de soi », une « critique du colonialisme économique anglo-américain », un « renouveau du nationalisme, qui formule peu à peu le projet de l'indépendance nationale » et enfin, une « revalorisation du rôle de l'État dans le destin québécois » (Corbeil : 1976a, p. 13). Relativement au problème du français, la Révolution tranquille est une responsabilisation des gouvernements (tant à Québec qu'à Ottawa) qui organisent plusieurs commissions d'enquêtes et promulguent plusieurs lois, jusqu'à la fameuse *Charte de la langue française* en 1977. Cette institutionnalisation progressive du problème linguistique peut être vue en partie comme une réponse à la demande de J.-P. Desbiens⁵⁰, pour qui la langue doit être protégée comme n'importe quel « bien commun ». Parmi ces commissions, on compte tout particulièrement la *Commission Parent* (1961) sur l'enseignement et la *Commission Laurendeau-Dunton* (1963) sur la situation des francophones au Canada, qui conduit à l'adoption à Ottawa de la *Loi sur les langues officielles*⁵¹ en 1969. Entre temps, en 1968, se réunit la *Commission Gendron*, chargée de répondre à la question : « Que fera maintenant le Québec [au niveau linguistique] sur son propre territoire ? » (J.-Cl. Gémard dans Plourde : 2000, p. 249). Cette dernière commission pose les fondements de la politique linguistique québécoise menée depuis les années soixante-dix. Il y est question du français comme langue des immigrants (qui se dirigent alors principalement vers l'anglais) et du français comme langue du travail. Il a fallu attendre la *Charte de la langue française*, en 1977, pour voir les suggestions de 1968 se concrétiser sur le plan juridique. On doit mentionner tout de même quelques étapes

50. « La langue est UN BIEN COMMUN, et c'est à l'État comme tel de la protéger. L'État protège les originaux, les perdrix et les truites. [...] ce sont là DES BIENS COMMUNS. La langue aussi est UN BIEN COMMUN, et l'état devrait la protéger avec autant de rigueur. Une expression vaut bien un original, un mot vaut bien une truite. » (J.-P. Desbiens, *Les Insolences du Frère Untel*, cité par R. Étienne : 1964, p. 370)

51. La loi de 1969 reconnaissait le français et l'anglais langues officielles du Canada.

intermédiaires telles la *Loi canadienne sur les langues officielles* en 1969 puis la *Loi 22* en 1974 qui fait du français la langue officielle du Québec. Mais, de par son nom de *Charte*, la Loi de 1977, aussi appelée Loi 101, s'est donnée une importance que les précédentes n'avaient pas⁵².

La Révolution tranquille correspond donc à un moment de crise idéologique, comme cela a été le cas dans d'autres pays (en France notamment avec « mai 68 »). La particularité québécoise tient au fait que cette crise s'est cristallisée sur la problématique linguistique, devenue, au fil des siècles et des changements politiques, le lieu de définition identitaire par excellence, une véritable obsession, comme l'a bien montré C. Bouchard (1998).

1.3.2. La période du *joual*

Il faut maintenant présenter ce qui fut appelé « joual », non seulement parce qu'il s'agit d'un élément important pour la définition de notre objet, mais également parce que M. Tremblay est catalogué par la critique comme écrivain de la « période du joual », aux côtés de J. Renaud, G. Godin et Y. Deschamps (Gervais : 2000), au point qu'il a fini par devenir lui-même un élément de la définition du terme. Traiter de la question dans son ensemble est impossible ici, les références seraient trop nombreuses. De plus, des études complètes et détaillées sur le sujet ont déjà été brillamment menées⁵³. Nous renvoyons au document annexe 1B pour une liste chronologique de définitions et de réflexions à propos du joual. Nous avons préféré insister sur deux points, qui permettent d'envisager le phénomène sous les facettes sociale, linguistique et littéraire, à savoir l'évolution des définitions et la question du joual dans l'écriture de M. Tremblay.

52. G. Rocher a isolé cinq objectifs de la Charte : « définir la nature linguistique de la société québécoise, assurer l'intégration scolaire des enfants immigrants, franciser le monde du travail, pourvoir aux conditions de respect de la majorité francophone, créer les organismes chargés de la mise en œuvre de la Charte. » (G. Rocher, « La Charte de la langue française, ou Loi 101 (1977) », dans Plourde : 2000, p. 277)

53. En plus de l'ouvrage dirigé par A. Gervais (2000) voir, par exemple, le chapitre de L. Gauvin sur M. Tremblay, « Le théâtre de la langue » (1993, p. 335-358) et une section de son ouvrage *Parti pris littéraire*, « L'épopée du joual » (1975, p. 55-74). Voir aussi la synthèse de K. Larose, « Au cœur de la poudrière linguistique : la Querelle du joual » (2003, p. 155-223).

1.3.2.1. L'évolution des définitions

Le joual n'a jamais été défini très clairement du point de vue sociolinguistique, et encore moins du point de vue linguistique. Il s'agit d'un terme, d'une notion, dont la signification varie selon le temps et les auteurs, qui se contentent même parfois de constater l'impossibilité de précision. Nous ne reprenons ici que quelques exemples pour illustrer les grandes options sémantiques : 1. l'origine du terme, 2. sa définition par le binôme Laurendeau-Desbiens, 3. sa récupération idéologique par la Révolution tranquille, en particulier par le mouvement *Parti pris*, 4. Son extension sociolinguistique, linguistique et littéraire.

1. Le terme « joual » ne naît pas seulement en 1959 au Québec. On le trouve dès 1870, comme prononciation populaire de *cheval*, au singulier (« joual »), ou au pluriel (« jouaux »)⁵⁴. C'est également ce sens premier, dénotatif, et ces deux lexicalisations, que l'on retrouve dans le *Dictionnaire canadien-français* de S. Clapin en 1894⁵⁵. L'emploi métonymique, qui fait de l'occurrence linguistique une manière de parler (« parler cheval » ou « parler joual »), n'apparaît pas nécessairement spécifique au Québec⁵⁶, et a au départ deux sens contradictoires : « parler avec affectation », et « mal parler ». La première acception dans le sens de « parler à cheval », que l'on retrouve chez V. Barbeau (1939)⁵⁷, est finalement très rare et, dans la très grande majorité des cas, ce n'est pas celle qui est retenue. « Parler joual » prend très vite le sens de « mal parler », de « parler comme un cheval », et ce dès les années trente, en 1930 dans *Le Goglu*⁵⁸ puis en 1939 chez Cl.-H. Grignon⁵⁹. Le phénomène phonétique à l'origine de la forme orale est

54. « Dès 1870 dans la bouche d'un jeune Franco-américain vivant à Chicago. D'après une prononciation populaire de *cheval*, héritée des parlers de France, notamment de ceux de l'Ouest et du Centre où le mot est bien attesté sous la forme *jouau*, tant au pluriel (*des jouaux*) qu'au singulier (*un jouau*) », cité par Cl. Poirier (dir.) (1998, p. 326).

55. « Joual, J'val, s. m., Cheval. Au pluriel, *jouaux, j'vaux* », dans *Dictionnaire canadien-français*, Sylva Clapin (1894, p. 193).

56. Jacques Prévert, « Histoire du cheval » : Au grand galop je m'enfuis / je m'enfuis vers la grande ville / où tout brille et tout luit / en moto j'arrive à Sabi en Paro / excusez-moi je parle cheval / Un matin j'arrive à Paris en sabots », dans *Paroles*, Paris, Gallimard, 1949, p. 17.

57. « Joual, parler. Parler avec affectation, recherche. *Il parle joual, c'est effrayant* », dans *Le ramage de mon pays, le français tel qu'on le parle au Canada*, Victor Barbeau, Montréal, Éditions Bernard Valiquette, 1939, p. 83.

58. « Y parle pas joual, celui-là », dans *Le Goglu*, 14 février 1930, p. 7 (cité dans Poirier (dir.) : 1998, p. 326).

59. « Les Français qui reviennent en Nouvelle-France devraient avoir au moins le bon sens et la politesse de nous dire que nous parlons joual et que nous écrivons comme des vaches [...] J'aime

somme toute assez banal⁶⁰, mais ce qui l'est moins c'est sa lexicalisation telle quelle, et dans un sens figuré qui en fait presque un autre mot. Les premières utilisations du terme sont marquées du mépris de la classe élitaires francophone pour les locuteurs qui sont reconnus en user. Le mépris pour cette langue, en partie fictive, et la volonté de son ostracisation ont été parfois formulés de manière assez violente⁶¹. G. Miron, dans son recueil de poésies *L'homme rapaillé* (1970), évoque aussi ce mépris et insiste sur le fait que « joual » est une étiquette que la minorité élitaires colle sur ce qu'elle veut voir comme langue dégénérée et étrangère au français :

Nos élites [...] nous accablaient, prétendant que nous parlions mal, avions la bouche molle, manquions de vocabulaire, bref que nous bêlions une langue de sacre et une sorte de sabir. (Miron : 1996 [1970], p. 219-227)

2. Sur le sens assez général de « mal parler » se greffe vite tout un imaginaire hippique et déclassant qui fait des locuteurs en cause une race à part, entre l'humain et l'équidé. A. Laurendeau, alias Candide, et à sa suite J.-P. Desbiens, alias le Frère Untel, ont grandement participé à fixer socialement ce phénomène sous forme d'une parlure jugée caractéristique de la classe populaire francophone de Montréal. Les remarques, qui portent d'abord sur la qualité de la langue des élèves, ont comme objectif principal la dénonciation de la faillite d'un système éducatif, et, de manière générale, de la dégénérescence de la culture francophone, progressivement assimilée par la culture anglophone. Voici des passages trop célèbres pour ne pas être cités :

Ça les prend dès qu'ils entrent à l'école. [...] Tout y passe : les syllabes mangées, le vocabulaire tronqué ou élargi toujours dans le même sens, les phrases qui boitent, la vulgarité virile, la voix qui fait de son mieux pour être canaille... [...] Une conversation de jeunes adolescents ressemble à des jappements gutturaux. De près cela s'harmonise mais s'empêtre : leur langue est sans consonnes, sauf les privilégiées qu'ils font claquer. [...] J'en connais même [des parents] qui envoient leur progéniture à l'école anglaise. Et savez-vous pourquoi ? Pour que les jeunes n'attrapent pas cet 'affreux accent'. [...] Est-ce une illusion ? Il me semble que nous parlions moins mal. Moins mou.

autant commercer avec les Français plutôt qu'avec les Anglais, les Américains, les Japonais ou les Allemands. Ce n'est pas une raison pour qu'ils viennent nous flagorner et nous dire en pleine face que nous parlons le plus pur français de France. La vérité, c'est que nous parlons et que nous écrivons fort mal. », dans *Les pamphlets de Valdombre*, Claude-Henri Grignon, Québec, Sainte-Adèle, 1939, p. 193.

60. Le phénomène phonétique qui conduit à la prononciation « joual » est en fait très commun, il s'agit d'une assimilation consonantique (vocalisation) à la suite de la chute du [ə] de [ʃəva].

61. Par exemple : « autorisation pour deux ans, de tuer à bout portant tout fonctionnaire, tout ministre, tout professeur, tout curé qui parle joual », J.-P. Desbiens, *Les insolences du Frère Untel*, cité par R. Étiemble (1964, p. 368).

Moins gros. Moins glapissant. Moins JOUAL. (A. Laurendeau : 1959)

Le nom est d'ailleurs fort bien choisi. Il y a proportion entre la chose et le nom qui la désigne. Le mot est odieux et la chose est odieuse. Le mot joual est une espèce de description ramassée de ce que c'est que le parler joual : parler joual, c'est précisément dire joual au lieu de cheval. C'est parler comme on peut supposer que les chevaux parleraient s'ils n'avaient pas déjà opté pour le silence et le sourire de Fernandel. [...] Le vice est profond, il est au niveau de la syntaxe. Il est aussi au niveau de la prononciation [...] Le joual est une langue désossée : les consonnes sont toutes escamotées [...] Cette absence de langue qu'est le joual est un cas de notre existence, à nous, les Canadiens français. On n'étudiera jamais assez le langage. Le langage est le lieu de toutes les significations. Notre inaptitude à nous affirmer, notre refus de l'avenir, notre obsession du passé, tout cela se reflète dans le joual, qui est vraiment notre langue. (Desbiens : 1960, p. 23-25)

Ces deux définitions sont le début d'une longue période de querelles, où le mépris de la classe élitaire – encore empreinte de religion et de référence au standard français européen idéalisé – se heurte aux revendications identitaires d'une classe populaire grandissante. Il vaudrait mieux dire d'une classe « d'intellectuels populistes », comme le suggèrent L. Dussault et G. Tefas (1972) et plus tard P. Laurendeau (2004), qui va s'emparer de ce phénomène linguistique et idéologique, autant pour le dénoncer comme aliénation que pour libérer la culture québécoise de la mainmise de la bourgeoisie bien-pensante.

3. La dialectique du joual est présente dans la plupart des définitions sociolinguistiques, et le recul historique ne fait que la confirmer⁶². Au mépris d'un Laurendeau ou d'un Desbiens des années soixante répondrait le « joual-fierté » d'un Corbeil des années soixante-dix : « La réaction au joual-mépris, écrit-il, est violente et prend ses racines dans la valorisation de soi ; Puisqu'on nous [Québécois] dit que nous parlons joual, nous en ferons notre langue, notre langue c'est le joual. Ce qui était mépris devient fierté » (Corbeil : 1976a, p. 14). Cette position de fierté est cependant à nuancer. Souvent associée au mouvement idéologique (marxiste) et littéraire *Parti pris*, elle n'aboutit pas à l'éloge du joual. *Parti pris* n'a jamais eu comme objectif de faire du joual la langue nationale du Québec (Gauvin : 1975 et 2000), mais l'a affichée en littérature pour faire cesser l'hypocrisie et provoquer une prise de conscience de la situation

62. « [joyal] Mot utilisé au Québec pour désigner globalement les écarts (phonétiques, lexicaux, syntaxiques ; anglicismes) du français populaire canadien, soit pour les stigmatiser, soit pour en faire un symbole d'identité », *Le nouveau petit Robert*, Paris, Éditions Le Robert, 1993, p. 1230.

d'aliénation culturelle dans laquelle se trouvent les Québécois, et en particulier les écrivains. G. Godin, poète et membre de la revue *Parti Pris*, écrit en 1965 :

Nous refusons de devenir de beaux eunuques protégés de la peste ; les derniers Français d'une « province of Quebec » composée d'une part de Canadiens anglais et d'autre part d'ex-Canadiens français anglicisés. Nous refusons de servir à maquiller par notre beau langage le langage pourri de notre peuple. (« Le joul et nous », dans *Parti Pris*, volume 2, n° 5, janvier 1965, p. 18, cité dans Gauvin : 2000, p. 34)

Il paraît très important de noter que les débats sur le joul, à quelque niveau qu'ils se situent, paraissent plus une affaire d'intellectuels que de classe populaire proprement dite. L'idée que le joul est un état de langue à bannir se trouve bien dans l'imaginaire de la langue populaire, mais il s'agit d'abord d'une projection élitare et prescriptive de la norme⁶³. Notre corpus, l'étude de P. Daoust (1983) ou encore l'article de P. Laurendeau (2004) en offrent des exemples⁶⁴. Il est beaucoup plus rare, à notre connaissance, de trouver des avis positifs sur la question, et s'ils se présentent c'est toujours en relation avec une certaine pratique littéraire temporellement circonscrite, et excusée au nom d'une certaine révolution.

4. Qu'en est-il maintenant du référent linguistique ? À quoi renvoie le « parler joul » ou le joul ? Tous les propos ci-dessus mettent en évidence une zone de contact entre l'anglais et le français, et le joul apparaît le plus souvent comme l'« épiphénomène d'un processus de colonisation des Français par les Anglais » (Corbeil : 1976a, p. 14). Mais des études plus descriptives, moins « impressionnistes » (Wittmann : 1972, Beauchemin : 1976, Corbeil : 1976a, Santerre : 1981, Laurendeau : 2004) montrent que le terme est tantôt réduit au franglais ou au vernaculaire québécois, tantôt compris comme non-standard d'une manière générale, ou comme style littéraire, ou encore comme produit d'un processus d'hybridation proche de la créolisation.

Le joul ce n'est plus le nom commun qui dit la dislocation du français des champs au contact de l'anglais des villes. Le joul est devenu une appellation contrôlée de l'un des niveaux de langage, à la disposition de l'écrivain québécois comme tous les autres niveaux langagiers. (Godbout : 1974, p. 27-28 cité dans Laurendeau : 2004, p. 439)

63. Nous renvoyons à L. Gauvin lorsqu'elle écrit : « Il me paraît assez juste de dire qu'il [le joul] matérialise, dans l'œuvre de Tremblay, 'l'imaginaire' de l'oralité québécoise » (2000, p. 127).

64. Dans cet article, P. Laurendeau propose une synthèse des définitions du terme « joul » et s'intéresse en particulier à l'attitude des locuteurs face à ce que représente le joul, et à leur sentiment de la qualité linguistique : qu'est-ce que bien ou mal parler pour eux ?

Ce concept [le *joual*] ne renvoie pas à une réalité précise et unique mais sert plutôt de « fourre-tout » pour désigner de façon péjorative le parler de « l'Autre » ; parler du prolétariat urbain pour le campagnard, parler rural pour l'habitant de la ville. (Chantefort : 1976, p. 91)

Il me paraît donc plus précis de restreindre le terme *joual* à une manière de parler ou de réaliser les surfaces phonétiques [...] Les particularités des autres plans linguistiques, je les conçois plutôt comme des caractéristiques du dialecte québécois, non du parler *joual*. [...] Le *joual* est essentiellement parlé et très difficile à transcrire phonétiquement. C'est justement le niveau de langage le moins surveillé, le moins attentif à la prononciation, qu'on a stigmatisé sous le terme *joual*. (Santerre : 1981, p. 41-47)

Par extension : toute variété linguistique considérée comme déviante par rapport à une norme donnée. Le *joual* anglais, le *joual* parisien. (Poirier (dir.) : 1998, p. 324)

La zone linguistique du *joual* paraît mal circonscrite, ou à géométrie variable selon l'argument défendu. Les critiques portant sur l'anglicisation ne trouvent pas toujours matière à justification (Beauchemin : 1976). Cette « proximité dans l'épilinguistique » entre *joual*, *franglais* et français (Laurendeau : 2004) rend difficile une description linguistique : Que décrire ? Comment constituer un corpus de *joual* quand on ne sait pas précisément ce que ce terme désigne ? La position de L. Santerre (1981) est à ce titre révélatrice : le *joual*, compris comme « une manière de parler ou de réaliser les surfaces phonétiques », comme « le niveau de langage le moins surveillé, le moins attentif à la prononciation », demeure très difficile à caractériser et ne constitue pas pour lui une langue différente du « dialecte québécois », avec lequel il partage la plupart de ses traits.

Le terme se présente donc avant tout comme une étiquette symbolique, volontairement réductrice :

Le fait d'enfermer le vernaculaire sous l'étiquette d'un métaterme avait déjà en soi un formidable potentiel réducteur. Le réductionnisme prendra son allure de croisière lorsque le discours élitaire fournira pour lui-même et pour les masses la DÉFINITION du terme. On cherchera à circonscrire le *joual* à un espace (réductionnisme topique), à une classe que l'on minorisera dans le même souffle (réductionnisme stratique), à la vogue d'un temps (réductionnisme chronologique). (P. Laurendeau dans Perrot : 1981, p. 288)

Par réductionnisme topique, il faut comprendre non seulement le Québec mais plus précisément la ville de Montréal et les quartiers Est et le Plateau Mont-Royal, univers de la plupart des personnages de M. Tremblay. Par réductionnisme stratique, il faut

comprendre que « joulal » est une étiquette d'abord fabriquée par l'élite pour stigmatiser la manière de parler de la classe prolétarienne (et non rurale). Enfin, par réductionnisme chronologique, il faut comprendre que l'on parle d'une « période du joulal » en désignant les années soixante et soixante-dix, c'est-à-dire globalement les années de la Révolution tranquille. Par la suite, la langue populaire de Montréal, si elle n'a pas disparu (il s'agit d'une position dans le continuum linguistique et social qui ne saurait disparaître), tend plutôt à être qualifiée de vernaculaire, de sociolecte. L'attachement symbolique du terme « joulal » à une période et à un état de la société donnés est la raison pour laquelle nous parlons plus généralement d'oralité populaire québécoise chez M. Tremblay et pas de joulal, comme nous l'avions proposé au tout début de notre recherche⁶⁵.

1.3.2.2. Le *joulal* et M. Tremblay

Nous avons parlé de *Parti Pris* comme mouvement culturel, influencé par le marxisme, l'anticolonialisme et J.-P. Sartre, qui a fait appel au joulal en littérature, à travers l'organe principal de publication que fut la revue du même nom, entre 1965 et 1968 (voir Gauvin : 1975). M. Tremblay est classé par la critique comme écrivain « joulalisant », mais il ne fait partie ni des signataires des manifestes, ni des textes édités par le mouvement. Ce mouvement idéologico-littéraire, qui a marqué un tournant dans les lettres québécoises, a d'abord produit des romans, tels *La ville inhumaine* de Laurent Girouard, *Le cassé* de Jacques Renaud, des poèmes comme *Les Cantouques* de Gérald Godin et des essais, comme *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières (voir la bibliographie de L. Gauvin : 1975, p. 186-211). *Les belles-sœurs* de M. Tremblay, première pièce du corpus dramatique écrite en 1965 et montée en 1968 alors que paraissait le dernier numéro de la revue *Parti Pris*, a vite été encensée par les partisans de l'utilisation du joulal en littérature et dénoncée par ceux qui y voyaient une impasse, comme M. Dassylva (*La Presse*, 29 août 1968). Tremblay est à la fois « caution littéraire et tête de turc », selon la formule de K. Larose (2003, p. 155). M. Tremblay n'a jamais

65. Le premier titre que nous avons proposé en 2001 lors du dépôt du sujet, à l'Université de Montréal, était le suivant : « Trente ans de joulal. Évolution stylistique de l'oralité populaire chez M. Tremblay (1968-1998) ». Il nous semble que le titre actuel est plus juste.

revendiqué son appartenance à une quelconque école littéraire, ni au moindre mouvement idéologique, mais les propos qu'il tient à cette période-là, ou à propos de cette période-là⁶⁶, le classent sans aucun doute comme écrivain joualissant, en voyant dans son écriture le parler populaire montréalais alors appelé « joual ». Cela revient à reconnaître dans sa démarche la dialectique, alors à la mode, de la reconnaissance-dénonciation d'un état de langue. Mais on lui reconnaît aussi un travail esthétique proprement littéraire en faisant de sa langue d'auteur un style, de ses écarts par rapport au langage littéraire classique des licences poétiques. Les propos de J.-Cl. Corbeil qui expose en 1976 la position de l'Office de la langue français en matière de langue littéraire correspondent assez bien à la position de M. Tremblay :

[Au sujet de la *fonction esthétique*] l'Office a dégagé la règle de conduite suivante :

– Le créateur a la liberté la plus absolue d'utiliser la langue comme il l'entend, pour en tirer les effets qu'il recherche. Tout particulièrement, dans le roman ou le théâtre, il est normal que le créateur donne à ses personnages une langue qui corresponde au milieu sociologique auquel ils sont sensés [*sic*] appartenir. [...]

– Il faut laisser les problèmes d'esthétique littéraire à leur place, c'est-à-dire en littérature. Les créateurs vivent avec difficulté le choix entre écrire en langue soignée et écrire en langue populaire. Chaque choix donne naissance à des clans, détermine des amitiés et des alliances. [...] Mais l'écrivain ne peut s'arroger le droit d'imposer une langue d'écriture au reste de la nation : on change alors totalement de fonction, d'univers. (1976b, p. 19)

On peut dire de l'entrée en littérature de M. Tremblay qu'elle est fortement teintée par le débat idéologique et linguistique ambiant, d'où le scandale à la sortie des *Belles-sœurs*, mais qu'en tant qu'écrivain, il ne quitte jamais complètement l'univers littéraire pour celui du politique. Jamais, en effet, il ne prétend imposer quoi que ce soit en matière de langue, même s'il reconnaît l'impact de son choix d'écriture sur la société qui la reçoit. C'est plus « l'idéologie du joual » (Vadeboncœur⁶⁷ cité par L. Gauvin : 1976 et repris par P. Laurendeau : 2004, p. 433) qui l'a avalé et porté sur la place publique que l'inverse. Le processus social qui fait de son texte un étendard populaire a comme conséquence qu'il devient même la figure principale du joual littéraire, au point qu'il a

66. Voir par exemple *Revue Nord* : 1971, Pont-Humbert : 2000 (France-Culture), Bélair : 1972, etc., ainsi que tout le dossier de presse consultable au CEAD. Se reporter également au chapitre 7 de cette thèse.

67. Pierre Vadeboncœur, « Un simple bag », dans *Maintenant*, n° 134, mars 1974, p. 32-33, p. 32.

été parfois totalement assimilé (et l'est encore) au joulal en littérature. Le « Michel Tremblay... entrevu » de M. Bélair est à ce titre un exemple patent : l'introduction et les questions de M. Bélair sont transcrites dans un français des plus standard et normés, alors que les réponses de M. Tremblay sont, comme par hasard, fortement oralisées, à l'instar de sa propre écriture. Objectivement, il n'y a pourtant aucune raison de penser que le premier parle comme un livre et que le second s'exprime en joulal. L'effet d'oralité joulale produit par une transcription orthographique aménagée nous semble ici au service d'un étiquetage littéraire forcé.

Michel Bélair – Après avoir fait *Les belles-sœurs* et toutes les pièces qui ont suivi, après avoir adapté *Lysistrata* et *L'Effet des rayons Gamma sur les vieux garçons*, qu'est-ce que vous comptez faire ?

Michel Tremblay – [...] Le milieu des clubs, le milieu de la *Main*, le milieu de Carmen. C'est le milieu de Carmen qui s'en vient. Y s'en vient c'milieu-là. Qu'est-cé qu'à fait Carmen quand à sort d'la maison pis qu'à dit à sa sœur qu'une fois qu'à va avoir passé le pas d'la porte à va l'oublier pour de bon. C'est c'qu'y arrive à elle en dehors d'la famille qui commence à m'intéresser. (Bélair : 1972, p. 74)

La liste de définitions en annexe montre clairement une extension de la signification du terme « joulal » avec les années et les domaines concernés. C'est ainsi que « joulal » a pu désigner le parler populaire en général, le niveau de langue le moins surveillé, puis tout écart par rapport à la norme (écrite), puis, au niveau littéraire, toute tentative de reproduction du parler populaire, quel qu'il soit. Ces frontières sémantiques fluctuantes au fil des années sont présentes dans la perception qu'a M. Tremblay de sa propre écriture. L. Gauvin a répertorié différentes interventions du dramaturge à propos du joulal et propose un classement en « cinq temps », que nous lui reprenons, car il montre très bien la mutation de sa surconscience linguistique d'écrivain, autrement dit sa perméabilité au changement de l'imaginaire de la langue populaire au Québec. Les propos rapportés entre guillemets sont ceux de M. Tremblay :

1—*Le joulal-reflet* : « Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours. Par souci d'exactitude, ils ne diront pas *mosus* mais *tabarnak*. » (*La Presse*, 17 décembre 1966)

2—*Le joulal politique* : « Le joulal, c'est une arme politique, une arme linguistique [...] c'est un devoir que d'écrire en joulal tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi. » (*La Presse*, 16 juin 1973)

3—*Le joulal universel* : « Quand on fait du théâtre, il faut toujours transposer

[...] Dans tous les pays du monde, il y a des gens qui écrivent en joual. » (*La Presse*, 16 août 1969)

4—*Le joual exportable* : « Ce qui me permet d'aller ailleurs c'est mon côté local ou régional. » (*Le Devoir*, 26 février 1977)

5—*Le joual : ni écran ni refuge* : « Si j'écris en joual, c'est pas pour me rendre intéressant ni pour scandaliser. C'est pour décrire un peuple. Et le monde parle de même icitte ! » (*Le Jour*, 2 juillet 1976)

« Mon emploi de la langue québécoise, mon écriture ne sont plus tout à fait les mêmes [...] Quand j'ai commencé mes romans, je me suis rendu compte que je devais permettre à l'œil de s'accrocher, donc je me rapproche de l'étymologie, je pratique l'élosion. » (*Le Monde*, 16 novembre 1988). (dans Gauvin : 2000, p. 124-126)

Que dire des années suivantes ? On entend souvent dire que le joual en littérature, voire même que le joual tout court, c'est terminé. Que penser alors de l'exergue au récit autobiographique *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, paru en 1994, où l'auteur écrit que « son joual [...] est plus fringant que jamais [qu'il] galope comme un dieu ! » Que conclure de la remarque d'A. Brassard à la création de *Encore une fois, si vous permettez* en 1998, qui constitue la dernière pièce de notre corpus ?

Pour moi, ce prologue, c'est le *Refus Global* de Tremblay. Il nous dit que la vie toute simple de cette femme est aussi importante dans l'absolu culturel que la fameuse question d'être ou ne pas être [...] c'est une autre déclaration de société, d'une société trop souvent colonisée et complexée, qui affirme son droit d'exister dans le concert des nations. Oui, c'est ça, pour moi : trente ans plus tard, *Encore une fois, si vous permettez* refait le même pari que *Les belles-sœurs*. (A. Brassard cité par S. Baillargeon, dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998)

Du point de vue de la langue, nous pensons que le pari n'est pas tout à fait le même. Il l'est du point de vue esthétique en général au sens où M. Tremblay fait acte de création, mais il semble que la pertinence du marquage linguistique du non standard, toujours dans la même veine réaliste, se soit déplacée du social à l'affectif. Ce que M. Tremblay offre à son lecteur, c'est sa langue maternelle, au sens de celle qui caractérise l'émotivité et l'expressivité de sa mère beaucoup plus qu'au sens de celle qui représente la « misère linguistique » de son peuple. L'hypothèse que nous développerons dans le dernier chapitre de cette thèse est qu'au-delà des marques graphiques d'oralité qui sont restées en grande partie les mêmes, on passe progressivement d'un sociolecte à ce que l'on pourrait appeler un « affectiolecte »⁶⁸. Ceci peut être mis en

68. Nous remercions Mme M. Cambron qui nous a aidée à formuler le problème ainsi, lors de l'examen

rapport avec la progressive conversion autobiographique de l'œuvre de M. Tremblay.

1.3.3. Aspects sociolinguistiques

Nous reprenons ici les aspects sociolinguistiques introduits préalablement en les appliquant systématiquement à la situation québécoise et à la création littéraire pour situer notre objet.

1.3.3.1. Diglossie enchâssée et continuum des usages

La situation linguistique québécoise, pour la période 1968-1998, peut être exprimée sous la forme d'un schéma combinant la perspective diglossique avec l'idée d'un continuum des usages. Une telle schématisation a le mérite de situer avec précision la « portion » de langue, la variété « oral populaire » dans un ensemble complexe et composite, et d'en faire ressortir les pôles symboliques. Le schéma diglossique n'est pas envisagé entre l'anglais et le français mais d'abord entre le vernaculaire et le véhiculaire que sont le parler populaire et le français standard — avec l'ambiguïté du standard de référence, québécois ou européen. Si l'on retient les conclusions de l'analyse de P. Chantefort (1976), et si on prend en compte la situation de contact entre l'anglais et le français, on obtient le schéma suivant :

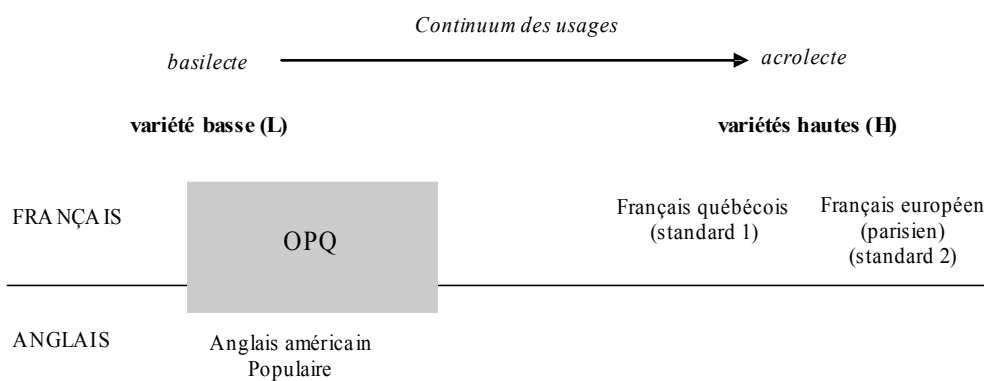


Figure 1.3.3.1. L'OPQ dans le continuum linguistique du français québécois

Le concept du continuum repose sur l'existence de deux pôles d'usage, deux variétés de la langue, à savoir le basilecte et l'acrolecte, c'est-à-dire sur l'idée d'une diglossie plus nuancée que dans les situations dites caractérisées, où la variété basse et la variété haute sont complètement différentes.

Le basilecte renvoie à la « variété la plus éloignée du pôle défini comme usage supérieur ». L'acrolecte qualifie la « variété la plus proche du pôle défini comme supérieur » (Chaudenson, dans Moreau : 1997, p. 19, 60). Dans le cas du Québec, nous dirons que la variété basilectale, ou variété basse (L), correspond au parler populaire.⁶⁹ Nous parlons de variétés acrolectales, ou variétés hautes, au pluriel, car la question du standard est double : il existe bien un standard québécois (FQS), dont les variantes diatopiques sont reconnues et acceptées⁷⁰, mais il faut bien reconnaître qu'il existe toujours, en arrière-plan, le spectre du standard européen (FSE), ce « parler-comme-un-livre franco-parisien » idéalisé et associé à la norme écrite, qui est perçu comme plus acrolectal que le français québécois standard (voir Wittmann : 1973, p. 89). C'est à ce niveau-là que l'on peut vraisemblablement parler de « diglossie enchâssée », au sens où se dessine un « emboîtement de deux diglossies » (Beniamino dans Moreau : 1997, p. 129) qui, au Québec, prend la forme suivante : d'une part *français européen / français québécois* et d'autre part, à l'intérieur de la communauté québécoise, une relation diglossique entre le parler populaire et le français québécois standardisé.

Enfin, ce schéma met en évidence deux autres dimensions de la situation linguistique québécoise, qui jouent un rôle important dans la définition même de notre

69. « La variété B [basse] de la situation de diglossie n'est généralement pas unique : au Québec, il n'existe pas de variété standard B codifiée et homogène ; [...] Nous admettons, pour la clarté de l'exposé, que B est une variété de langue accumulant toutes les caractéristiques que nous allons dégager, tout en gardant à l'esprit que ce « pur joual » n'est qu'une abstraction. La langue qui s'en rapprocherait le plus serait celle que l'on parle dans certains milieux populaires de Montréal.

Le même problème se pose pour A : quelle variété de A doit-on retenir ? Ici, nous avons le choix entre deux solutions : a) le français standard européen (A'), b) le franco-québécois standard différent du premier par certains traits de prononciation et quelques éléments lexicaux. On donne souvent comme exemple de franco-québécois la langue parlée à Radio-Canada. » (Chantefort : 1976, p. 92)

70. Les propos de Cl. Poirier sont à ce titre très clairs : « Le français du Québec est une variété de français langue maternelle, comme le français de France. Il comporte, comme celui-ci, des registres de langue [...] Le français du Québec n'est pas un français populaire, bien qu'il comporte, lui aussi, une variété populaire dont les contours ne sont pas tout à fait les mêmes qu'en France en raison de différences d'ordre sociologique. Les québécismes se rencontrent dans tous les types de discours, bien qu'ils soient plus fréquents dans les conversations familiales. », dans *The French Review*, mai 1998, p. 925.

objet. Il s'agit d'abord du contact entre le français et l'anglais. Nous n'avons pas interrogé la question du standard de l'anglais, faute de connaissances dans le domaine. Pour circonscrire le profil linguistique de l'oralité populaire québécoise et son imaginaire, il paraît surtout important de retenir que c'est l'anglais américain populaire qui est en jeu ici, et pas l'anglais acrolectal. L'emprunt à l'anglais n'est pas systématiquement dévalorisé, il l'est quand la prononciation, le vocable ou la structure sont issus de l'anglais américain basilectal, ou quand le recours à cette prononciation, ce vocable ou cette structure étrangers marque un défaut de français chez le locuteur québécois. Celui-ci, ne trouvant pas ses mots en français, ira au plus rapide et se servira dans le répertoire anglophone, de manière involontaire et souvent inconsciente. Le locuteur-type que nous ciblons est issu des couches populaires de la société québécoise, principalement des quartiers francophones de Montréal, il est au contact quotidien de l'anglais et il ne possède pas l'ensemble du continuum linguistique du français. Il a d'ailleurs peu de chances de le développer puisqu'il a tendance à combler ses « trous » de compétence en piochant dans sa connaissance de l'anglais⁷¹. Ce blocage social visible dans la langue va également de paire avec une dissymétrie des usages du code oral et du code écrit. Ceci nous amène à une deuxième remarque.

Globalement, la variété basilectale reste essentiellement orale, et la variété acrolectale tend plutôt vers l'écrit normatif. Si l'on reprend le schéma tétraglossique de H. Gobard, ou si l'on retient les réflexions de W. F. Mackey sur la diglossie littéraire, on peut s'attendre à ce que la situation de diglossie enchâssée esquissée ci-dessus pour le Québec corresponde à une diglossie littéraire enchâssée. Surtout lorsque l'on sait que la norme du français, au sens prescriptif de « bon usage », est fixée sur la norme écrite, dans laquelle il y a finalement peu de place pour la variation diastratique et diatopique. Dans quelle langue les « bons » écrivains québécois doivent-ils écrire ? S'ils suivent le modèle canonique, leur effort devrait tendre à se rapprocher le plus possible de la norme de l'écrit, qui est la plus proche du français standard européen, de l'idée que l'on s'en fait. Mis à part quelques particularismes lexicaux tolérés pour le pittoresque, l'écrivain québécois classique, puriste, ne doit pas laisser transparaître les variations orales qui n'ont pas droit de cité dans la langue littéraire

71. Anglais qui n'est pas forcément plus étendu, plus acrolectal, que le français que le locuteur possède.

référentiaire. Cela ne lui est permis que dans les dialogues des personnages, c'est-à-dire entre guillemets, manière qu'a l'auteur de rapporter tout en restant stylistiquement à distance.

1.3.3.2. Une créolisation du français ?

La question diglossique et la question du continuum sont en grande partie discutées et développées au sein des études créolistiques. Sans être spécialiste du domaine, nous voulons tout de même signaler le fait que la question du créole et de la créolisation du français au Québec, quand elle s'est posée, l'a toujours été à propos du joual, c'est-à-dire à propos de la variété la plus dévalorisée socialement (Lefebvre : 1965, Wittmann : 1973, Laroche : 1975), et la plus susceptible de représenter à la fois un contact de langue et une situation de domination économique et culturelle. Il existe deux grandes tendances définitoires des langues créoles, et si la première exclut toute assimilation entre situation québécoise et situation coloniale-esclavagiste, la seconde, plus générale, permettrait peut-être d'envisager la zone de contact linguistique entre l'anglais et le français comme une zone de créolisation. Nous ne cherchons pas à savoir si notre objet est un créole ou non, nous exposons seulement quelques réflexions qui suggèrent un rapprochement.

Le premier groupe de définitions est ce que l'on appelle généralement les définitions sociohistoriques. Dans cette perspective, on définit les créoles comme des langues nées au cours des colonisations européennes des XVII^e-XVIII^e siècles, à partir de formes régionales et populaires du français, utilisées dans le contexte des contacts de population au cours de l'esclavage, sans doute avec l'influence des langues des locuteurs, et dans le cadre d'un usage strictement oral du médium de communication. [...]

Un deuxième groupe de définitions, fondées sur le « type » linguistique, a vu le jour un peu plus tardivement. [...] un certain nombre de créolistes, de façon récurrente, ont posé la question d'un « type créole », qui serait le résultat de la genèse de langues dans un contexte de contacts linguistiques, mais pas exclusivement dans le contexte de ces contacts particuliers qui sont ceux de la colonisation des XVII^e-XVIII^e siècles. [...] L'existence de créoles devient un phénomène à peu près universel, on en propose un peu partout dans le monde, et l'on peut dire que presque chaque langue est passée au crible de la créolisation et de la créolité pour vérifier qu'elle n'est pas un créole qui s'ignore. (Hazaël-Massieux : 2005, p. 3 et 6)

L'OPQ ne peut, ni dans un cas ni dans l'autre, être définie comme créole. Dans le premier cas (perspective socio-historique), parce elle n'est pas réductible au seul français, et parce que le critère socio-historique de la colonisation esclavagiste des XVII^e et XVIII^e siècles n'est pas valable pour le Québec, les populations anglophones et francophones ayant été assez autonomes. De plus, l'état de langue qui pourrait se rapprocher le plus d'un créole, le joul, est un phénomène urbain du XX^e siècle. Les créoles gardent en eux la situation particulière de leur développement qu'est l'esclavagisme et leur terreau linguistique africain, ou substrat. Chose qui, objectivement, ne se retrouve pas dans la définition du vernaculaire montréalais, ni même du français québécois. Si l'idée d'un esclavagisme des francophones par les anglophones a été exploitée, c'est d'une manière figurée pour dénoncer l'insécurité linguistique du Québécois et exprimer une sorte de revanche verbale. L'assimilation de la situation coloniale du Québec avec celles des aires créolophones (Antilles et Haïti essentiellement) n'a jamais eu lieu, pour des raisons idéologiques dès le départ⁷², et pour des raisons plus objectives par la suite, que R. Chaudenson évoque dans sa définition du créole et de la créolisation :

Une langue se créolise, non par simple évolution au contact d'une ou plusieurs autres langues (toutes les langues du monde, ou presque, seraient alors des créoles), mais dans des conditions très particulières qui sont celles que réunissent les sociétés coloniales esclavagistes du XVI^e au XVIII^e siècles [...] :

- présence d'un peuplement français de départ important [...]
- transmission du français par voie quasi exclusivement orale, en l'absence de superstructure socio-culturelle (école)
- société esclavagiste vouée aux agro-industries coloniales (sucre café, épices) et entraînant l'immigration massive d'esclaves d'origines diverses ; il n'y a pas de créole français au Canada où pourtant la première et, pour partie, la deuxième conditions ont été réunies. (Chaudenson dans Moreau : 1997, p. 108)

Dans la deuxième perspective, typologique, parfois appelée la perspective des « pidgins-créoles », qui libère l'idée de créole et de créolisation des périodes et des

72. Voir ci-dessus la citation de B. Sulte, « La Revue Nationale. Nos origines », dans *La Revue Nationale*, Montréal, 5^e année, n^o 7, juillet 1923, p. 195-199. Nous la rappelons par souci de lisibilité : « Les Français ont bourré les Antilles de toutes espèces d'aventuriers. Par bonheur, Richelieu et Louis XV n'ont vu dans le Canada qu'un pays de fourrures et ils ne sont guère tracassés à propos de son peuplement. [...] notre formation a été exempte de ces jolis envois de criminels et de familles douteuses que l'histoire a enregistrés ailleurs que chez nous [...] Les colonies ? dépotoir national ! Heureusement que le Canada fut épargné. » (p. 199)

contextes de colonisation, on pourrait envisager dans un premier temps de voir le joual comme créole au sens où il serait un stade d'évolution du français au Québec, et résulterait d'une situation de contact linguistique entre l'anglais et le français. Mais cela paraît difficile, pour la simple et bonne raison que cet état de langue coexiste avec un standard québécois déjà en place, qui ne saurait donc en être le résultat.

C'est H. Wittmann qui pose le plus clairement la question du joual comme créole. Sur la base d'une analyse typologique comparative qui combine des aspects lexico-statistiques et morpho-syntaxiques, il définit le joual comme langue hybride plutôt que comme créole, même s'il leur reconnaît un certain nombre d'analogies d'ordre typologique et sociolinguistique » (1973, p. 83) :

L'hybridation présuppose une situation de diglossie dans laquelle la langue des ancêtres est menacée par une langue de prestige dominante « superordonnée ». La créolisation présuppose que la langue des ancêtres « stigmatisée » n'a pas pu résister aux pressions de la langue dominante et que, par conséquent, la langue subordonnée a déjà cédé sa place à la langue superordonnée⁷³. [...] Il résulte de l'hybridation un état remanié de la langue des ancêtres dans lequel la langue de pression fait figure d'adstrat. Il résulte de la créolisation un état remanié de la langue dans lequel la langue des ancêtres fait figure de substrat. [...] La distinction entre langue créoles et langues hybrides nous amène tout de suite à supposer que le joual a un bagage génétique autre que celui de la créolisation » (p. 88)

1.4. Portrait linguistique de l'OPQ

À l'issue de la définition de l'imaginaire de l'OPQ, on peut s'interroger plus généralement sur le « visage » linguistique de cette variété, des points de vue phonétique, syntaxique et lexical, qui sont aussi des angles de description. Pour révéler ce visage nous avons fait une liste de traits linguistiques caractéristiques de l'OPQ à partir de la littérature scientifique sur le sujet et de la « caractérologie stylistique » proposée par B. Gicquel⁷⁴ et la synthèse définitoire des traits linguistiques de l'oralité de M. Chénétier-

73. Les termes « langue superordonnée » et « langue subordonnée » sont empruntés à W. Labov. Ils sont traduits par H. Wittmann et renvoient respectivement à « langue de prestige » et « langue stigmatisée » (condamnée). Voir W. Labov, « The Study of Language in its Social Context », dans *Studium Generale*, 1970, n° 23, p. 30-87, p. 50-51.

74. L'entreprise de B. Gicquel est ambitieuse et complexe, et elle nous intéresse bien qu'elle n'ait pas encore abouti à un logiciel d'analyse stylistique. En effet, il a répertorié et classé les différents jugements stylistiques en « épluchant » littéralement un ensemble important de traités de style et

Alev (2004, p. 29-41). Le travail de B. Gicquel (1999) relève d'une réflexion sur l'imaginaire de la langue littéraire puisqu'il expose une synthèse des imaginaires stylistiques du français développés par toute une tradition de critiques littéraires. Sa synthèse permet ainsi de cibler avec plus d'uniformité et de précision terminologiques le profil stylistique de l'objet étudié, le faisceau de caractères, ou l'alchimie des phénomènes linguistiques qui le composent. La réflexion de M. Chénétier-Alev sur l'oralité n'est pas que linguistique ou stylistique et demeure très générale. Elle l'associe à la notion de voix et au rythme en poésie, dans la continuité des travaux de H. Meschonnic (1982b et c). Nous n'avons pas retenu l'ensemble de sa synthèse, car notre objectif n'était pas de discuter du bien-fondé théorique et esthétique de l'oralité. Ont été retenus les éléments les plus pertinents pour dresser le portrait d'une pratique sociolinguistiquement désignée comme orale et populaire, soit le « rappel schématique des diverses caractéristiques du langage parlé, telles que les ont repérées à ce jour les grammaires de l'oral et, plus récemment, les analyses de linguistique conversationnelle » (Chénétier-Alev : 2004, p. 32-34).

La liste complète des caractéristiques de ce portrait linguistique qui résulte de la synthèse de ces synthèses est donnée dans le volume annexe (annexe 1C), car il s'agit d'un document de travail établi pour permettre un débroussaillage des éléments les plus pertinents, du point de vue du sujet et du point de vue des études déjà menées sur le sujet. En effet, nous voulions éviter de reprendre l'étude des phénomènes déjà observés et analysés par L.-C. Cantin (1972) ou M.-O. Fonollosa (1995). La première, dont le travail date mais est toujours pertinent, a le mérite de proposer une vision d'ensemble mais forcément incomplète⁷⁵. Ce travail se présente d'entrée de jeu comme

d'études consacrées à tel ou tel auteur. Cette analyse générale du discours stylistique l'amène à distinguer trois types de jugements sur la base des trois classes polythétiques exprimées chez L. Bopp et G. Lanson (valeurs actives, valeurs affectives et valeurs intellectuelles). Il propose d'y voir des dimensions du phénomène esthétique ou encore des « principes d'interprétation » qu'il nomme *l'Émotivité*, *l'Activité* et le *Retentissement*. Il rapproche ces principes des catégories de la perception de Ch. S. Peirce et, à ce titre, sa perspective stylistique s'apparente à de la « sémiostylistique » (voir chapitre 2 de cette thèse pour l'explication de ce terme). Le profil stylistique de l'OPQ attendu serait « émotivité forte », « activité forte » et « retentissement faible » où nous reconnaissons les idées de subjectivité, d'immédiateté et de spontanéité évoquées dans l'imaginaire linguistique de l'OPQ. Ces trois caractères renvoient à une liste de particularités linguistiques et discursives ainsi qu'à une liste de qualificatifs généralement employés par les stylisticiens pour désigner l'effet que ces particularités produisent à la lecture. Voir Gicquel : 1999, respectivement p. 50-54, p. 61-67, et p. 68-73.

75. D'une part, on ne peut jamais tout décrire, et d'autre part, M. Tremblay a beaucoup écrit depuis.

une analyse linguistique dont le corpus a la particularité d'être littéraire. « La langue [n'y] constitue pas un effet de fiction mais plutôt un reflet d'une composante relative à une réalité culturelle » (p. iv). Le corpus n'est composé que de trois pièces, *Les belles-sœurs*, *En pièces détachées* et *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, compris comme un tout, et il comporte la particularité de proposer une comparaison entre un texte et sa réalisation phonique (un enregistrement radio-diffusé de la pièce jouée, *En pièces détachées*). Et c'est, à notre connaissance, la seule analyse de ce genre. L'approche est explicitement affichée comme grammaticale et structurale, mais des considérations sociologiques et stylistiques la complètent en fin de parcours, pour situer l'intention d'auteur dans son contexte. Les points abordés sont :

Construction du discours

L'énumération, la répétition, le présentatif ou encore l'utilisation de « pis coordinateur ».

Grammaire

L'analyse du syntagme nominal (élision, renforcement du sujet, remplacement par un pronom personnel, mais aussi particularités du système déterminatif).

L'analyse du syntagme verbal (accord, interrogation, particule « tu », négation, inversion, temps).

L'analyse des prépositions (cumul et emploi absolu).

L'analyse du « que explétif ».

Lexique

L.-C. Cantin relève et classe les canadianismes, les modifications sémantiques, les procédés de création et d'emprunts à l'anglais.

Les deux derniers chapitres constituent des remarques sur ces phénomènes, du point de vue de l'expressivité et de la catégorisation sociale.

Le travail de M.-O. Fonollosa, plus récent, est basé sur un corpus hybride : dix pièces de M. Tremblay et des transcriptions d'entretiens dirigés extraits des corpus *Sankoff-Cedergren* et *Montréal 84*, que nous avons également consultés et qui sont présentés plus en détail dans le chapitre suivant. Son étude se fonde sur la sociolinguistique variationniste et vise à mettre en correspondance les personnages des pièces et des locuteurs à profil sociolinguistique correspondant, afin de « vérifier dans quelle mesure la représentation qui est faite de la langue parlée dans le théâtre correspond à la réalité » (Fonollosa : 1995, p. i). Les trois variables retenues sont les alternances « je vais » vs « je vas ou m'as », « ici » vs « icitte », et la variable syntaxique « tout » qui

possède un grand nombre de variantes (*ibid.*, p. 44). Les divers comptages et proportions qui servent de base à l'interprétation de l'auteur mettent en évidence que « la représentation du comportement des couches populaires n'est pas vraiment conforme à l'usage des locuteurs de même classe dans [les] corpus de langue orale et ce, aussi bien dans les années 1970 que dans les années 1980. Les couches situées au haut de l'échelle sociale sont légèrement mieux représentées. Or, on ne les retrouve que dans le corpus des pièces des années 1980 » (*ibid.*, p. 97). M.-O. Fonollosa remarque notamment que, dans ses pièces, Tremblay « a eu tendance à sur-représenter des formes très connotées socialement comme [isIt] et [twé] », mais qu'au niveau des variables reliées à la morphologie, à la syntaxe et au lexique, la représentation est plus « adéquate » (*ibid.*, p. 97).

Ces deux études, qui sont les seules à notre connaissance à avoir affronté le problème de la langue de M. Tremblay aussi systématiquement avec les outils de la linguistique, sont évidemment des précédents sur lesquels nous nous appuyons mais que nous ne répéterons pas, même si nous en empruntons certaines voies méthodologiques et descriptives. Nous remarquons que dans aucun des deux cas la question de la définition même de l'oral et du populaire n'a pas été soulevée comme problématique en relation avec le matériau graphique que sont la transcription et le texte littéraire. De plus, il semble important de considérer le fonctionnement des marques d'oralité dans l'économie fictionnelle de chaque pièce, où les valeurs sont différentielles, comme dans tout espace clos de signification.

1.4.1. Phénomènes retenus⁷⁶

Compte tenu de la nature variationnelle composite de l'OPQ, nous avons cherché en même temps du côté des caractéristiques du français parlé, du français populaire et du français québécois.

76. Nous rappelons que la liste complète des caractéristiques relevées est donnée dans le document annexe 1C.

1.4.1.1. Phénomènes d'origine phonétique

- **Phénomènes vocaliques**

- Le relâchement des voyelles hautes [i], [y] et [u] dans certains contextes.
- Une tendance à l'ouverture du [ɛ] en [a] en syllabe fermée, en particulier devant [r] (par ex. « fermer » prononcé [farme]), et dans le pronom personnel sujet « elle », prononcé [al] devant voyelle et [a] devant consonne.
- La dilation de certaines voyelles (par ex. « surtout » [surtu]) et la réduction des groupes « semi-consonne + voyelle » (par ex. « bien' [bɛ̃], « puis » [pi]).
- Les diphthongaisons des voyelles longues accentuées (par ex. « garage » [gara^oʒ]).
- Des élisions du [ə], dit aussi schwa ou « e muet », et du [u] dans le pronom personnel sujet « tu », plus fréquentes et réalisées même devant consonne (par ex. « venir » [vnir], « je dis » [jdi], « tu as » [ta]).
- Parfois la présence d'une voyelle épenthétique (support) dans certains mots (par ex. « exprès » [ɛksiprɛ], « squelette » [ɛsklɛt]).
- Dans certains mots une interversion de phonèmes (métathèse) (par ex. « spaghetti » [speɡati]).
- Une yodisation des pronoms personnels sujets « il » et « ils » devant voyelle après leur réduction à [i] (par ex. « il est là » [yela]).

- **Phénomènes consonantiques**

- Une tendance à prononcer les [t] finaux, orthographiques ou non (par ex. « fait » participe passé de « faire » prononcé [fɛt], « debout » [d(ə)but], « ici » [isit]).
- La palatalisation (et parfois la yodisation) des dentales et des vélaires (par ex. « cinquième » [sɛ̃tjɛm], « bon Dieu » [bɔ̃gjø] ou [bonjø]).
- L'affrication de [t] et [d] devant [i] et [y] (par ex. « tu dis » [tsydzi]).
- La simplification des groupes consonantiques, en particulier les groupes finaux (par ex. « votre » [vot], « muscle » [mysk]).
- Des assimilations diverses (par ex. « je sais » [ʃɛ], « cheval » [ʒwal]).
- La chute du [l] dans les articles définis et les pronoms personnels sujets (par ex. « tous les jours » [tueʒur], « elle rit » [ari]).

– Une tendance à ne pas faire les liaisons obligatoires et à produire des liaisons fautives (par ex. « huit enfants » [ʔitzãfã], « je suis en forme » [ʃytãform]).

1.4.1.2. Phénomènes morphologiques

- **Morphologie pronominale**

– On note une grande variabilité phonétique des formes de l'oral en fonction de phénomènes déjà relevés à propos des traits phonétiques (assimilation du « je » en [ʃə], élision du « tu » en [t], ouverture de « elle » en [al], chute du [l] dans « il(s) » et « elle(s) »).

– Les formes des pronoms personnels « il, ils, elle, elles, lui » tendent à se réduire au profit de [i], souvent graphié « y ».

– « On » est la plupart du temps utilisé à la place du pronom personnel sujet « nous », ce qui explique les suites fréquentes du type « nous, on est d'accord ». Cette remarque rejoint la suivante.

– En français québécois parlé, les locuteurs ont tendance à distinguer plus systématiquement formes conjointes (clitiques) et formes disjointes (toniques) des pronoms personnels du pluriel. Ainsi les formes conjointes sont « nous/on, vous, ils/elles » (prononcés le plus souvent [i] ou [iz] devant voyelle), et les formes disjointes sont « nous autres, vous autres, eux autres ».

– Dans les suites de pronoms compléments conjoints antéposés au verbe, les locuteurs du français populaire auront tendance à ne considérer qu'une contrainte, celle qui place le pronom sujet, le pronom complément indirect et le pronom complément direct (par ex. « je te le donne », « Marie lui le donne »), alors que l'ordre normatif est différent à la troisième personne (par ex. « nous le lui donnons », « André les leur offre »).

– Dans les tournures impératives, on entendra plus facilement « donne-leur-les » que « donne-les-leur », et pour les tournures impératives et négatives, où le « ne » de la négation n'est pas réalisé, on trouvera des suites comme « vas-y pas », « offre-s-y-en pas », « rendez-moi-le pas », etc.

– Les pronoms personnels antéposés au verbe, en particulier les pronoms sujets, sont très souvent omis (par ex. « elle est partie » [ɛparti], « il faut voir » [fovwar]).

– On retrouve une utilisation massive de « ça », même pour des personnes (par ex. « les enfants, ça mange »).

– Devant voyelle, le pronom relatif « qui » est parfois élidé en « qu' » ou prononcé avec un yod [kij] (par ex. « la première qui [k/kij] a fini »).

1.4.1.3. Phénomènes syntaxiques

- **La négation**

– Le français populaire, et l'oral en général (sauf dans son registre soutenu), n'utilisent pas les deux parties de la négation, et omettent très souvent le « ne » de manière relativement anarchique (par ex. « je sais pas », « il veut jamais »). Ceci a des conséquences sur la formation des énoncés impératifs à la forme négative (par ex. « vas-y-pas », « donnes-y-en pas »).

– Le français québécois a conservé des formes de négation qui peuvent apparaître aujourd'hui comme redondantes du point de vue du français standard. Certains parlent à ce sujet de concordance négative (W. Labov)⁷⁷ (par ex. « il (n') y a pas personne », « il (n') y pas rien, j'en veux pas pan-toute »).

- **L'interrogation**

Parmi toutes les possibilités qu'offre la langue française pour formuler une interrogation⁷⁸, le français populaire, comme variété orale, a tendance à privilégier l'interrogation intonative. On remarquera également une prédisposition au mode interrogatif « est-ce que ». L'hypothèse que l'on peut émettre pour expliquer cette prédisposition est que ce mode s'applique facilement au deux types, interrogations totales et interrogations partielles. Mais le problème est en réalité plus complexe.

Par ailleurs, le français populaire a développé d'autres formes d'interrogation :

– Une qui combine le mode par inversion et le mode en « est-ce que », probablement par hypercorrection (par ex. « est-ce qu'il vient-il ? »).

– Une qui recourt fréquemment à une particule « -ti » et plus systématiquement « -tu » au Québec (par ex. « elle vient-tu à soir ? »).

– Une qui est une sorte de réduction de la forme en « est-ce que/qui » (par ex. « qui qui part ?, qui qu'est là ?, où qu'il va ? »).

– Une qui consiste à ajouter « c'est que » à chaque pronom ou adverbe interrogatif, (par ex. « que c'est qu'il a dit ?, comment c'est qu'il va ?, où c'est que tu vas ? »). L'amalgame phonétique produit des formes comme [usk], [komsk].

77. L'idée de concordance négative (*negative concord*) est reprise à W. Labov (1972) et développée par F. Corblin & L. Tovenà (2003).

78. On distingue généralement deux types d'interrogation (totale/partielle) et trois modes (inversion/avec « est-ce que »/intonative).

- **Connecteurs et particules**

En français populaire ou familier, les différentes séquences d'un énoncé oral peuvent être « attachées » par des connecteurs assez polyvalents marquant autant des relations de coordination que de subordination. « Puis » prononcé [pi]⁷⁹ et « (ça) fait que » prononcé [fak] sont très fréquents en français québécois populaire. On trouve également des cas de pragmatization de « par exemple » et de « écoute donc », qui peuvent marquer des relations logiques.

- **Les relatives**

Le traitement des subordonnées relatives est présenté comme une saillance du français populaire. Le français populaire a tendance à simplifier le système des pronoms relatifs du français standard, en particulier en n'utilisant pas le « dont » ni les formes composées, et plus généralement à privilégier la forme « que » (par ex. « un copain que j'ai passé mon enfance avec, j'ai vendu ma petite maison que je tenais tant »). Des descriptions à visée typologique permettent d'isoler quatre types de relatives fréquentes en français populaire et familier :

– Une relative dite « décumulée » ou « phrasoïde » qui se caractérise par la présence du subordonnant général « que » et de la présence d'un pronom personnel dans la subordonnée (par ex. « une amie que je suis avec elle depuis longtemps »).

– Une relative dite « défective » qui se caractérise par la présence du subordonnant « que » et un vide dans la principale, le complément manquant étant un syntagme prépositionnel (par ex. « c'est lui que tu fais allusion »).

– Une relative dite « populaire » qui se caractérise par la présence du pronom relatif et du subordonnant général « que » (par ex. « l'homme à qui que j'en ai parlé »).

– Une relative dite « déictique » (par ex. « là qui court y a un type »). Elle est parfois traitée au niveau discursif comme une structure ou construction présentative, mais nous y voyons une tendance générale de l'oral plutôt qu'une particularité populaire.

- **Les interrogatives indirectes**

Les interrogatives indirectes sont souvent traitées comme des interrogatives directes (par ex. « je sais pas qu'est-ce qu'il veut, on sait pas qui c'est

79. L'usage de [pi] en français québécois a été relativement bien décrit dans le corpus linguistique (voir Léger : 1988, Laurendeau : 1982) et est déjà évoqué chez M. Tremblay (Cantin : 1972, p. 22), ce pourquoi nous n'en proposerons pas d'étude fonctionnelle ici. Il faut noter que les usages de [pi], écrit « pis », ne recouvrent pas exactement les usages de « puis », et qu'il se rencontre avec et « et » avec « que » (par ex. « et pis, pis que »).

que c'est qui l'a fait »), parfois à la forme inversée même si spontanément la question directe n'aurait pas été formulée ainsi (par ex. « explique-moi où est-il »).

- **Les dislocations** (les dislocations avec reprise ou doubles marquages⁸⁰)

1. *Dislocation du sujet ou du complément avant le verbe* (ou double marquage à gauche). Elle « fait intervenir deux parties, au moins. La partie centrale s'identifie comme nœud verbal saturé fini ; celui-ci comporte un ou plusieurs dépendants directs ou indirects, dont au moins un qui soit clitique. Cette partie centrale est précédée d'une partie gauche, qui prend la forme d'un nœud saturé ; la partie gauche sera coréférente avec un des dépendants clitiques de la partie centrale (la coréférence ne suppose pas un accord de fonction syntaxique entre les deux) ». (Mertens : 2005, p. 18)

Exemples : « ce disque / on le demande partout » (Mertens : 2005)

« Quelquefois les guides / ils ne les montrent pas parce que la tombe / elle est loin de la ville ». (Duras citée par Blasco : 1997, p. 1)

2. *Dislocation du sujet ou du complément après le verbe* (ou double marquage à droite). Elle « fait également intervenir une partie centrale sous forme de nœud verbal saturé fini, suivie cette fois-ci d'un nœud coréférent avec un des dépendants directs du nœud verbal.[...] Sur le plan informationnel, la partie droite est interprétée comme une information d'arrière plan, comme un simple rappel, qui ajoute peu à l'information fournie dans la partie centrale. » (Mertens : 2005, p. 19)

Exemples : « ça devrait être objectif / la science » (Mertens : 2005)

« J'ai demandé à tonton où il le souhaitait, son abri à volailles » (Courchay cité par Blasco : 1997, p. 2).

1.4.1.4. Phénomènes lexicaux

La question lexicale n'est pas vraiment étudiée dans cette thèse, nous y ferons simplement référence dans le chapitre 7 lors du traitement statistique des profils langagiers. Nous y listons les anglicismes, les sacres et les variantes dialectales, parfois appelées régionalismes ou québécismes.

1.4.2. Artifices graphiques attendus

Il faut distinguer les situations de transcription linguistique, qui se font sur la base

80. Le dispositif de dislocation n'est pas toujours décrit comme un double marquage, en particulier dans les cas de dislocation d'un élément avant le verbe (voir Blasco : 2000, p. 111). Pour une approche plus détaillée du phénomène, se reporter au chapitre 5 de cette thèse.

d'un support sonore réel, et les situations de représentation littéraire, où le matériau de base repose sur l'imaginaire linguistique de l'écrivain. Dans les deux cas, le résultat ne peut refléter la réalité de manière exhaustive, mais nous dirons que l'orientation et les choix opérés relèvent de deux ordres différents. Dans le cas des transcriptions linguistiques, le but est de rendre compte objectivement et systématiquement de phénomènes réels. Dans le cas des représentations littéraires, le but est de faire effet de réalité, en l'occurrence d'oralité, en aménageant l'orthographe, mais sans souci de systématisme ni d'objectivité. Les normes de transcription constituent en linguistique une sorte de cahier des charges qu'il convient de respecter (par exemple, marque des pauses, rétablissement des apocopes et respect des règles orthographiques, transcription des répétitions, amorces et chevauchements, etc.). Une des causes principales de la définition et du respect de ces normes est la circulation des corpus au sein de la communauté scientifique. Quant à la littérature oralisante, elle ne se présente pas a priori comme transcription normée et objective : on ne trouve pas de normes de transcription liminaires aux pièces de théâtre. Une première lecture suffit d'ailleurs très souvent à se rendre compte qu'il n'y en pas. Cela ne veut pas dire que l'écrivain ne cible pas des phénomènes ni ne les représente de manière récurrente par les mêmes artifices, mais cela veut dire que ces artifices sont loin d'être systématiques (par exemple, l'usage de l'apostrophe devant consonne, l'ouverture de certaines voyelles). De plus, certains éléments ne sont pas représentés, probablement pour des questions de lisibilité par rapport à l'identité visuelle traditionnelle de la langue française (par exemple, l'affrication de [t] et [d], diphtongaison des voyelles accentuées). Nous noterons les constantes suivantes dans les deux sous-corpus :

- Dans les deux cas, nous avons affaire à des textes imprimés dactylographiés, où les jeux typographiques se résument à des différences de police et d'attributs de caractères, de casses et de tailles. La disposition typographique peut jouer un certain rôle dans la différenciation des tours de parole et des niveaux d'énonciation (titres *vs* corps de texte, locuteurs/personnages, commentaires/didascalies *vs* parole, etc.)
- On peut s'attendre à une extension de l'usage graphique de l'apostrophe pour marquer les élisions autres que celles permises par les règles grammaticales et orthographiques (par exemple « p'tit », « v'nir », « j'vas partir »).
- On peut aussi s'attendre à un aménagement orthographique qui permet

de rendre compte de phénomènes phonétiques comme l'ouverture des voyelles, les assimilations ou simplifications consonantiques et qui se concrétise par la substitution, l'ajout ou la suppression de graphèmes (par exemple « fermer / farmer », « boisson / boésson », « fatigué / fatiqué », « catalogue / cataloye », « elle / a(l), il / y »).

— Dans le cas des transcriptions, le linguiste, en toute objectivité, devra transcrire les « scories » d'une énonciation orale spontanée qui ne correspondent pas forcément à des mots (en particulier les amorces, chevauchements) et que les écrivains ne reprennent généralement pas (par exemple « j: je suis pas d'accord »).

— Enfin, le registre et le niveau de langue ou le contact avec l'anglais en cause dans l'OPQ font que certains mots n'ont d'existence qu'orale et n'ont pas d'équivalent écrit. Les linguistes comme les écrivains ont alors une certaine liberté, parfois contrainte par des habitudes morphologiques et orthographiques (par exemple « tabarnak », « pinottes », « tougher », etc.)

Conclusion

Ce chapitre avait comme objectif de proposer une définition de l'objet étudié chez M. Tremblay, soit l'oralité populaire québécoise, acronymisé en OPQ. La recherche a montré les deux aspects fondamentaux de l'OPQ, qui a été circonscrite autant comme imaginaire sociolinguistique de la langue que comme un ensemble de traits linguistiques. Nous insistons pour finir sur quatre points :

1. L'analyse stylistique de l'OPQ nécessite une connaissance de l'imaginaire sociolinguistique et une description détaillée des phénomènes linguistiques en jeu. Par conséquent, nous chercherons un arrière-plan théorique et des méthodes d'investigation en relation avec une perception phénoménologique du fait de style, qui fait appel à la fois à des occurrences linguistiques et à leur interprétation esthétique (voir le chapitre suivant).
2. L'OPQ a été abordée du point de vue sociolinguistique comme un complexe variationnel, où le diatopique, le diaphasique et le diamésique s'entremêlent et se rangent sous l'étiquette générale « français non standard », le standard désignant alors la norme écrite du français hexagonal. En d'autres termes, l'oral, le populaire, le familier et le régional se rejoignent dans le sentiment épilinguistique du non-standard. De plus, la non-concordance des registres à l'oral et à l'écrit place l'écrivain qui veut faire

effet d'oralité populaire dans une position ambiguë face à la réalité qu'il représente : l'oral courant transcrit produit un effet de familiarité, l'oral familial transcrit produit un effet de populaire (voir Anis : 1981). Il faut donc s'attendre à ce que l'OPQ en littérature ne fasse pas exclusivement appel à des phénomènes linguistiques populaires ou québécois, mais implique plus largement l'oral et le familial.

3. On peut s'attendre à ce que la représentation littéraire soit moins ciblée et moins systématique que la transcription linguistique dans le choix des phénomènes pertinents. La représentation littéraire se présente plus facilement comme une « recollection sélective » (Bourdieu, *op. cit.*) d'éléments offrant un bon rapport pittoresque-lisibilité, au risque d'être un reflet déformant de la réalité linguistique représentée, par forçage du trait ou de la fréquence⁸¹. « L'effet populaire du français populaire provient certes de quelques traits spécifiques, mais surtout de l'accumulation de traits stigmatisants, du franchissement d'un seuil en deçà duquel ceux-ci ne sont pas perçus » (Gadet : 1997a [1992], p. 27). Le critère de pertinence n'est donc pas le même selon que l'on se situe au niveau descriptif de la linguistique ou selon que l'on se place au niveau stylistique d'une production littéraire.

4. Enfin, la recherche d'une définition de l'oralité populaire québécoise a conduit à celle(s) du jocal, lieu de cristallisation identitaire et culturelle au Québec. Un tamisage des écrits concernant le jocal a permis de considérer l'importance et les limites du phénomène « jocal » pour notre sujet. Il s'agit d'un élément et d'une période essentiels de l'histoire du français et de la littérature au Québec, auxquels on ne saurait toutefois réduire l'œuvre et la qualité stylistique de M. Tremblay.

81. C'est aussi ce que note L. Gauvin : « L'effet jocal s'obtient encore par la recollection et l'accumulation des particularismes » (2000, p. 132).

Chapitre 2

Aspects théoriques et méthodologiques

Les théories sont des filets : seul celui qui lance, pêchera.
F. Novalis cité et traduit par K. Popper : 1973 [1959], p. 9.

Introduction

L'OPQ est un phénomène complexe qui renvoie à des formes linguistiques attestées mais aussi à l'imaginaire général du non-standard. L'écrivain qui veut faire effet d'oralité compose avec cette complexité, puisqu'il représente intuitivement plus qu'il ne transcrit objectivement une manière de parler. Nous voulons étudier ce travail de transposition, de « transcodage » littéraire de la réalité (Gauvin : 1993, p. 334 et 2000, p. 130), que nous définissons comme un processus de stylisation du réel. Pour répondre avec rigueur aux questions posées dans l'introduction générale, il faut préciser notre conception du phénomène littéraire, l'arrière-plan théorique sémiotique qui la sous-tend et ses conséquences sur les étapes méthodologiques. Ceci amènera à exposer la démarche expérimentale, autrement dit la constitution et l'exploitation d'un corpus hybride.

2.1. Quelle approche du phénomène littéraire ?

Quels sont critères qui permettent de parler d'OPQ dans l'écriture de M. Tremblay ? Quelle conception de la littérature sous-tend l'approche stylistique de ce phénomène dans les textes de théâtre ? Ce détour théorique est essentiel pour inscrire cette thèse dans une réflexion scientifique et intellectuelle plus large que son intitulé. Bien que relativement succincts, les propos suivants permettent de cerner notre position théorique dans des débats complexes sur la littérarité, qui portent sur sa nature ou sur les concepts et les démarches qui interviennent dans son analyse.

2.1.1. Aspects cognitifs et pragmatiques de la valeur littéraire

« L'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature, et encore moins la littérature comme art », écrit G. Genette (1991, p. 12). Qu'y a-t-il donc de plus ? Qu'est-ce qui fait qu'un texte littéraire est une chose plus complexe que la simple somme de ses composantes linguistiques ? Une des raisons est sa nature discursive, c'est-à-dire qu'il est « produit par un émetteur en liaison de principe avec un récepteur » (Molinié & Viala : 1993, p. 9). Les études stylistiques, dont la principale mission est d'analyser la littérarité, c'est-à-dire « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (Jakobson : 1963, p. 210), n'ont pas toujours considéré avec la même importance le fait que le texte littéraire résultait d'un procès et que sa qualité littéraire en dépendait. Pour synthétiser, on pourrait dire que chaque pôle de l'acte de communication littéraire a eu son heure de gloire sans que soit toujours clairement exprimée l'idée de construction partagée de la valeur esthétique¹. Le style a tantôt été appréhendé du point de vue de l'auteur, tantôt du point de vue du système textuel, ou encore du point de vue du lecteur². L'explication que donne P. Guiraud de ces focalisations successives est d'ordre culturel :

Le conflit entre une stylistique fonctionnelle et une stylistique génétique est, on le remarquera, purement historique ; il correspond à deux phases de notre culture et à deux conceptions opposées des fonctions de l'œuvre littéraire. Mais toute œuvre reste à la fois tournée vers l'auteur et vers le consommateur. (1969, p. 27)

1. Voir ce que dit J.-M. Klinkenberg : « Toutes les définitions classiques du style se laissent en effet aisément réduire à un invariant : il s'agit toujours de caractériser soit le rapport de cet énoncé à son émetteur, singulier ou collectif, soit le rapport d'un énoncé à son récepteur, singulier ou collectif. [...] [Les] études ont pu tour à tour privilégier deux aspects différents du rapport entre énoncé et le couple émetteur-récepteur. Elles se sont en effet attachées soit à décrire les éléments de l'énoncé, en tant qu'ils sont pertinents du rapport (ces éléments étant dès lors nommés « traits stylistiques »), soit à observer les corrélations proprement dites entre les *stimuli* que sont les énoncés et les réponses qu'ils suscitent ou les dispositions dont ils sont la manifestation. » (1990, p. 169 et 171. Voir également 1996, p. 250-255).

2. Pour un panorama des conceptions du style voir notamment Molinié & Cahné (1994) et Noille-Clauzade (2003, 2004), pour un panorama des stylistiques voir en particulier Karabétian (2000) et Cogard (2001). Nous renvoyons aussi aux numéros thématiques de la *Revue belge de philologie et d'histoire*, « La stylistique en quête de nouveaux horizons », n° 71 (1993) ; de *Langages*, « Les enjeux de la stylistique », n° 118 (1995) ; de *L'information grammaticale*, « la stylistique et son domaine », n° 70 (1996) ; de *Littérature*, « Questions de style », n° 105 (1997) ; et de *Langue française*, « La stylistique entre rhétorique et linguistique », n° 135 (2002).

Le point de vue que nous adoptons est plus englobant : nous envisageons le texte et les deux facettes dont parle P. Guiraud, sans réduire la valeur littéraire à un seul de ces éléments. C'est en cela que notre position théorique sur le style est sémiotique au sens large, ou sémantique dans la terminologie d'É. Benveniste³, ou encore herméneutique dans le sens de P. Ricoeur⁴. Nous considérons que la littérarité d'un texte ou d'un phénomène relève de l'interaction décalée entre un auteur et un lecteur, médiatisée par le texte ou le phénomène. Elle est donc tri-dimensionnelle :

Tout fait de littérature suppose des écrivains, des livres et des lecteurs ou, pour parler d'une manière plus générale, des créateurs, des œuvres et un public. À tous les points du circuit, la présence d'individus créateurs pose des problèmes d'interprétation. [...] Autrement dit, il y a — au moins — trois fois mille façons d'explorer le fait littéraire. (Escarpit : 1992 [1958], p. 3-4)

Sans succomber à la tentation de ces « trois fois mille » explorations possibles, dont U. Eco parle en termes d'« infinité de dégustations » de l'objet d'art (1965 [1962], p. 43), nous mettrons l'accent sur la perception qu'a le lecteur de l'ensemble du processus qui assemble écrivain, texte et lecteur. Ainsi, nous rejoignons la perspective pragmatiste de Ch. S. Peirce, qui insiste sur le rôle du processus d'interprétation dans la construction des signes (ici la littérarité), ainsi que ses développements récents par la stylistique cognitive (par exemple Semino & Culpeper : 2002, Richardson : 2004).

Pour présenter brièvement notre démarche, il faut préalablement expliquer la nature du texte littéraire comme discours, compris comme un carrefour interprétatif matériellement sensible (le texte a une existence physique), produit et reçu selon certaines règles inhérentes au procès de communication lui-même mais aussi aux contraintes du genre dramatique.

3. L'opposition que fait É. Benveniste entre le « mode sémantique » et le « mode sémiotique » est très embarrassante pour nous du point de vue terminologique, puisque nous utilisons le terme « sémiotique » dans le sens que le linguiste donne à « sémantique ». Pour lui, le « sémiotique » est purement structural : « toute l'étude sémiotique, au sens strict, consistera à identifier les unités, à en décrire les marques distinctives et à découvrir des critères de plus en plus fins de la distinctivité [...] indépendamment de toute référence. » Alors que l'ordre du sémantique relève de l'énonciation, de l'univers du discours et « prend en charge l'ensemble des référents » (1974, p. 64).

4. P. Ricoeur écrit : « Pour une sémiotique, le seul concept opératoire reste celui du texte littéraire. [Alors qu'] une herméneutique, en revanche, est soucieuse de reconstruire l'arc entier des opérations par lesquelles l'expérience pratique se donne des œuvres, des auteurs et des lecteurs. » (1983, p. 86). Nous n'avons pas choisi le système terminologique et conceptuel de ce philosophe pour notre analyse, mais il est évident qu'il aurait aussi pu être exploité.

2.1.1.1. Rendre le texte au discours et à son genre

Rendre le texte au discours c'est le rendre comme énoncé à sa situation d'énonciation, c'est-à-dire non seulement à l'émetteur qui l'a produit, en l'occurrence M. Tremblay, mais aussi au récepteur qui le reçoit, ainsi qu'à tout le contexte idéologico-esthétique qui les baigne et qui conditionne leur vision de la littérarité. « On peut presque parler, écrit M. Cambron, de l'éclatement de l'énoncé comme objet clos et d'une extension de cet objet se réalisant à la fois en aval et en amont, vers les conditions de production de l'énoncé et vers ses conditions de réception » (1989, p. 29). La définition de « discours » qui servira de référence est celle d'É. Benveniste :

Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. (1966, p. 241-242)

L'approche du texte littéraire comme discours est bien ancrée dans les habitudes et suit les développements de l'analyse du discours (dont l'acronyme usuel est AD) qui, depuis les premières réflexions de M. Pêcheux et de L. Althusser dans les années soixante, s'est constituée en champ disciplinaire avec une forte orientation socio-pragmatique, comme le montrent bien la synthèse de D. Maingueneau (1991b, p. 9-28) ou le numéro thématique de la revue *Langages* (n° 117, 1995). Les applications à la littérature sont aujourd'hui légion⁵. Autrement dit, le « tournant » a bien été pris et les voies qu'il révèle sont largement empruntées. Les deux conséquences principales de l'application de l'AD au domaine littéraire peuvent être résumées ainsi : 1. la littérature ne bénéficie plus du « régime d'extraterritorialité » qui a longtemps été le sien par rapport aux discours ordinaires. Elle doit être analysée en toute objectivité avec les mêmes outils que les autres productions discursives, 2. les sciences du langage, et en particulier la linguistique de l'énonciation, la linguistique textuelle et la pragmatique, ne sont plus

5. Par exemple : Adam & Goldenstein : 1976, Maingueneau : 1986, 1991a, 1994a, Jaubert : 1990, Amossy : 2002, Maingueneau & Amossy : 2003. Cette publication intitulée *L'analyse du discours dans les études littéraires* est, à notre connaissance, la dernière synthèse dans le domaine. Au-delà des études sur des auteurs ou des textes particuliers, nous renvoyons à la partie « L'analyse du discours et la question du style », p. 323-348 ainsi qu'à la bibliographie, p. 439-471.

des outils ponctuels. « Le recours à la linguistique, écrit D. Maingueneau, n'est plus seulement recours à un outillage élémentaire, comme dans la stylistique traditionnelle, ou, comme dans le structuralisme, à quelques principes d'organisation très généraux : il constitue un véritable instrument d'investigation » (dans Amossy & Maingueneau : 2003, p. 21). Nous voyons nous aussi un double intérêt à considérer la littérature comme un discours : elle représente du discours et est elle-même discours. Les concepts de l'AD sont opératoires pour analyser les deux niveaux pris isolément, à savoir le niveau personnage-personnage (discours représenté) et le niveau auteur-lecteur (discours représentant), mais aussi leur articulation.

Laissons momentanément de côté la capacité de représentation du texte (ce qu'il dit) et concentrons-nous sur le deuxième point (les conditions de son dire)⁶.

En définissant la production du texte comme discursive, on « ouvre la sémiologie par les deux bouts »⁷, vers un amont (l'auteur) et un aval (le lecteur) qui se rencontrent et se construisent mutuellement dans et par le texte, seul carrefour possible d'interprétations qui le dépassent. La communication littéraire a ceci de particulier qu'elle est différée, que le moment de l'énonciation productive n'est pas celui de la réception interprétative : il s'agit d'une communication *in absentia*. La situation de communication qui se manifeste dans le texte à un premier niveau n'est qu'une situation narrative « dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur » (Genette : 1972, p. 262). C'est ainsi que l'auteur n'est pour le lecteur qu'une figure énonciative, celle d'un narrateur, et, inversement, que le lecteur n'est pour l'auteur qu'une figure textuelle plus ou moins implicite, celle du narrataire⁸. C'est également ce que U. Eco entend lorsqu'il parle de l'auteur et du lecteur (Modèle) en termes de « stratégies textuelles » et en particulier de l'auteur comme d'une « hypothèse interprétative » :

6. Derrière cette « irréductible duplicité », nous reconnaissons l'opposition développée par O. Ducrot (1984) du « dire », qui renvoie à l'énonciation, et du « dit », qui renvoie à l'énoncé.

7. Bourassa : 1995, p.15, reprenant P. Ouellet.

8. Pour la définition des termes « narrateur » et « narrataire », voir G. Genette (1972, p. 225-267). Voici le résumé qu'en propose N. Piégay-Gros : « Le narrataire est l'équivalent du destinataire : il est celui à qui on adresse le récit (ou la narration). Il est donc toujours situé au même niveau que le narrateur [...] : même niveau du récit, et même niveau de la réalité ; il n'est pas plus « réel » que le narrateur et ne se confond pas plus avec le lecteur réel que celui-là avec l'auteur. » (2002, p. 239)

Si Auteur et Lecteur Modèle sont deux stratégies textuelles, nous nous trouvons alors face à une double situation. D'un côté, [...] l'auteur empirique en tant que sujet de l'énonciation textuelle formule une hypothèse de Lecteur Modèle, et en la traduisant en termes d'une stratégie qui lui est propre, il se dessine lui-même, auteur en tant que sujet de l'énoncé, comme mode d'opération textuelle en des termes tout aussi « stratégiques ». Mais d'un autre côté, le lecteur empirique, en tant que sujet concret des actes de coopération, doit lui aussi se dessiner une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégie textuelle. (1985 [1979], p. 77)

Le jeu de cette diégèse virtuelle (une voix raconte une histoire à quelqu'un) n'est donc pas seulement réglé du côté de celui qui la produit, l'auteur, mais dépend aussi de la coopération de celui qui accepte d'y croire, le lecteur. C'est ce que nous reprenons dans la section suivante avec l'idée de contrat de lecture.

Le texte littéraire est un discours, mais dans notre cas un discours particulier, puisqu'il s'agit d'un texte dramatique⁹. Cela veut dire que le lecteur s'attend à ce que sa lecture le confronte à des éléments d'un certain type, en fonction de la présentation même du texte mais aussi de sa propre culture de lecteur et de sa sensibilité d'individu. L'« horizon d'attente¹⁰ » concerne entre autres la question du genre auquel appartient ou est censé appartenir le texte lu. L'idée d'horizon d'attente peut être rapprochée de celle d'« encyclopédie du lecteur », de « répertoire »¹¹, qui est « l'ensemble des compétences qui sont requises du lecteur. Ce savoir, comme son nom l'indique, ne se limite pas à une connaissance linguistique (elle relève, elle, du dictionnaire) que l'encyclopédie englobe ; il inclut aussi celle d'un certain nombre de codes, de normes,

9. Il est d'usage de distinguer texte dramatique et texte de théâtre. Nous en précisons les définitions car, si cette distinction sur le fond est relativement commune à la littérature dans le domaine, la répartition terminologique n'est pas toujours respectée. De ce point de vue, le texte dramatique est le support textuel de la pièce indépendamment de sa représentation scénique (c'est le texte lu) et le texte théâtral est le texte en représentation (le texte joué). (voir Pavis : 1996, p. 353-354)

10. « Le lecteur commence à comprendre l'œuvre nouvelle [...] dans la mesure où, saisissant les présupposés qui ont orienté sa compréhension, il en reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire. Mais le rapport au texte est toujours à la fois réceptif et actif. Le lecteur ne peut 'faire parler' un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. » (Jauss : 1978, p. 259)

11. Pour la notion d'« encyclopédie du lecteur », voir U. Eco (1985 [1979], p. 95-108) et pour la notion de « répertoire » voir W. Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, 1976, traduit par E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1985. Voici ce qu'écrivait U. Eco : « Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie. » (1985 [1979], p. 95-96)

de conventions. » (Piégay-Gros : 2002, p. 231)

Parmi ces conventions, il en est qui sont spécifiquement génériques. Le théâtre, même lorsqu'il est lu n'en reste pas moins du théâtre, c'est-à-dire de la parole en action. A priori, tout texte de théâtre est le support écrit d'une situation orale bien réelle : la représentation théâtrale. Les comédiens sont censés simuler sur scène des situations et des échanges dialogués.

L'écriture et la lecture [du texte dramatique], écrivent C. Biet et C. Triau, imaginent un événement, un lieu, une scène, un jeu. Là sont les pré-requis essentiels à l'entreprise de lecture afin que l'imagination opère à partir du texte que l'auteur propose. [...] Ce que [le lecteur] découvre alors, c'est qu'il ne lit pas un document, mais un texte, c'est que l'écriture d'une pièce obéit à des règles poétiques spécifiques qui la distinguent des autres genres, parce que l'auteur a eu lui-même cette double conscience de la spécificité de son écriture – son style, sa manière de composer la fable ou le texte, son sujet, les enjeux idéologiques qu'il expose – et du passage de cette écriture à la scène. (2006, p. 538 et p. 540-541)

En d'autres termes, le texte de théâtre propose de rendre compte à la lecture de ces situations et échanges par des procédés divers de « mise en texte de la scène »¹², qui permettent par exemple la reconnaissance des différents locuteurs, une visualisation des tours de parole, la qualification des tons, de la prosodie, de la gestuelle, etc. Qui parle et comment ? sont deux questions auxquelles les indications péritextuelles (préface, dédicace, notes, glossaire, etc.) et l'appareil didascalique doivent permettre de répondre, au moins dans un premier temps.

Ces remarques sur l'horizon d'attente du format du texte dramatique révèlent en fait la spécificité de son énonciation. À l'intérieur de la parole de l'auteur, que le lecteur postule comme énonciateur fondamental (garant de l'unité textuelle), prend place une pluralité de paroles et de locuteurs, ses personnages. Le dispositif d'inclusion repose sur ce que D. Maingueneau appelle la « duplicité du dialogue théâtral » (1991a, p. 141), C. Kerbrat-Orrecchioni le « dédoublement des instances énonciatives » (1980, p. 171) et A. Ubersfeld la « double énonciation ». C'est la définition de cette dernière qui servira de référence :

12. « Ce qui fait la spécificité du discours théâtral, écrit P. Pavis, c'est la nature particulière de son énonciation, le jeu modalisant que la scène peut lui imprimer. [...] Le discours global ne serait pas autre chose que la théâtralité : à la fois mise en scène (sociale et discursive) du texte et mise en texte de la scène. » (Pavis : 1985 [1980], p. 41-42)

Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes (deux sous-ensembles de l'ensemble textuel), l'une qui a pour sujet de l'énonciation *immédiat* l'auteur et qui comprend la totalité des didascalies (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnages), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les « monologues »), et qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage. [...] Ces couches textuelles constituant le dialogue sont marquées par ce que Benveniste appelle la *subjectivité*. Ainsi l'ensemble du discours tenu par le texte théâtral est constitué de deux sous-ensembles :

- a) un discours rapporteur, dont le destinataire est l'auteur (le scripteur) ;
- b) un discours rapporté dont le locuteur est le personnage.

Il s'agit donc d'un procès de communication entre figures-personnages qui prend place à l'intérieur d'un autre procès de communication, celui qui unit le scripteur au public [...] C'est que le dialogue est un englobé à l'intérieur d'un englobant. (1996 [1977], p. 187-188)

Le fonctionnement polyphonique est une des caractéristiques fondamentales de l'énonciation théâtrale. Nous ne voulons pas dire qu'elle lui est spécifique, nous signifions que le genre théâtral est basé sur une exploitation particulière de la dualité énonciative avancée par A. Ubersfeld. Ce qui est en jeu c'est le réalisme de l'échange dialogal au théâtre (cet englobé), ainsi que la croyance en l'autonomie linguistique du personnage. Pour aller plus loin, on remarquera que le système est peut-être encore plus complexe si l'on intègre au schéma de la double énonciation une couche supplémentaire, celle du jeu scénique et de l'individu-comédien, autrement dit la dimension physique de la représentation réelle de la pièce. A. Petitjean voit le texte théâtral comme « un texte stratifié et hétérogène » (1999, p. 44) au centre d'un « dispositif communicationnel complexe » (*ibid.*, p. 50-51). Il distingue trois niveaux énonciatifs :

— Au premier niveau (texte dramatique), il y a les personnages qui sont tour à tour émetteur et récepteur en fonction des situations dramatiques dans lesquelles les place le développement de l'intrigue. Êtres de papier, enfermés dans le monde de la fiction, ils interagissent de façon réversible, comme s'il s'agissait d'un vrai dialogue.

— Au second niveau (texte scénique), il y a les acteurs qui, eux aussi, interagissent de façon réversible en fonction des situations dramatiques. Êtres vivants, les acteurs sont pour une part essentielle, des êtres fictionnels à l'intérieur du monde de fiction qui est une construction de la fiction dramatique et, pour une autre part, des êtres réels, soumis aux contingences de la rencontre d'un public.

— Au troisième niveau, il y a l'auteur dramatique qui s'adresse de façon non symétrique et non réversible au lecteur de la pièce et surtout au spectateur, par l'intermédiaire des personnages et des comédiens avec la médiation du metteur en scène. (*ibid.*, p. 50)

Il rejoint l'idée de double énonciation quand il parle ensuite de « double dialogie ». En liaison avec ces trois niveaux de communication, il différencie une dialogie interne et une dialogie externe. « Il y a d'abord une *dialogie interne*, écrit-il, qui peut être *dramatique* (personnage à personnage) ou *scénique* (comédien à comédien). Il y a ensuite une *dialogie externe* (auteur à lecteur-spectateur). » (*ibid.*, p. 51) Ce que nous retiendrons de cette démarche est la reconnaissance de la multiplicité des émetteurs, mais aussi des récepteurs¹³. Idée que C. Biet et C. Triaü formulent en termes de « diffraction » :

Le lecteur voit alors immédiatement qu'il ne s'agit pas d'un texte littéralement pris en charge par un auteur, puisque l'auteur n'intervient pas en son nom propre. Et c'est cette élision, cette diffraction du lieu d'émission du message, c'est ce masquage de revendication auctoriale ostensible, qui permet au discours inscrit sur la page, et aux ordres qui y figurent, d'être délégués à des entités qui opèrent de multiples relais hétérogènes entre l'auteur et le lecteur, entités qui sont censées parler diversement à la place de l'auteur, sans la médiation visible de ce dernier (puisqu'il se cache tout en donnant des ordres). Le lecteur affronte donc un bloc de texte, une totalité spécifique (un texte littéraire), une totalité poétique à laquelle il peut assigner un style individuel, une série de sens, comme il le ferait avec n'importe quel texte littéraire. Mais il affronte aussi un texte dont il voit clairement qu'il est fragmenté et qu'il révèle, y compris typographiquement, une énonciation qui n'est pas individuelle ou individualisée, même lorsqu'un seul l'écrit. Et c'est en ce sens que le discours écrit que lit le lecteur suppose trois niveaux de lecture puisqu'il est simultanément attribuable à un émetteur-auteur, à un comédien, ou à une entité virtuelle qui peut être un personnage. On devra donc lire le théâtre en prenant conscience, tout aussi simultanément, que la diffraction des émetteurs implique une diffraction des destinataires, en un mot que le lecteur est essentiellement un sujet diffracté. (Biet & Triaü : 2006, p. 562-563)

Nous reviendrons tout particulièrement sur l'intérêt de cette double diffraction (émetteur-récepteur) pour l'analyse quand nous montrerons l'exploitation qu'en fait M. Tremblay dans la dernière pièce du sous-corpus *tremblay*, *Encore une fois si vous permettez*. Nous restons pour le moment sur la problématique de l'identification des personnages, qui est une manifestation de la croyance et de la construction de la valeur fictionnelle de l'OPQ.

13. Pour la distinction de différents types de récepteurs (direct, indirect, additionnel), A. Petitjean se fonde sur la réflexion de C. Kerbrat-Orrechionni. Cette dernière voit la communication théâtrale dans la complexité de ses instances émettrices et réceptrice. Elle distingue en particulier des cas où le récepteur est l'allocutaire et des cas où ne l'est pas. (1980, p. 2-26)

2.1.1.2. La construction de la valeur esthétique

À plusieurs reprises, on a mentionné l'idée que le texte littéraire était un carrefour dans et par lequel se rencontraient deux individus s'imaginant l'un l'autre comme acteur d'un processus discursif. Ce lien tacite qui les unit est abordé dans les études littéraires sous le nom de contrat ou de pacte de lecture et relève plus généralement de ce que la pragmatique et la sémiotique appellent, en suivant H. P. Grice, la « coopération » (*Cooperative Principle*). Celle-ci se fait sur la base de lois de discours qui doivent être respectées pour que la communication puisse avoir lieu. C'est au philosophe H. P. Grice¹⁴ que l'on doit une première formulation explicite des « maximes conversationnelles », dont on retiendra en particulier celle de quantité et celle de manière, car elles intéressent directement notre problématique. La maxime de quantité est celle qui dose la quantité d'information nécessaire et suffisante pour une communication efficace, la maxime de manière correspond généralement à la capacité à se faire comprendre (la compréhensibilité et la lisibilité). Appliqué à la communication littéraire, le principe de coopération et ces deux lois en particulier se retraduisent ainsi : l'auteur devra en dire suffisamment pour que le monde qu'il crée fonctionne, mais pas au-delà. Il doit donc postuler un certain type de lecteur qui sera capable de décoder les indices qui guident le décodage du sens mais aussi de combler les blancs du texte sous sa propre responsabilité. Enfin, l'auteur doit rester lisible pour son lecteur. Le lecteur, de son côté, est en droit d'attendre tout cela de l'auteur de qui il aborde le texte. Il sait a priori qu'il doit respecter les indications de l'auteur mais également que tout ne lui est pas donné et que la complétude du monde fictionnel, s'il la recherche, repose sur lui. Il présume, toujours a priori, que le message de l'auteur est accessible dans une langue qui n'est pas hermétique. Derrière ces attentes mutuelles, on reconnaîtra, plus qu'une simple observation de règles intangibles, « une tendance à la pertinence, [...] le fait que les partenaires visent tous à optimiser l'efficacité de la manière dont ils traitent l'information » (Klinkenberg : 1996, p. 320).

Si nous avons fait ce détour, c'est pour mieux expliquer le fonctionnement de l'identification des personnages, ces locuteurs fictionnels dont l'auteur décide de *montrer* le

14. L'article de H. P. Grice auquel il est généralement fait référence est : « Logic and Conversation » [1975], dans *Studies in the Way of Words*, Cambridge/London, Harvard University Press, 1991, 394 p., p. 2-40. La liste des maximes se trouve à la page 28.

langage mais qui le lui rendent bien en lui volant sa parole, tant que le lecteur croit à leur existence¹⁵. La présence de personnages en élocution est une des lois du genre dramatique : l'auteur et le lecteur partagent ce savoir et envisagent l'écriture ou la lecture avec ce paramètre. Le contrat de lecture qu'un lecteur passe avec le dramaturge est qu'à l'intérieur de l'unité de la parole d'auteur il accepte de reconnaître des locuteurs fictifs différenciés et de leur accorder une certaine autonomie langagière. La particularité du théâtre, selon O. Ducrot, est que le personnage, de simple énonciateur invité dans le discours du locuteur principal qu'est l'auteur, devient locuteur à part entière :

Le propre du théâtre, par opposition au récit pur, c'est-à-dire au récit sans dialogue rapporté au style direct, est que la fonction sémiologique d'énonciateur y est remplie par un être, le personnage, qui, en ce qui concerne l'emploi fait du langage ordinaire, est un locuteur. (Ducrot : 1984, p. 206)

L'« effet-personnage » ne fonctionne pas que dans le roman, et les remarques de V. Jouve valent aussi pour le personnage de théâtre. D'autant plus qu'il s'agit pour nous d'un personnage de papier dont l'existence n'est pas (encore) supportée par la réalité d'un comédien : nous étudions les textes des pièces, non les pièces jouées. Parmi l'ensemble des remarques on relèvera notamment :

– l'idée que le texte ne dit pas tout du personnage. Il ne le caractérise que partiellement, comptant sur la coopération du lecteur. Le personnage est alors « le produit de l'interaction texte/lecteur » (Jouve : 1992, p. 27),

– le fait qu'il peut y avoir des personnages référentiels et des personnages « surnuméraires » (Eco), les premiers ayant un correspondant dans le monde réel, les autres non. Dans le second cas, le texte doit orienter la perception qu'a le lecteur de ce personnage en lui donnant les informations pertinentes (Jouve, p. 29),

– le fait que la complétion des blancs du texte se fait en général sur le principe de « l'écart minimal » (*ibid.*, p. 36), c'est-à-dire le principe qui, selon M.-L. Ryan, demande que « nous interprétions le monde de la fiction

15. La fiction demeure une croyance consciente, c'est-à-dire que le lecteur sait et ne sait pas en même temps que ce qu'il lit est vrai. Le « faire comme si » est une des clauses du contrat de lecture. La situation de lecture d'un texte fictionnel est un entre deux, un *blending* d'incrédulité et de certitude concernant l'existence des personnages, des actions et des discours qui font l'histoire. On comprendra « *blending* » dans son sens littéral de mixage ou d'hybridation. La situation de lecture littéraire apparaît en quelque sorte comme un état hybride et contradictoire : le lecteur sait que ce qu'il lit n'est pas réel, mais il fait comme si pour que l'effet fictionnel agisse. (Voir Fauconnier & Turner : 2002, p. 217-268).

[...] comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela signifie, continue-t-elle, que nous projetons sur le monde fictif [...] tout ce que nous savons du monde réel et que nous n'opérons que les ajustements qui sont strictement inévitables. » (Ryan : 1980, p. 406, dans Jouve : 1992, p. 36)

La prise en compte de la croyance au personnage malgré son statut fictionnel et l'incomplétude qui en découle sont un maillon important dans notre réflexion sur la représentation littéraire de l'OPQ. Pour que l'oralité soit identifiée comme telle, il faut qu'elle soit le fait d'un locuteur vraisemblable comme Montréalais francophone de classe populaire et, inversement, la reconnaissance de marques d'OPQ dans le texte contribue à l'actualisation du personnage comme locuteur dans une situation et une société données. Nous remarquerons simplement pour terminer que l'idée d'incomplétude du personnage et de complétion consistante¹⁶ par le lecteur appartiennent à un riche débat sur l'ontologie du personnage et de manière plus générale sur l'ontologie des mondes fictionnels¹⁷. Ce détour théorique par les personnages et les problèmes qu'ils soulèvent n'est pas fortuit. Nous y reviendrons dans la dernière partie de cette thèse pour montrer que M. Tremblay joue parfois avec les différents paramètres qui viennent d'être évoqués (voir les chapitres 6 et 7).

Les conceptions de la littérarité, de la particularité des textes de théâtre et de la fiction comme monde possible en relation avec le monde réel conduisent vers une définition dynamique du style et de la stylistique, qui sera envisagée sur fond de sémiotique.

2.1.1.3. Style et fiction de l'OPQ chez M. Tremblay

On se posera maintenant très clairement la question du réalisme langagier chez M.

16. Le terme de « consistance » est un terme de logique modale. Il signifie que les éléments rapportés par le lecteur, les « rustines » qu'il applique sur un visage ou des comportements partiels du personnage fictif ne doivent pas entrer en contradiction avec les autres éléments de la fiction que le texte énonce. Le monde fictionnel doit rester un monde possible, vraisemblable, en fonction des règles même de l'intelligibilité (la causalité) et en fonction de normes culturelles (par exemple on n'imaginera pas un personnage du Moyen Âge pratiquer le *hip hop* comme loisir). Mais l'auteur peut lui-même inviter son lecteur à quitter un fonctionnement normal de son monde de référence pour l'entraîner vers le fantastique, l'anachronisme, l'in vraisemblable de la science-fiction.

17. Par exemple Macdonald : 1954, Hamon : 1977 [1972], Lewis : 1983 [1978], Pavel : 1988 [1986], Doležel : 1998, Lavocat : 2004, Vouilloux : 2004, Proudfoot : 2006. Voir aussi la présentation et la sélection de textes sur la notion de personnage de C. Montalbetti (2003, p. 13-68).

Tremblay : qu'est-ce qui fait que l'on reconnaît dans son écriture un référent que l'on peut nommer OPQ, selon les critères listés dans le chapitre 1 ? Qu'est-ce qui fait en même temps que l'on perçoit un style d'expression propre à M. Tremblay, et qui relève de son imaginaire de la langue ? Il s'agit là d'un problème épineux, car il touche à la définition du rôle de la langue dans la fiction ; c'est aussi le point névralgique de notre problématique et l'originalité de cette thèse.

- **Mise au point terminologique**

Dans les études abordant le réalisme littéraire, on trouve fréquemment le terme de « mimésis », en référence plus ou moins directe à *La poétique* d'Aristote. Ce terme a fait l'objet de diverses traductions : « fiction », « imitation », « représentation », « modélisation », etc. qui conduisent le lecteur dans une sorte de « bourbier théorique » (*theoretical muddle*, Doležel : 1998, p. 5), ou qui, pour A. Gefen, « délimitent des périmètres et des différences vertigineuses » (2003 [2002], p. 19). Certains auteurs, en particulier K. Hamburger (1977), P. Ricoeur (1983) ou G. Genette (1991), assimilent « mimésis » et « fiction ». Bien que ce rapprochement puisse se justifier¹⁸, il introduit un risque de confusion pour notre réflexion, dans la mesure où nous souhaitons distinguer ce qui relève de la création et de l'imaginaire et ce qui relève d'une référence au réel, c'est-à-dire ce qui, dans la démarche de représentation, relève de la reproduction et de la transformation. Dans le langage courant, le terme « fiction » désigne plus spécifiquement la première tendance et le terme « imitation » la seconde :

Fiction : 1. mensonge, 2. construction de l'imagination (opposé à réalité), 3. création de l'imagination, en littérature.

Imitation : 1. reproduction volontaire ou involontaire, consciente ou inconsciente, de gestes, d'actes (= mimétisme), 2. le fait de prendre quelqu'un, son œuvre pour modèle, de s'en inspirer (dans l'ordre intellectuel, moral, artistique) (= pastiche, emprunt), 3. Reproduction des aspects sensibles de la nature par l'art.

(*Le Robert de la langue française*, édition électronique, 2002)

Le concept de représentation, plus large, permet d'envisager l'OPQ chez M. Tremblay du point de vue de ces deux tendances, puisqu'il implique à la fois une logique référentielle (on représente quelque chose) et une idée de transformation (le produit de

18. Puisqu'« imiter c'est [aussi] faire semblant » et que par conséquent c'est le principe même de la fiction qui est mimétique (voir en particulier l'argumentation de G. Genette : 1991, p. 17 sqq., relayée par C. Montalbetti : 2001, p. 235-236).

la représentation est différent de l'objet représenté)¹⁹. Il s'agit d'un « principe différentiel, permettant de départager les champs référentiels et fictionnels », comme l'écrit C. Montalbetti (2001, p. 235)²⁰. En d'autres termes, chercher à montrer la part de référence au réel dans l'écriture de M. Tremblay conduit aussi à mettre en évidence sa qualité fictionnelle, puisque l'imitation n'est pas une reproduction parfaite. La perception sensible de cette transformation n'est autre que l'épaisseur stylistique de la langue de l'écrivain.

- **Le réalisme langagier chez M. Tremblay**

M. Tremblay est-il un écrivain réaliste ? Il n'y a pas de réponse unanime, que ce soit du côté de la critique littéraire ou de celui de l'auteur. Ceci est dû à deux facteurs au moins : l'hétérogénéité générique de son œuvre en général et aussi de son théâtre « flyé », comme il aime le dire lui-même, ainsi que les différentes interprétations de la notion de réalisme. Nous en resterons quant à nous à une définition très large : nous entendons par « écrivain réaliste » un écrivain dont les textes sont des figurations vraisemblables de la réalité et donc par « réalisme » une tendance mimétique, référentielle. Le réalisme relève en effet de ce que L. Doležel appelle une « sémantique de la fiction » (*fictional semantics* : 1998, p. 5), c'est-à-dire du rapport de la représentation aux entités qu'elle cherche à représenter (leurs référents). Par réalisme nous entendons donc toute représentation d'un référent perçu comme réel ou vraisemblable²¹.

— **Un corpus génériquement hybride**

La question du réalisme langagier ne se pose pour nous que du point de vue du théâtre de M. Tremblay, et plus précisément des cinq pièces qui constituent le sous-corpus (description à la section suivante). Nous avons exclu a priori de notre réflexion ses autres écrits²². La sélection d'un seul genre de discours a des conséquences sur le

19. La traduction francophone de référence de *La poétique* (R. Dupont-Roc & J. Lallot : 1980) choisit d'ailleurs « représentation » pour « mimésis ».

20. Notons ici que C. Montalbetti choisit elle aussi de traduire « mimésis » par « représentation ». Voir également la présentation que fait B. Vouilloux de la « mimésis » chez Aristote et de l'usage qu'il fait du terme « représentation » (2004, p. 99-127)

21. En effet, le réalisme vise ici finalement plus le vraisemblable langagier que la réalité orale elle-même. Voir le chapitre que consacre J. Kristeva à cette notion (« 6. La productivité dite texte », 1969, p. 147-184).

22. À savoir ses poésies, ses contes fantastiques, mais aussi ses récits autobiographiques et ses romans. L'ensemble de ses écrits et leurs différentes versions est consignée dans le fonds Michel Tremblay, disponible et consultable à la Bibliothèque Nationale du Québec à Montréal. Voir également la

traitement du sujet : le théâtre est le genre par excellence de la représentation de l'énonciation discursive. Dans les textes dramatiques, on s'attend inévitablement à trouver une représentation de la parole et du système énonciatif de la conversation. Reste à voir si ce fonctionnement mimétique propre au genre suffit à donner une coloration réaliste. Plus encore, M. Tremblay ne se contente pas de représenter le format conversationnel, il travaille le signifiant graphique d'une manière volontairement orientée vers un référent oral réel : la pratique linguistique orale des francophones montréalais.

— **Le langage, un « 'rattrapage' réaliste d'une œuvre irréaliste » ?** (Piccione : 1999)

« Le réalisme, au théâtre, écrit L. Vigeant, se mesure à la fois par l'intention : montrer la réalité brute, et par la forme, c'est-à-dire les moyens par lesquels les artistes choisissent de représenter le réel. » (1997, p. 56) Ce commentaire appelle nécessairement deux questions : dans quelle mesure M. Tremblay veut-il dépeindre le réel qui l'entoure ? S'en donne-t-il les moyens ?

Il est incontestable que l'intention première du dramaturge a été de refléter par le langage « une grosse, très grosse partie de la société », selon ses propres mots (*La Presse*, 15 août 1969), mais, comme l'analyse justement L. Gauvin dans son « Tremblay en cinq temps » (déjà cité), on peut voir chez lui une distanciation de plus en plus explicite d'avec ce réalisme social au départ affiché :

Mon théâtre, écrit-il, n'est pas du tout un théâtre réaliste mais flyé, si on peut s'exprimer ainsi. On y dit des choses réalistes mais dans un contexte qui ne l'est pas. Ce n'est pas du tout le théâtre du « passe-moi le beurre ». (*Le Devoir*, 23 février 1980)²³

On comprendra l'anglicisme « flyé » comme l'équivalent d'« excentrique », « original », « peu commun », en l'occurrence hors des conventions génériques, mêlant le réalisme et l'absurde. J. C. Godin parle même d'un malentendu à propos de la réception des *Belles-sœurs*, pièce longtemps jugée phare du nouveau réalisme québécois :

Depuis 1968, il me semble que nous sommes entrés dans une nouvelle ère du malentendu dont *Les belles-sœurs* nous ont présenté le cas le plus clair : parce que cette pièce décrivait crûment la réalité populaire [...] elle a été perçue comme une œuvre réaliste alors que son esthétique la rapproche plutôt de Ionesco. (Godin : 1997, p. 71)

bibliographie de S. Beaupré (2000, p. 255-264).

23. Les deux citations de M. Tremblay sont empruntées à L. Gauvin (1993, p. 338 et 341).

La volonté de M. Tremblay n'est donc pas tant de reproduire la réalité sur scène que d'en donner l'illusion, d'en produire l'effet par des moyens qui peuvent s'en éloigner. Et, au risque de nous répéter, nous dirons que c'est dans ce décalage entre l'OPQ telle qu'elle est pratiquée dans le monde réel et telle qu'elle est présentée dans sa littérature que réside son style. G.-A. Vachon va même jusqu'à faire du réalisme une simple tension asymptotique vers le réel :

L'entreprise est impossible, écrit-il ; et l'écrivain garde toute sa crédibilité tant qu'il demeure en deçà de la réussite. La présence de Proust, de Joyce, de Faulkner dans leur texte, c'est moins l'apparente perfection des effets, l'inimitable justesse du timbre, que la sensation à moi transmise, d'un effort, d'une tension, d'une décision jamais reprise, d'une énergie qui se dépense tout entière à transformer l'écrit en parole. C'est la sensation directe d'un travail. (Vachon : 1974, p. 66-67)

Les moyens mis en œuvre pour représenter la société populaire sont donc nécessairement ambigus : à la fois aimantés par un référent réel, c'est en cela qu'ils permettent l'identification et la reconnaissance du spectateur ou du lecteur, et détachés et artificiels, c'est en cela qu'ils sont poétiques. Parmi l'ensemble des moyens, on distinguera la représentation linguistique, le cadre et la structure conversationnelle.

— La représentation linguistique dans les textes porte bien des indices d'une réalité phonétique particulière, mais elle ne constitue qu'une transposition partielle de l'oral dans l'écrit pour les raisons développées ci-dessous.

— Le cadre spatial et les personnages mêlent les éléments référentiels et les éléments fictionnels (l'onomastique est révélatrice de ce mixage)²⁴. M. Tremblay, en utilisant Montréal, ses rues, le nom de personnes célèbres, le nom de ses proches voire le sien, des marques connues de tout Montréalais (*Ogilvy*, *Le Duc de Lorraine*, *Pegroid's*, etc.), donne l'impression d'une photographie, d'une description. L'illusion serait parfaite s'il n'y avait pas, à côté de ces référents identifiables, des lieux et des entités à l'existence plus incertaine hors des frontières de l'univers fictionnel. Par exemple, les appartements où se déroulent les scènes, les cas de théâtre dans le théâtre comme dans *Le vrai monde ?* ou *Encore une fois, si vous permettez*, etc. qui proposent des personnages explicitement imaginaires (Madeleine II, Alex II et Mariette II) qui peuvent aller

24. Voir par exemple la distinction entre les personnages référentiels et les autres dans le dictionnaire de J.-M. Barrette (1996, p.399-534).

jusqu'à briser eux-même l'illusion réaliste (Le Narrateur s'adressant au public ou Nana prenant conscience de son statut de personnage). Ces situations d'hybridation référentielle sont au cœur d'analyses contemporaines de la fiction²⁵. L'autoréférentialité (Beaupré : 2000) que l'on voit émerger dans les textes et l'autocitation sont aussi des moyens ambigus qui contribuent à consolider et à déconstruire la logique référentielle du réalisme.

— La structure conversationnelle, c'est-à-dire l'organisation thématique de la pièce et l'enchaînement des répliques, si elle est à la base une représentation d'un phénomène courant (la communication verbale sous forme de dialogue), est très travaillée chez M. Tremblay et elle est souvent peu vraisemblable, empreinte d'opéra ou de tragédie grecque (utilisation des chœurs, monologues et agencement polyphonique). Voir le chapitre 6 de cette thèse.

- **Le statut fictionnel de l'OPQ**

La recherche des éléments référentiels dans l'écriture de M. Tremblay éclaire par la même occasion sa dimension fictionnelle. Appliqué à la question de la représentation de la langue, cela veut dire que notre travail est celui d'un tri entre ce qui relève d'une véritable « *mimèsis* linguistique » et ce qui relève dans cette représentation du style de l'auteur, à savoir sa capacité à sélectionner les traits pertinents et à donner une fonction dramatique à cette manière de parler différenciée.

- **L'enjeu d'une « *mimèsis* linguistique » : la réalité sociolinguistique**

La *mimèsis* linguistique est la représentation par la littérature, non d'objets ou d'actions, mais de discours. [...] [elle] relèverait d'une spécificité du langage littéraire, puisqu'il est imitation d'actes de paroles authentiques de la vie courante [...] Par extension, le linguiste Michal Glowinski²⁶ propose de parler de « *mimèsis* formelle » lorsqu'un auteur imite la forme de discours non littéraire en littérature, et singe par exemple le discours historique référentiel [...] ou la langue philosophique dans une fiction. (Gefen : 2003 [2002], p. 226)

25. Par exemple, Doležel : 1998, Fauconnier & Turner : 2002, Degani-Raz : 2003, Lavocat : 2004, Proudfoot : 2006. Références déjà données dans une note précédente.

26. A. Gefen renvoie ici à la célèbre étude de M. Glowinski, « Sur le roman à la première personne » écrite en 1967 (dans Genette : 1992, p. 203-245). La définition de la « *mimèsis* formelle » correspond à la section II, p. 234-241. L'idée de « *mimétique* linguistique » est ensuite développée en 1983 dans « *Mimèsis* linguistique dans l'énoncé littéraire », dans *Acta Universitatis Wratislaviensis*, Varsovie, Romanica Wratislaviensa, XX. Nous n'avons malheureusement pas pu nous procurer le texte.

Il y a bien chez M. Tremblay une représentation des discours. À travers ses personnages il mime des pratiques de la société linguistique qui l'entoure, et il reconnaît très volontiers l'emprunt :

Je m'étais dit : si jamais j'écris un jour, je ne tricherai pas. Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours. (*La Presse*, 17 décembre 1966 dans Gauvin : 1993, p. 337)

Le droit de l'écrivain à se servir dans son entourage est même le sujet de la pièce *Le vrai monde ?*, à propos de laquelle il crée un personnage-dramaturge, Claude, présenté comme un pilleur incompris :

Je pense avoir raison de me servir de la vie de mes proches pour écrire, mais je ne peux pas m'empêcher de me blâmer quelque part. D'ailleurs, dans la pièce, j'ai donné volontairement de très mauvais arguments à Claude. (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 119)

Du point de vue de la langue, il est donc tout à fait normal de retrouver des pointeurs sur des phénomènes réellement attestés, qui sont autant de « cautions d'oralité » (Zay : 1990), comme la présence d'anglicismes, l'avalement articulatoire, l'ellipse du sujet, les simplifications consonantiques, la postériorisation de [a], etc²⁷. Mais on voit très vite poindre chez lui la conscience d'une nécessaire distanciation de cet environnement. Ainsi, il est à la fois « vampire et créateur », comme le dit L. Boulanger (2001, p. 122). Cela se vérifie bien entendu du point de vue de la langue. Ces personnages qu'il veut faire parler comme « dans leur vie de tous les jours » ne parlent pas comme dans leur vie de tous les jours. D'une part, car leur vie n'a de jours que ceux de la fiction, et, d'autre part, car l'imitation est nécessairement imparfaite. Ainsi, L. Gauvin remarque-t-elle :

De plus en plus consciente des procédés de mise à distance utilisés dans ses pièces (chœur, double niveau scénique, voix parallèles...), la critique a pris l'habitude de mettre le mot réalisme entre guillemets. [...] On peut supposer que Tremblay a fait subir à la langue un traitement analogue à celui de ses formes théâtrales, et qu'à une architecture scénique correspond une *architexture* langagière, résultat d'un savant dispositif. (1993, p. 341)

Imitation nécessairement imparfaite, c'est-à-dire qui subit un ensemble de contraintes que nous explicitons maintenant.

27. Phénomènes déjà évoqués dans Cantin : 1972, Gauvin : 1993, 2000, Fonollosa : 1995, Dargnat : 2002a et 2006b.

– **Une imitation nécessairement imparfaite**

L'imperfection de l'imitation littéraire d'un objet, en l'occurrence d'un objet langagier, est une caractéristique définitoire de la représentation, de la littérarité et du style. Même le discours littéraire le plus réaliste est un « discours contraint » (Hamon : 1970). Quelles sont ces contraintes qui pèsent sur l'écriture de M. Tremblay et qui l'obligent à se distancier de la réalité qu'il représente ? Nous en avons distingué trois, selon qu'elles dépendent de la communication en général, du genre de discours dans lequel s'exprime l'auteur ou de la nature littéraire de l'échange

a. Les contraintes du canal sont des contraintes de « transcodage », c'est-à-dire des contraintes d'encodage d'un code (oral) dans un autre code (graphique). L'objet représenté est d'une nature physique différente des moyens de sa représentation. Une représentation graphique de la parole n'aura jamais la composante sonore, ni l'épaisseur existentielle de l'oral *in vivo*. Il y a nécessairement une déperdition et une « reprogrammation » de certains phénomènes pour la compenser (voir chapitres 1 et 3 de cette thèse).

b. Les contraintes génériques sont en lien avec la nature discursive particulière du texte littéraire : le fait que l'acte de communication entre l'écrivain et son lecteur soit décalé et se passe *in absentia* a des conséquences. Pour que la procédure de décodage du référent OPQ fonctionne en aval, il faut encore que l'encodage ait été bien fait en amont. Il s'agit d'une contrainte de lisibilité double : de lisibilité linguistique (le lecteur doit pouvoir comprendre ce que disent les personnages), et de lisibilité sémiotique (il doit aussi pouvoir interpréter les choix et les écarts stylistiques de l'auteur par rapport à la norme orthographique comme le codage d'une réalité existante : l'OPQ). Ajoutons à cela que le genre théâtral impose au texte des contraintes particulières que la représentation scénique ne connaît pas, ou intègre différemment en les respectant plus ou moins. Par exemple au niveau de la disposition typographique, de l'appareil didascalique, véritable « mise en texte » de la parole (voir chapitre 4 de cette thèse).

c. Les contraintes de la littérarité. La littérarité implique une représentation forcément stylisée des choses, en l'occurrence de la langue, pas une reproduction (voir ce qui vient d'être dit pour justifier le choix du terme « représentation »). Il ne saurait y avoir de qualité littéraire sans que le lecteur ne reconnaisse un travail de transformation par

l'écrivain des formes linguistiques mêmes de la représentation de l'OPQ. Autrement dit, l'horizon d'attente d'une représentation littéraire de l'OPQ implique une « littéarité de diction », un travail du matériau verbal. (Genette : 1991, p. 31). Les contraintes stylistiques, qui sont des contraintes individuelles de la littéarité, traduisent la plus ou moins grande perméabilité de l'écrivain au monde qui l'entoure ainsi que sa liberté personnelle de choisir telle ou telle forme linguistique. Concrètement, le fait qu'il décide de transcrire ou non les diphtongaisons et les affrications, qu'il opte pour la graphie « astheur » plutôt qu' « à c't'heure », etc. Les contraintes stylistiques d'un écrivain sont des contraintes liées à sa capacité personnelle de filtrage, comme le reconnaît M. Tremblay lui-même :

Écrire une langue, c'est s'éloigner d'une langue. C'est la transposer. C'est ce qui fait notre utilité à nous, écrivains. On existe pour filtrer. (*Possibles*, 1987, cité dans Gauvin : 1993, p. 335)

Ce système de contraintes plus ou moins fixes fait de la représentation de l'OPQ dans les textes de théâtre un phénomène fort complexe. La composante référentielle de la représentation produite par l'auteur révèle aussi la composante imaginaire. La perception de la saillance du référent oral dans la norme écrite, si elle joue en la faveur d'un certain réalisme, accentue également son artifice :

Cette transcription, destinée d'abord à mimer le registre populaire de la langue parlée, est aussi convoquée pour donner à lire la partition théâtrale. À ce titre, elle procède d'un double code, soit d'un code oral et écrit, ou plus exactement d'une écriture de l'oralité qui s'effectue par un transcodage complexe. Le spectateur, s'il a été capté par le phénomène de reconnaissance du jocal lors de l'audition de la pièce, ne peut que s'étonner, au moment où il devient lecteur, d'un dialogue constant entre le recours à l'orthographe classique et la transcription phonétique. [...] Ce double code sans cesse à l'œuvre accentue encore ce que j'appelle « l'effet jocal » du texte, puisqu'il a comme résultat de marquer davantage l'écart et de souligner les éléments « déviants ». (Gauvin : 1993, p. 344-345 et 2000, p. 130)

— Quand la diction sert la fiction

G. Genette propose de distinguer deux littératures concurrentes, la littérature de fiction qui a trait au narratif (succession d'événements non réels mais vraisemblables) et la littérature de diction (travail de la langue, du style). « Est littérature de fiction, écrit-il, celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par ses caractéristiques

formelles » (1991, p. 31). Un texte serait alors jugé littéraire en tant qu'on lui reconnaît une de ces deux propriétés ou les deux, selon les options théoriques, mais aussi selon les lecteurs. Dire que la diction sert la fiction chez M. Tremblay, dans le sens de G. Genette²⁸, revient à dire que le choix de la représentation littéraire d'une manière de parler, dont le référent se situe dans le monde réel, n'est pas une fioriture stylistique visant le pittoresque. C'est un choix qui porte à conséquence sur la structure dramatique des pièces et sur la capacité de ces pièces à produire de l'émotion chez le lecteur ou spectateur, par le biais du sentiment d'identification-distanciation. Le choix d'une représentation de l'OPQ participe amplement à la construction des univers imaginaires.

Avant de développer cette dernière idée, nous rappellerons que l'écriture de M. Tremblay sert l'imaginaire social de la langue. En effet, la réalité représentée par M. Tremblay est déjà en partie fondée sur l'imaginaire de la langue populaire. Nous renvoyons à ce que nous avons dit de l'intrication des variations et du décalage des registres à propos de la définition de l'OPQ ainsi qu'à l'interprétation stylistique finale de l'évolution du référent²⁹ (section 1.2.3.3.).

Revenons à l'idée principale de ce paragraphe, c'est-à-dire à l'idée que la qualité de la forme linguistique sert la structure narrative de la pièce — chaque pièce étant comprise comme un univers fictionnel — ou sert l'organisation d'ensemble de son univers — si l'on considère la généalogie globale (Lafon : 1993, Piccione : 1999). Le choix d'une transposition de l'OPQ permet à M. Tremblay de configurer, dans sa propre langue d'auteur, des entités linguistiques qui rentrent dans un système fictionnel par la forme de leur parole. Le rôle de ces entités linguistiques que sont en réalité les personnages se définit entre autres choses à partir de leur profil linguistique (s'ils ne parlaient pas ainsi, ils n'agiraient pas comme ils le font ou ne seraient pas

28. Pour qui « fiction » est l'équivalent de la « mimésis » chez Aristote, imitation de la structure causale du monde (la vraisemblance de la succession d'événements) et non imitation des formes linguistiques. Ce n'est pas dans ce sens que nous l'avons définie plus haut.

29. M. Tremblay ne fait donc pas que représenter des phénomènes linguistiques attestés, il représente et illustre également un objet qui est déjà du domaine de la représentation : l'imaginaire linguistique de l'OPQ. C'est en cela que son choix de « transcodage » reflète plus qu'une langue : une culture. Il la reflète et il y contribue puisque son usage et sa perception littéraires de l'OPQ sont aujourd'hui intégrés à ladite culture, ce qui le conduit finalement à s'auto-représenter (voir chapitre 7 de cette thèse).

appelés à agir comme ils le font). De plus, le réalisme langagier, dans sa composante hybride, à la fois référentielle et fictionnelle, est un élément qui porte l'effet esthétique que produisent les pièces et les personnages sur les spectateurs ou les lecteurs. Le retentissement émotionnel, qui est la visée de l'art et du théâtre en particulier, tient en grande partie à la clé mimétique que ce spectateur ou ce lecteur ont dans la tête au moment où ils voient ou lisent la pièce. Clé mimétique qui fonctionne dans les deux sens : celui de l'identification et celui de la distanciation, le premier ouvrant souvent sur le tragique, le second sur le comique. Et nous savons que M. Tremblay se situe fréquemment entre les deux et peut se lire des deux manières.

Le titre de cette thèse, « l'oral comme fiction », est donc synonyme pour nous de représentation littéraire et de valeur dramatique de l'oralité (populaire québécoise) dans les textes de M. Tremblay : en plus de la mise en valeur de la tension référentielle (le référent linguistique visé ne peut jamais être atteint complètement), notre travail met en évidence l'enjeu du marquage différencié de la langue populaire dans les univers fictionnels que sont les pièces.

2.1.2. Les arrière-plans sémiotiques

L'analyse de la valeur esthétique d'un phénomène se doit d'articuler le texte et le hors texte qu'il suppose, le discours, la situation d'énonciation et les acteurs qu'elle implique. Ceci conduit J. Molino (1989, p. 34 et 1994, p.245-247) et J. Gardes-Tamine (1992, p. 24-25) à distinguer trois niveaux d'analyse : a) le niveau *poïétique*, qui concerne les stratégies de production, b) le niveau *neutre*, qui désigne l'ensemble des traces matérielles, et qui est justiciable d'une analyse de type structurale (par exemple le fonctionnement interne du texte), et c) le niveau *esthétique* qui renvoie aux stratégies de réception. L'interprétation stylistique consiste à sélectionner les faits pertinents au niveau du texte et à les mettre en relation avec la poïétique et l'esthétique. Dans cette perspective, le style est à la fois dans le texte et hors du texte.

Le fait de style, écrit J. Molino, comme les personnages qu'il faut trouver dans les dessins-énigmes pour enfants, est en même temps dans le texte et pas dans le texte. En effet, c'est bien le texte et ses configurations que l'on analyse : le fait est dans le texte. Mais il est construit et posé par la mise en série, par la comparaison avec un contre-corpus, par l'effet produit par celui qui perçoit, par les opérations de reconnaissance et d'attribution auxquelles il donne lieu,

par les imitations qu'il permet : il est donc aussi en dehors du texte, dans l'esprit de ceux qui le constituent comme tel. (1994, p. 246-247. Voir aussi Klinkenberg : 1996, p. 254-255)

Le point de vue que nous privilégions est celui de l'interprétation ; la production de la valeur littéraire part donc du lecteur qui reconstruit une intention d'auteur et un référent linguistique avec les éléments dont il dispose, dans le texte et dans son encyclopédie personnelle. Ceci amène à travailler sur fond de sémiotique pragmatiste, car elle propose un modèle d'interprétation incluant le référent et les capacités de l'interprète, mais également sur fond de sémantique structurale, car elle permet une analyse fine de la structure actantielle du texte. Comment articuler deux conceptions du signe qui relèvent de traditions souvent opposées ? Nous proposons d'utiliser le cadre triadique pour expliquer la démarche d'ensemble de notre analyse : nous cherchons à mettre en évidence un processus d'interprétation qui conduit le lecteur à décoder de l'OPQ dans l'écriture de M. Tremblay. D'autre part, pour montrer la composante fictionnelle de cette représentation de la langue, il nous faut analyser le rôle qu'elle joue dans l'économie actantielle de chaque pièce. Ainsi le modèle structural actantiel est-il utilisé comme une ressource d'interprétation (*l'interprétant* chez Peirce) qui permet la mise en relation du texte avec des scénarios narratifs généraux.

2.1.2.1. « Sémiostylistique », essai de définition

- **Origine du terme**

On peut se poser la question de l'origine du terme « sémiostylistique » au sens strict. Nous renvoyons aux travaux de G. Molinié (1993 avec A. Viala, 1998), Cl. Stolz (1998, 1999), A. Mercier (1995, 1993) et J.-P. Saint-Gérard (1995, 1993) qui se revendiquent tous explicitement d'une « sémiostylistique ». À côté, il existe des conceptions sémiologiques ou sémiotiques du fait de style qui ne se réclament pas explicitement du terme. Nous pensons aux travaux de J.-M. Klinkenberg (1990), J. Molino (1989, 1994), J. Gardes-Tamine (1992), J. Fisette (1996) et B. Vouilloux (2004). Rappelons par exemple que J. Molino fait du style une « forme symbolique », qu'il définit à la fois comme « ensemble de traces matérielles, lignes et mots écrits sur le papier », « stratégies de production » et « stratégies de réception ». Il précise que « cette « structure triple [et] irréductible à l'une quelconque de ses composantes » (1994, p. 243-246). Si G. Molinié a

choisi un modèle sémiotique qui doit beaucoup à L. Hjelmslev (expression, contenu et forme, substance), les théoriciens que nous venons de mentionner invitent plus ou moins explicitement à ce que « Hjelmslev [soit] tiré du côté de Peirce » (Saint-Gérard : 1995, p. 25), c'est-à-dire du côté de la pragmatique (ou plus exactement du pragmatisme)³⁰. On peut aussi citer, sans les assimiler aux précédentes, les études de J. Fontanille (1999)³¹ et celles de J. Geninasca (1997) dans la continuité des travaux d'A. J. Greimas, qui font maintenant une large place aux problématiques de la perception et de l'interprétation³². Mis à part quelques différences d'arrière-plan théorique, une constante demeure dans ces « nouvelles stylistiques » : l'idée, déjà évoquée, que le style renvoie à un processus de signification (une *semiosis*) à la fois dans le texte et hors du texte.

Pour notre étude, nous partirons de la théorie de G. Molinié (avec Viala : 1993, 1998) dont nous proposons un aperçu ci-dessous, mais nous l'envisageons ensuite dans le cadre plus général de la réflexion pragmatiste. Ce « branchement » d'une tradition sémiotique sur l'autre n'est pas un métissage fantaisiste. Le bricolage épistémologique ou le recyclage des concepts³³, qui sont devenus un topique des études sémiotiques, sont appelés par la nature complexe et phénoménale de l'objet étudié. Les renvois entre parenthèses, sauf avis contraire, réfèrent à G. Molinié.

- **Le texte littéraire comme discours**

Il s'agit du premier postulat dégagé par l'auteur. Il est important dès le départ de concevoir le texte littéraire « comme produit par un émetteur en liaison de principe avec un récepteur » (1993, p. 9) Nous ne reprenons pas ici l'idée de la nature discursive du fait littéraire, largement développée ci-dessus.

30. Voir Ch. S. Peirce, *Collected Papers*, fragment 5.402 (1906) note 3, cité et traduit par J. Fisette (1996 : p. 281-283).

31. « La sémiotique est devenue progressivement une sémiotique du discours en redonnant toute sa place à l'acte d'énonciation, aux opérations énonciatives [...] elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais comme une énonciation particulière. [...] On pourrait à cet égard considérer la *semiosis* comme un processus de production/réception — et en cela nous pourrions nous accorder avec la philosophie peircienne. » (Fontanille : 1999, p. 2-7)

32. Voir l'« énorme » (758 p.) synthèse sous la dir. D'A. Hénault (2002), dans laquelle les rapprochements entre sémiotique de tradition européenne et sémiotique de tradition américaine sont largement débattus.

33. Voir par exemple l'introduction de P. Pavis (1985 [1980], p. 13-19), la discussion entre J. Fisette et J. Fontanille (2000), l'introduction de G. Molinié (1998, p. 5), etc.

- **Les trois composantes définitionnelles de la littérarité**

1. *Le discours littéraire a un fonctionnement sémiotique complexe.* La complexité vient du décalage contextuel entre émetteur et récepteur et du caractère très construit de l'énoncé fictionnel (plusieurs strates).

2. *Il est son propre référent.* Le caractère auto-référentiel, ou intransitif, du texte littéraire correspond à la nature fictionnelle du récit constitué : le texte, en même temps qu'il se construit sous ses yeux, livre au lecteur les éléments nécessaires à la constitution d'un univers discursif où l'objet du message fait sens. Normalement, on doit trouver dans le texte tous les circonstants de l'énonciation narrative auxquels le système déictique renvoie. L'auteur donne les clés spatio-temporelles de sa fiction.

3. *Il est un acte.* Du point de vue pragmatique, le texte littéraire n'est littéraire que s'il est esthétiquement efficace, que s'il produit quelque effet esthétique sur le lecteur. Il faut comprendre « esthétique » comme la perception, la sensation d'une singularité en rapport avec un impact émotif individuel (celui produit sur le lecteur), en rapport aussi avec des modèles généraux et génériques du Beau. Le sentiment de littérarité est la reconnaissance du régime de littérarité sous lequel fonctionne le texte. G. Molinié insiste sur la gradualité de ce sentiment : un texte, à la lecture, paraît plus ou moins littéraire, plus ou moins beau qu'un autre. Le sentiment de littérarité, en plus d'être graduel, opère à différents niveaux. Ainsi peut-on parler : a. d'une littérarité générale (un texte est plus ou moins reconnu comme littéraire), b. d'une littérarité générique (un texte correspond plus ou moins aux normes d'un genre du discours : roman, théâtre, poésie, autobiographie, comédie, tragédie, drame, etc.) et c. d'une littérarité singulière (un texte reflète plus ou moins une individualité auctoriale, un style au sens restreint). Nous pensons que cette distribution graduelle des régimes littéraires est à mettre en partie en rapport avec celle de G. Genette qui différencie un régime constitutif de la littérarité et un régime conditionnel (1991, p. 32 sqq.).

- **Modélisation actantielle**

La schématisation de ces données (discursivité, complexité sémiotique, structuration textuelle et littérarité) emprunte évidemment à plusieurs disciplines des sciences du langage et à plusieurs théories littéraires, mais elle est tout particulièrement redevable, de par l'importance du postulat fondamental de la discursivité, aux théories de

l'énonciation, à la narratologie et à la sémiotique actantielle.

La stylistique actantielle, écrit G. Molinié, ne représente qu'une entrée parmi d'autres possibles : elle ne prétend nullement épuiser la littéarité d'aucun objet d'art verbal. Mais elle répond aux exigences des postulats de base : l'art verbal est matériellement langagier ; tout objet d'art verbal est texte ; tout texte est du discours émis et reçu. La stylistique actantielle étudie donc exclusivement et méthodiquement la structure des modèles d'émission et de réception du texte comme discours [...] c'est donc un modèle pour penser du phénoménal social. (1998, p. 48)

L'intérêt de la distinction schématique entre plusieurs niveaux n'est pas tant d'étudier d'un côté le « feuilleté énonciatif »³⁴ textuellement manifeste (niveaux I et II) et d'un autre côté le bain idéologico-esthétique (niveau α) que de chercher à les articuler pour comprendre le fonctionnement interprétatif qui préside à la reconnaissance de la qualité littéraire d'un texte³⁵. Voici le schéma de G. Molinié (1993, p. 56), remanié en fonction des ajouts proposés par Cl. Stolz (1999, p. 44) et en fonction de notre problématique (c'est nous qui avons ajouté « texte », « contexte », « actants émetteurs » et « actants récepteurs »).

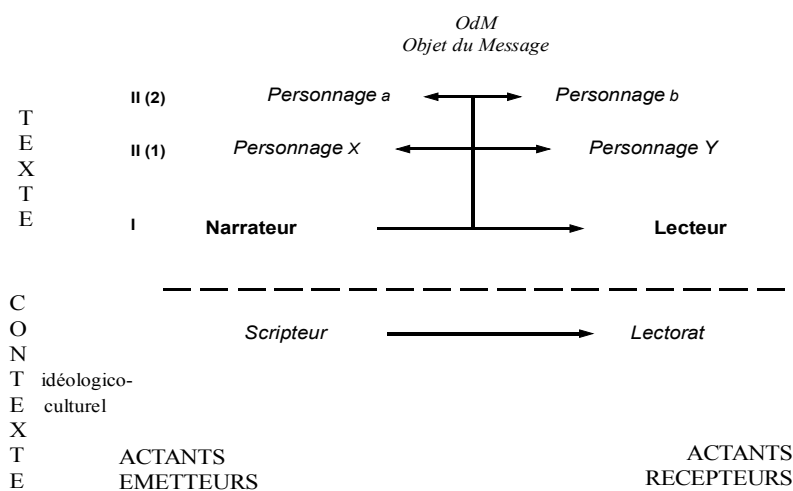


Figure 2.1.2.1. Feuilleté énonciatif selon la théorie sémiostylistique

34. Le modèle feuilleté a d'abord été suggéré en 1963 par R. Jakobson et Cl. Lévi-Strauss au moment de l'analyse du sonnet de Baudelaire, « Les Chats ». Voir J. Geninasca (1987, p. 14).

35. Ce qui rejoint la position de J. Gardes-Tamine quand elle définit la pertinence des faits de style (1992, p. 25).

Le schéma peut être commenté selon une coupe horizontale (α , I et II) ou selon une coupe verticale (actants émetteurs enchâssés, objets du message, actants récepteurs enchâssés). La vision croisée permet de mettre en évidence une des caractéristiques majeures du discours littéraire déjà évoquée : il s'agit d'une communication différée et décalée. L'auteur et le lecteur occurrents, appartenant au réel, ne se rencontrent et ne se construisent dans l'esprit l'un de l'autre que dans et à travers le médium textuel. Le « pacte scripturaire » désigne alors cette reconnaissance mutuelle spéculée, sans vis-à-vis. Nous commentons à présent les différents niveaux :

– **Niveau des manifestations textuelles**

En **I** se trouve l'actant narrateur, garantie intrinsèque de l'unité textuelle, qui semble s'adresser au lecteur comme étant celui qui raconte l'histoire.

Le **niveau II** est celui des personnages proprement dits, de leurs discours aussi. Ce niveau II peut encore se diviser en plusieurs strates énonciatives : lorsqu'un personnage *X* ou *Y* (II-1) se fait lui-même narrateur et rapporte le discours d'un autre personnage *a* ou *b* (II-2). Les niveaux d'enchâssement sont parfois tels que l'on perd de vue la distance narrative I, pourtant théoriquement incompressible. On pourrait parler ici d'un « effet Shéhérazade » que M. Tremblay a su exploiter, notamment dans le roman *Des nouvelles d'Édouard* (1984).

C'est sur cette organisation des niveaux énonciatifs, non fixe, que les patrons génériques sont projetés. Entendons par là que la perception des niveaux I et II n'est pas la même pour les productions traditionnellement reconnues comme romanesques, dramatiques ou poétiques. Pour les besoins de l'analyse, nous nous concentrons sur les deux premières uniquement. Dans le cas du roman :

L'énonciation romanesque se caractérise par la présence d'un narrateur intradiégétique (dans le cas de récit enchâssé) ou extradiégétique ; homodiégétique (qui raconte sa propre histoire : en général récit à la première personne) ou hétérodiégétique (en général récit à la troisième personne) et par la présence de personnages. [...] Le narrateur est responsable de la narration qui contient des passages de récit (qui font avancer la diégèse), des passages de description et des passages de commentaires du narrateur. Les personnages font entendre leur voix dans les différents types de discours rapportés ; ils peuvent assumer des descriptions à l'intérieur de ces discours, voire des récits enchâssés dans le récit principal. (Stolz : 1999, p. 80)

Alors que pour le théâtre :

L'énonciation théâtrale est tout à fait spécifique, puisque le texte dramatique ne comporte pas de narrateur comme le roman, mais ne saurait être non plus réduit à une série de dialogues entre des personnages ; en effet, il a, en plus, toutes les didascalies, indications données par le dramaturge. [...] Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes, l'une qui a pour sujet de l'énonciation *immédiat* le dramaturge et qui comprend la totalité des didascalies, l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les monologues) et qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage. [...] les répliques des personnages relèvent bien sûr d'une énonciation de discours ; néanmoins, elles peuvent contenir des séquences de récit. (*ibid.*, p. 81-82)

Nous reviendrons en temps utile sur cette absence de narrateur dans le texte dramatique, en la relativisant d'une manière générale et en l'interrogeant comme symptôme d'évolution générique du corpus théâtral étudié (chapitres 6 et 7 de cette thèse).

– Niveau des valeurs idéologico-esthétiques

Le niveau α est, pour G. Molinié, de nature différente de celle des deux autres niveaux. En effet, le scripteur ne renvoie pas à l'écrivain réel mais à son « ethos »³⁶ inféré à la lecture par le lecteur, lui, occurrent. Il n'y a pas d'auteur mais une idée de l'autorité du texte littéraire qui déborde très largement la volonté d'un individu-écrivain. Le scripteur n'est qu'une cristallisation humanoïde à réception, si l'on peut dire, des contraintes contextuelles (génériques, affectives entre autres) qui pèsent sur la constitution d'un discours littéraire par un individu donné à moment donné d'une culture donnée.

[Ce niveau] est extrêmement important, écrit Cl. Stolz, pour modéliser la notion de pacte scripturaire. Il existe une relation d'attente entre la production littéraire et le marché de la lecture [lectorat dans le schéma]. Ainsi, un livre sous-titré « roman » crée un certain horizon d'attente générique ; soit le livre répond entièrement à cette attente, soit il y répond partiellement, soit pas du tout. Soit cette tension est molle, voire nulle : il s'agit de la littérature industrielle, qui reproduit toujours les mêmes schémas, attendus du lectorat ; soit il y a tension du pacte scripturaire lorsque l'œuvre prend des libertés avec les règles du jeu supposées admises, soit même il y a rupture du pacte scripturaire quand ces règles sont totalement niées. La jouissance esthétique la plus grande se rencontre évidemment quand le lecteur ressent une tension du pacte scripturaire. (1999, p. 46)

Il faut retenir l'importance de la « tension », c'est-à-dire de la distorsion entre la réalité textuelle qui est attendue et celle qui est perçue. D. Maingueneau le formule autre-

36. « L'ethos [...] désigne l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire. » (Maingueneau & Charaudeau, 2002, p. 238)

ment en disant que : « La transgression n'est qu'une manière de respecter le contrat à un autre niveau, d'obliger le lecteur à rétablir l'équilibre en présumant que le transgression est signifiante » (1991a, p. 35). C'est que le sentiment de littéarité que provoque un texte, aux niveaux général, générique et singulier, n'est pas qu'une reconnaissance dans le texte d'une esthétique académique et institutionnelle. Déroger à la loi du genre canonique, c'est aussi faire preuve de créativité. La pertinence littéraire a cela de particulier qu'elle peut aussi se nourrir d'impertinence contextuelle³⁷. Ceci permettra d'expliquer pourquoi d'une figure d'avant-garde M. Tremblay est devenu un classique de la littérature québécoise (voir chapitre 7).

— L'objet du message (OdM)

Tout comme les actants émetteurs et les actants récepteurs diffèrent selon le niveau du feuilleté auquel ils opèrent, l'information qu'ils font circuler (objet du message) varie. En **I**, on peut considérer que l'objet du message est l'histoire racontée dans son ensemble, le récit global fait par le narrateur au lecteur, ou l'intrigue de la pièce de théâtre. C'est ce message que l'on résume quand, par exemple, on répond à la question : qu'est-ce que cette pièce raconte ? En **II**, les objets du message sont des fragments discursifs ou narratifs enchâssés dans le récit englobant du niveau I. C'est à ce niveau-là que se construisent les intrigues secondaires. Quant à l'objet du message au niveau fondamental α , il est d'ordre esthétique, idéologique et plus largement culturel. C'est ici que l'auteur expose et joue sa qualité d'écrivain, c'est ici que l'on peut reconnaître ou non une remise en cause des schémas génériques traditionnels, une revendication idéologique particulière, etc.

— Les remontées actantielles

Entre ces différents niveaux existent évidemment des passerelles, nommées « remontées actantielles », explicites dans le cas d'un narrateur homodiégétique, ou imaginées par le lecteur qui peut identifier le narrateur à l'écrivain, dans le cas d'une autobiographie, ou s'identifier lui-même au narrateur et aux personnages à tous les niveaux. L'idée de court-circuitage des niveaux énonciatifs mis en évidence dans le

37. Nous n'avons pas la place de développer cela ici, mais nous renvoyons bien évidemment au concept d'avant-garde en art et en littérature, à la transformation progressive d'une « esthétique de la transgression » à une « esthétique de la ritualisation ». Voir en particulier l'ouvrage de P. Nepveu concernant la littérature québécoise (1999 [1988]).

schéma feuilleté est aussi abordée sous le terme de « métalepse » par G. Genette (1972, p. 243 sqq. et 2004) et par J. Pier & J.-M. Schaeffer (2005). Elle est aussi mentionnée par D. Proudfoot (2006) et L. Doležal (1998, p. 222-227). Ce point est détaillé dans la dernière section en relation avec l'évolution stylistique de M. Tremblay (section 7.2.2.2).

2.1.2.2. Pertinence esthétique du phénomène textuel

Regarder d'un peu plus près la jointure entre I/II et α amène à pousser la logique de la réception jusqu'au renversement du sens de l'énonciation au niveau I. Nous proposons de parler du processus de littérisation en termes de « phénomène textuel » et de « pertinence littéraire », en relation avec la sémiotique interprétative inspirée de la réflexion de Ch. S. Peirce.

- **Remaniement du modèle**

Le schéma ci-dessus et la logique actantielle qu'il met en évidence paraissent être une excellente façon de saisir les modèles de fonctionnement du texte. Mais il ne permet pas vraiment de rendre compte du processus interprétatif visé, à savoir le processus de littérisation. Nous touchons ici aux limites d'une vision structurale, statique, de la littérisation. Ce premier schéma, très utile et que nous utiliserons dans notre étude actantielle des textes (chapitre 6 de cette thèse), s'expose avec ses travers : l'impossibilité de représenter l'acte de lecture comme processus sémiotique dynamique, récursif. Ou alors avec un système de flèches qui ne ferait que rendre le tout complexe et confus. Avez-vous échoué ? Non. Il s'agit de porter un regard critique sur le cadre théorique utilisé et surtout sur sa schématisation. Mais c'est plus par « hygiène scientifique » que pour proposer vraiment mieux pour le moment. Il semble en effet périlleux de superposer ou de brancher dans un schéma la stylistique actantielle, la modélisation des points de vue et le processus interprétatif de la sémiotique peircienne.

Le deuxième schéma, ci-dessous, a été pensé dans la continuité de la sémiostylistique, puisque nous ne faisons qu'y développer et y préciser ce que nous comprenons du trait pointillé chez Cl. Stolz — ou de l'ondulation chez G. Molinié — entre le niveau α et les autres niveaux³⁸. Nous avons souhaité détailler la figuration du processus

38. Notre relecture du schéma de la sémiostylistique est également fortement inspirée de celui proposé

d'interprétation en distinguant entre les phénomènes énonciatifs réellement et directement perçus et les phénomènes médiatement inférés à la lecture. Cela revient à renverser le sens de l'énonciation au niveau I pour visualiser le rôle du lecteur, son statut de facteur limitant et stimulant dans le processus de germination littéraire, de littérisation d'un texte.

C'est le récepteur, et le récepteur seul, qui érige le texte en œuvre littéraire, écrit Cl. Stolz : si le texte n'est pas perçu comme littéraire par le lecteur, s'il ne lui procure pas une émotion esthétique, il n'existe pas véritablement en tant qu'œuvre littéraire pour ce récepteur. (1999, p. 42)

Voici les compléments apportés à la figure 2.1.2.1. Nous ne commenterons pas ce qui relève du niveau II, largement détaillé ci-dessus et qui correspond *grosso modo* à une analyse structurale des textes. Nous nous attarderons sur les quelques ajouts ou nouvelles formulations : « phénomène textuel », « pertinence littéraire » et avec elle les notions de « contexte » actuel et « contexte antérieur », « instance énonciative fondamentale », « instance énonciative textuelle » ainsi que deux types de relation (perception et interprétation).

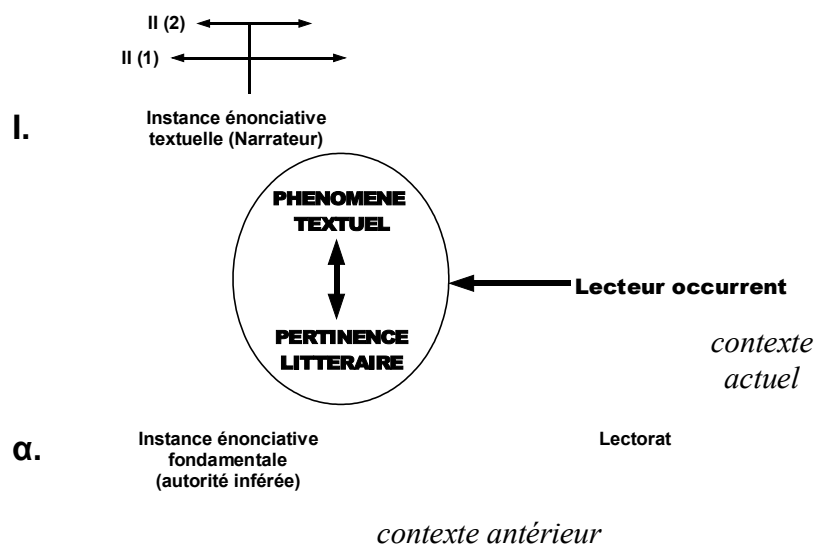


Figure 2.1.2.2. Perception textuelle et interprétation littéraire

- **Commentaires des modifications**

- **Les pôles actantiels**

Lecteur occurrent : il s'agit du lecteur réel, individuel (vous et moi) avec une connaissance qui lui est propre de la langue et d'un contexte social, idéologique et culturel spatio-temporellement caractérisé. Cette disposition affective et cette compétence contextuelle propres à chaque lecteur sont instables (dynamiques).

L'instance énonciative textuelle remplace ce qui était nommé « narrateur ». Nous préférons cette formulation car elle permet de prendre en compte les textes qui ne présentent pas explicitement de narrateur, comme les textes dramatiques, et pour lesquels pourtant ce niveau existe théoriquement. Cette instance est une garantie à la lecture d'une unité discursive alors nommée texte.

L'instance énonciative fondamentale remplace ce qui était nommé « scripteur ». Il est préférable de ne pas identifier ce pôle actantiel à un individu réel, occurrent, comme c'est le cas pour le lecteur. Ce n'est pas un auteur au sens restreint mais une autorité au sens large, inférée à la lecture. Ce qui est projeté sur le « scripteur », ce qu'il représente, ce sont en fait deux filtres successifs sur le monde tel qu'il était au moment de l'énonciation fondamentale. Deux filtres ou deux « étamines » (Saint-Gérard) : web, s.d.) l'auteur en écrivant son texte nous livre par son travail du langage sa perception personnelle d'un contexte socio-culturel général qui est déjà fortement marqué d'idéologies et de valeurs³⁹.

Le lectorat, ou *marché de la lecture*, est un pôle pivot dans le processus de littérisation, dans la mesure où il est le produit d'une double projection. Le lecteur, comme il infère une autorité fondamentale au texte qu'il est en train de construire en le lisant, infère un horizon d'attente particulier, un contexte de réalisation idéale de la pertinence littéraire de ce même texte. Coopératif, en ce sens qu'il aura une présomption de pertinence littéraire sur le texte qu'il lit, ce lecteur sera tenté de s'identifier au lectorat

39. Voir aussi ce qu'écrit J.-P. Saint-Gérard : « Les caractéristiques sémiologiques, linguistiques et esthétiques se combinent dans le procès de signification du texte, et en font cet objet idéologique dont la saisie critique est finalement — qu'on se l'avoue ou qu'on se le dissimule — l'enjeu de toute lecture. [...] le propre d'une lecture sémio-stylistique, qui sonde les abysses de l'écriture en sa propre involution, est donc de faire se déployer, au-delà des figements formels de la langue, au-delà de toutes les sériations positives et de tous les dénombrements d'unités et de classes, les principes critiques qui, en expliquant la motivation du geste, permettent d'accéder à la compréhension de l'esthétique du texte. La lecture, sous cet aspect, conceptualise l'origine de l'écriture. » (1993, p. 32)

et sera par là-même porté à combler les lacunes de son contexte encyclopédique (dit contexte actuel) pour se rapprocher au plus près du contexte antérieur. C'est en cela, encore une fois, que sa compétence contextuelle est dynamique. Par exemple, pour comprendre les enjeux littéraires de la représentation de l'oralité populaire dans le texte de M. Tremblay, c'est-à-dire les enjeux esthétiques et sociolectaux, le lecteur est forcé de fournir un certain effort d'acculturation.

— Le processus de littérisation

Nous renvoyons, dans le schéma, au système fléché qui part du *lecteur* et qui va jusqu'au *phénomène textuel* et à la *pertinence littéraire*. Le renversement opéré par rapport au schéma de la sémiostylistique correspond à la volonté de mettre en valeur l'importance de l'acte de lecture pour la définition de la textualité et de la littérisation de ce qui est lu. Par « textualité » nous entendons la perception de la cohésion d'une unité discursive et par « littérisation » l'interprétation littéraire de cette unité, sa cohérence — ou son incohérence — par rapport à des données extra-textuelles⁴⁰. Remarquons que la « puissance » du lecteur n'est pas totale mais fondamentale⁴¹, première, puisque c'est lui qui perçoit et qui interprète le texte littéraire comme tel, en fonction de son contexte encyclopédique et de sa capacité à l'étendre (voir aussi Maingueneau : 1991a, p. 36-37).

La double flèche entre phénomène textuel et pertinence littéraire représente l'acte de lecture littéraire comme mouvement permanent entre la perception des formes linguistiques, leur cohésion textuelle et leur interprétation littéraire.

Le texte, ou phénomène textuel, est une construction mentale, une recherche de

40. « Le mot cohésion désigne [...] l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra-et interphrastiques permettant à un énoncé oral ou écrit d'apparaître comme un texte. [...] Des liens d'ordre logico-sémantique étant plutôt à déduire pour construire la *cohérence*, cette dernière n'apparaît pas comme une propriété strictement linguistique des textes. Elle résulte d'un jugement qui prend appui sur la connaissance de la situation et les savoirs lexico-encyclopédiques des sujets. » (Maingueneau & Charaudeau : 2002, p. 99). Voir également l'article de M. Charolles, « Introduction aux problèmes de cohérence des textes », dans *Langue française*, n° 38, 1978, p. 7-41.

41. S'il a parfois été question de la « toute puissance du lecteur », dans les théories de la réception, c'était par opposition à toute la tradition psychologisante qui faisait de l'auteur le centre subjectif de la littérisation. La raison de la sémiostylistique n'est pas de produire l'inverse (un recentrement excessif sur le lecteur), mais d'envisager une subjectivité à production à travers une subjectivité à réception, de définir le fait de style non comme un fait en soi mais comme le résultat d'un processus d'interprétation. Autrement dit le lecteur, aussi important soit-il, n'est pas le système de contraintes à lui seul. Nous pensons ici au célèbre aphorisme de R. Barthes, pour qui « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. » (1981 [1964], p. 65)

cohésion entre les formes linguistiques, une recherche de l'objet du message en termes d'histoire racontée par le narrateur. Mais si on en reste là, on reste dans une lecture (*sémiosis*) de premier niveau où la qualité littéraire n'est pas interrogée. Le propre du texte littéraire, consommé comme tel, est d'appeler aussi la recherche d'un objet du message hors du texte, qui est d'ordre idéologico-esthétique (niveau α). C'est en ce sens que l'on peut dire que la lecture littéraire est un processus dynamique qui reconnaît à l'énoncé lu une certaine *force centripète* (une définition structurale, immanente de la textualité) et une *force centrifuge* (une définition pragmatique de la textualité). Il ne suffit pas de dire que le lecteur associe à un texte une valeur littéraire, il est important de montrer qu'il se trouve pris de plein gré dans un processus sémiotique récursif qui part de la perception des données graphiques et qui va jusqu'à l'interprétation textuelle et littéraire de l'ensemble de ces données. J. Fisette utilise ici l'image de la spirale :

Un mouvement de sémiose ne suit pas un développement linéaire : il ressemblerait plutôt au mouvement d'une spirale qui repasse incessamment dans les mêmes lieux tout en marquant des enrichissements, si bien que le même objet est fréquemment revu, la lecture et les acquisitions étant différents d'un passage à l'autre. C'est que l'apprentissage — et pas seulement dans la logique de la phanéroscopie — n'est pas le fait d'une simple accumulation de données, mais bien le fait d'une intégration des connaissances qui se fait, pourrait-on dire, simultanément dans les deux orientations de l'esprit, à la façon d'un regard successivement tourné vers l'extérieur, cherchant dans le monde de nouveaux objets du savoir, et tourné vers l'intérieur, cherchant à construire une nouvelle cohésion. (1996, p. 16)

Le processus de littérisation est un travail forcé par le texte de sortie du texte, d'élévation à une *sémiosis* de second niveau. L'importance du cadre théorique de la sémiotique se fait sentir ici dès lors que l'on définit le texte non plus comme réalité objective inerte mais comme signe, comme ensemble signifiant. Et, en accord avec ce qui vient d'être dit, il paraît assez intéressant d'associer la sémiostylistique à une conception triadique du signe, celle de Ch. S. Peirce⁴² :

Ces traces qui correspondent à la face matérielle des signes, écrit J. Molino, renvoient à un référent ainsi qu'à une chaîne indéfinie d'autres signes. C'est

42. Beaucoup crieraient au scandale, à raison, de voir la théorie de Ch. S. Peirce ainsi convoquée et expédiée. Il y aurait beaucoup à dire et la caricature de la synthèse ne joue pas en sa faveur. L'essentiel pour nous est de montrer que la stylistique a besoin de penser la littérisation non comme fait mais comme processus dynamique de signification et d'interprétation.

pourquoi il ne faut pas analyser la signification comme simple association ou correspondance d'un signifiant et d'un signifié : la signification est un processus. [...] Le point de départ d'une authentique sémiologie ne peut se trouver que dans une conception du signe qui s'inspire de Peirce : un signe est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre que ce soit. (1989, p. 32)

La force centrifuge, l'idée de la littérisation comme travail demandé au lecteur par le texte ainsi que la définition du signe d'après Ch. S. Peirce (donnée ci-dessous) amènent à formuler la qualité littéraire d'un texte ou d'un phénomène textuel en termes de pertinence esthétique.

– Deux types de relations : perception et interprétation

Voici la définition du signe telle qu'elle est formulée par Ch. S. Peirce. Il vaudrait mieux dire « la plus citée », car les définitions du signe sont très nombreuses dans les écrits épars du philosophe⁴³. La traduction est de J. Fisette (1996, p. 267).

Un signe est un lieu virtuel de connaissance qui d'un côté est déterminé (c'est-à-dire spécifié, *bestimmt*) par quelque chose d'autre que lui-même, appelé son objet alors que, d'un autre côté, il détermine quelque esprit actuel ou potentiel ; cette détermination, je l'appelle l'interprétant créé par le signe de sorte que l'esprit qui interprète est médiatement déterminé par l'objet.⁴⁴

Considérer le texte comme un signe ou tel phénomène textuel (par exemple l'oralité) comme signe de littérisation, c'est admettre que ce texte ou ce phénomène textuel est un médium entre un objet du monde (communément appelé « référent ») et un esprit qui interprète (le lecteur avec une connaissance et des affects qui lui sont propres). Le phénomène qui constitue le sujet de notre thèse, l'OPQ, ne peut être défini comme oralité que dans la mesure où le signe proposé à la lecture est déterminé par une certaine manière de parler spontanée et par certaines caractéristiques de la communication orale (phonétismes divers, lexique familier, hypercorrections, etc.). Et cette oralité ne sera comprise comme populaire que si ce même lecteur reconnaît dans le signe un référent réel (le parler joual des habitants du Plateau Mont-Royal) ou un référent imaginaire. Ce référent imaginaire renvoie au fait que les marques d'oralité en littérature sont perçues comme déclassantes socialement et systématiquement associées à un sociolecte populaire (basilecte) ou à un registre familier (voir la notion

43. Voir par exemple les « 76 Definitions of The Sign by C. S. Peirce » répertoriées par R. Marty sur le site consacré à Peirce : <http://members.doors.net/arisbe/menu/library/rsources/76defs.htm>, 30 p. s. d.

44. *Collected Papers*, fragment 8. 177-185.

d'« idéologie du standard », dans chapitre 1 de cette thèse). L'articulation « référent réel » et « référent imaginaire » est intéressante dans la mesure où la littérature joue beaucoup plus sur l'effet de réel, l'imaginaire des langues, que sur la fidélité au réel. La pratique du joul en littérature reste d'ailleurs très subjective, tous les auteurs ne transcendent pas de la même manière. Enfin, cette oralité populaire ne peut être définie comme phénomène littéraire que si l'on prend en compte l'impact esthétique sur « l'esprit actuel », figure du lecteur occurrent, ou « potentiel », figure du lectorat. Cet impact peut être immédiat, c'est-à-dire être ressenti à la simple perception des formes textuelles, ou médiatisé par une interprétation (un raisonnement) qui variera sensiblement d'un individu-lecteur à un autre, en fonction du contexte et de sa capacité à élargir son contexte de connaissance. Nous pointons alors deux branches de la relation esthétique : la perception et l'interprétation.

Nous avons déjà dit qu'il paraissait difficile, à partir d'un tel schéma, de matérialiser la complexité de ces relations. Une première ébauche a suffi à nous en persuader. Il faudrait tout d'abord distinguer, entre ces différents pôles, un niveau de perception du texte et deux niveaux d'interprétation. Une interprétation de premier niveau qui correspondrait au contenu informatif du texte : recherche de la cohésion sémantique (« objet du message » au niveau I) et une interprétation de second niveau qui renvoie le lecteur non seulement à sa compétence linguistique mais aussi à sa compétence contextuelle encyclopédique (« objet du message » au niveau α). Il faudrait en même temps prendre en compte la récursivité⁴⁵ du processus d'interprétation, c'est-à-dire sa capacité d'engendrement illimitée (*semiosis ad infinitum* chez Ch. Peirce) : ce qui proprement irreprésentable ici.

— Pertinence littéraire et dynamique des contextes

Pourquoi insister sur la formulation « pertinence littéraire » plutôt que simplement « littérarité » ou « processus de littérisation » ? C'est que la définition que proposent D. Sperber et D. Wilson (1989 [1986]) de « pertinence » (*relevance*) convient tout à fait à ce que nous avons voulu mettre en évidence, à savoir le fait que :

45. « Propriété d'une règle qui s'applique à ses propres produits et qui est dotée pour cette raison, d'une capacité d'engendrement illimitée. » dans Gilbert Hottois, *Penser la logique, une introduction technique et théorique à la philosophie de la logique et du langage*, Bruxelles, DeBœck Université, coll. Méthodes en Sciences Humaines, p. 203.

1. un texte littéraire, parce qu'il est présenté ouvertement comme tel, détermine a priori une réception qui lui reconnaîtra sa qualité littéraire. Cela fait partie du contrat : « Tout acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre pertinence optimale » (p. 237), et *une production littéraire est un acte de communication ostensive* de la part d'un auteur,

2. la pertinence littéraire, si elle est présumée, doit aussi être évaluée par le lecteur qui devra mobiliser ses connaissances encyclopédiques pour comprendre et interpréter le texte ou le phénomène textuel comme étant littéraire. Pour conférer à l'écriture oralisée de M. Tremblay une valeur littéraire, encore faut-il connaître les enjeux d'une telle pratique au Québec au moment de la Révolution tranquille, encore faut-il savoir ce qu'est le jocal, linguistiquement et socialement parlant, etc., encore faut-il, littéralement, « en connaître un rayon » pour voir la pertinence littéraire du phénomène. L'effort de traitement nécessité correspond très exactement à l'effort d'acculturation mentionné plus haut.

Dans la théorie de la pertinence, l'insistance est mise sur le rapport « effort à fournir » et « effet produit » : « L'évaluation de la pertinence, comme l'évaluation de la productivité, écrivent les auteurs, tient compte à la fois de l'*output* et de l'*input* : c'est-à-dire, ici des effets contextuels et de l'effort de traitement » (p. 191) ou encore « pour maximiser la pertinence d'une hypothèse, il faut choisir le meilleur contexte de traitement possible, c'est-à-dire le contexte qui permet d'obtenir le meilleur rapport entre effort et effet » (p. 219). En d'autres termes, pour un individu, le lecteur par exemple, le principe de pertinence est formulé ainsi : une hypothèse est d'autant plus pertinente :

1. que les effets contextuels qu'elle entraîne lorsqu'elle est traitée optimalement sont importants et
2. que l'effort requis pour la traiter optimalement est moindre.

Si l'hypothèse à vérifier est la littérarité du texte ou du phénomène textuel « oralité populaire », le lecteur cherchant à maximiser la pertinence de cette hypothèse va chercher le meilleur contexte de traitement possible ; contexte qu'il se fabriquera avec des connaissances qu'il a déjà sur le sujet par une opération mentale de sélection ou qu'il construira en se documentant, en lisant d'autres œuvres reconnues littéraires par l'institution et ayant un dénominateur commun avec celle qu'il présume littéraire. Ceci correspond à la démarche du chercheur qui se renseigne plus particulièrement

sur une période, une pratique linguistique, un mouvement ou une école littéraire, un auteur, etc. Tout ce que Ch. S. Peirce désigne aussi sous le nom d'informations collatérales, ce « prérequis pour saisir une idée signifiée par le signe⁴⁶ ». Les informations nécessaires à l'interprétation auxquelles le texte renvoie plus ou moins directement ne constituent pas pour autant sa pertinence mais le contexte dans lequel ce texte fonctionne sous le régime de littérarité : on ne doit pas confondre l'interprétation (ou l'interprétant d'un signe) avec les éléments qui la permettent, on ne doit pas confondre l'objet du message au niveau α avec le contexte antérieur et le contexte actuel. C'est que M. Tremblay ne fait pas que nous renseigner sur ce qu'est le jocal, sur la vie des femmes du Plateau Mont-Royal ou les tensions que provoquent les secrets de famille... son message, même s'il est social et politique, est aussi poétique et c'est ce qui fait de lui un « véritable écrivain ». La pertinence littéraire du message concerne le travail sur le langage et sa structuration polyphonique. Le travail du signifiant (l'oralisation) n'a pas seulement comme effet de renvoyer à un référent social attesté mais, parce qu'il est une perturbation de la norme grammaticale (écrite), attire l'œil du lecteur sur le médium langagier. Ces remarques sur un signe linguistique qui s'affiche comme tel rejoignent les remarques sur l'ambiguïté du réalisme langagier en littérature : en cherchant à rendre compte au plus près de la réalité d'une pratique langagière, l'auteur ne fait finalement qu'attirer l'attention sur le langage lui-même comme médium.

Pour conclure sur cette question, revenons sur l'intérêt qu'il y a à parler de pertinence littéraire. La lecture littéraire suppose de la part du lecteur un effort d'interprétation en rapport de réciprocité avec la délimitation d'un contexte, et surtout suppose une élasticité de ce contexte. Ainsi, fréquenter la littérature n'aboutit pas qu'à une culture des textes mais plus généralement à une extension des savoirs du lecteur : « La lecture des œuvres, écrit D. Maingueneau, contribue aussi à enrichir les savoirs du lecteur en l'obligeant à faire des hypothèses interprétatives qui excèdent la littéralité des énoncés. » (1991a, p. 34)

46. Ch. S. Peirce, fragment 8. 177-185, dans *Collected Papers*, traduit par J. Fisette (1996, p. 268).

2.1.2.3. Bilan

Afin de recentrer la réflexion sur la démarche de cette thèse, en accord avec tout ce qui vient d'être dit de la conception du phénomène littéraire, du réalisme langagier et de l'intérêt d'articuler deux analyses sémiotiques, nous récapitulons les différentes étapes de notre travail, telles qu'elles ont été annoncées dans l'introduction générale.

Le texte littéraire est perçu comme discours à deux niveaux : nous analysons d'abord la langue dans les textes comme langue d'auteur, c'est-à-dire comme travail de M. Tremblay, et ensuite seulement nous considérerons sa diffraction en personnages et en profils langagiers. C'est au niveau de la langue d'auteur que nous mettrons en évidence la composante référentielle de l'OPQ en cherchant systématiquement un référent oral, familier, populaire ou spécifiquement québécois aux phénomènes linguistiques saillants dans son écriture (saillants par rapport à la norme écrite du français standard). C'est au niveau de l'identification des personnages, celui du monde fictionnel, que nous interpréterons la valeur fictionnelle de l'OPQ, son importance dans le déroulement narratif et dans la caractérisation des locuteurs-personnages. Cette analyse descriptive en deux temps débouchera sur une interprétation de l'évolution stylistique de l'écriture de M. Tremblay entre 1968 et 1998 (du point de vue des marques d'oralité et de leur fonction).

Afin de pouvoir analyser la valeur référentielle des saillances linguistiques (écarts à la norme écrite) de l'écriture de M. Tremblay, il faut un corpus de référence qui serve en quelque sorte de pierre de touche, ce que J. Molino appelle un « contre-corpus » (1994, p. 246-247, déjà cité). L'intérêt d'une comparaison entre les pièces de théâtre et des transcriptions linguistiques est d'ailleurs soulevé par P. Larthomas (2001 [1972], p. 211). Nous rappellerons qu'une telle démarche descriptive comparative a déjà fait l'objet d'études à propos de M. Tremblay (Cantin : 1972, Fonollosa : 1995). Ces études sont très ciblées et concernent des phénomènes linguistiques particuliers. De plus, elles n'envisagent pas la mise en correspondance avec la dimension fictionnelle et littéraire dans toute son ampleur. A ce stade-là, il apparaît donc clairement que nous avons fait un choix d'analyse qui privilégie le fonctionnement interne de l'oeuvre de M. Tremblay. Un autre travail consisterait à mettre en perspective la « manière » Tremblay de transcrire l'oralité et la manière d'autres auteurs, comme par exemple

Roland Lepage, Jean-Claude Germain, Réjean Ducharme, mais aussi Daniel Danis, Michel-Marc Bouchard, etc. Un tel travail de comparaison, qui ne paraît possible qu'après la validation référentielle des perturbations linguistiques de la norme écrite observables dans les textes (ce que est précisément un des objectifs principaux de cette thèse) a en partie été traité ailleurs (Chénetier-Alev : 2004, qui ne traite pas de M. Tremblay et Dargnat : 2006b)⁴⁷.

2.2. Construction empirique de l'OPQ : délimitation et traitement du corpus

Le corpus d'étude se décompose en deux sous-corpus : un sous-corpus littéraire constitué de cinq pièces de théâtre de M. Tremblay, dont la référence est *tremblay*, et un sous-corpus d'entretiens linguistiques intitulé *frcapop*, qui constitue une pierre de touche du français parlé au Québec par des locuteurs montréalais de classe populaire. Voici les critères de sélection et les dimensions de chacun des sous-corpus et un résumé purement descriptif du contenu des cinq pièces. L'analyse actantielle approfondie relève de l'interprétation stylistique, et, pour des raisons de cohérence, nous ne l'envisageons que dans la troisième partie de cette thèse, qui est une analyse de la composante fictionnelle de l'OPQ (voir en particulier le chapitre 6).

2.2.1. Le sous-corpus *tremblay*

M. Tremblay a écrit plus d'une quarantaine d'œuvres dans divers genres (théâtre, roman, conte, poésie)⁴⁸. Ce sont ses textes dramatiques qui retiennent notre intérêt. Pour des raisons techniques, nous n'avons pu retenir l'ensemble du corpus théâtral. Il a

47. Cette dernière étude met notamment en évidence un continuum de la pertinence réaliste des néographies phonétisantes, selon qu'elles respectent un référent oral attesté et la lisibilité du texte, c'est-à-dire selon que le rapport effet d'oral à produire et effort de décodage de la part du lecteur ne perturbe pas l'intention réaliste et le vraisemblable. De ce point de vue, à référent oral égal, M. Tremblay est un écrivain plus réaliste que R. Ducharme, dont les concaténations graphiques, en particulier dans *HA ha!...*, exposent un travail quasiment plastique du code graphique en éloignant ainsi le lecteur de ses habitudes et de l'effet de réel. Réjean Ducharme, *HA ha!...*, Paris, Gallimard/NRF, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1982, 108 p.

48. Voir la liste impressionnante de textes, parfois dans plusieurs versions, qu'en donne la Bibliothèque Nationale du Québec (voir la bibliographie proposée par S. Beaupré : 2000).

fallu faire des choix pertinents et constituer un sous-corpus en fonction de la problématique posée et des hypothèses proposées dans l'introduction générale.

2.2.2.1. Critères de sélection des pièces

Quels textes retenir comme « pièces à conviction » (Boulangier : 2001) ? Notre dynamique de réflexion est née d'un rapprochement entre la première pièce phare *Les belles-Sœurs*, écrite en 1965 et créée en 1968, et *Encore une fois, si vous permettez*, écrite et créée en 1998 pour les quatre-vingt dix ans du Théâtre du Rideau-Vert et les trente ans de la création des *Belles-sœurs*. A. Brassard, le metteur en scène, pense que « trente ans plus tard, *Encore une fois, si vous permettez* refait le même pari que *Les belles-sœurs*⁴⁹ ». Nous avons fait de cette affirmation une question en nous demandant si réellement le pari était le même du point de vue des représentations de l'oralité populaire. Pour répondre avec rigueur à cette question il faut auparavant analyser ces deux pièces dans le détail, et si possible élargir le corpus pour montrer les étapes d'une éventuelle mutation. Nous nous sommes arrêtée sur trois pièces supplémentaires. Du point de vue purement statistique, nous aurions pu procéder à un tirage au sort, ce qui est une technique d'échantillonnage courante pour valider des hypothèses. Il a paru plus judicieux de faire un choix non arbitraire, basé sur des critères précis et de nature très différente :

- une périodisation des trente ans la plus équilibrée possible,
- des pièces montées au théâtre, publiées et reçues par la critique⁵⁰,
- des pièces ne provenant pas uniquement du Cycle des *Belles-sœurs*,

49. A. Brassard, cité par S. Baillargeon, « Le même pari, Nana et *Les belles-sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998.

50. Tous les écrits de M. Tremblay ne sont pas publiés comme des textes autonomes (voir la bibliographie très complète, au moins jusqu'en 1993, établie par P. Lavoie, dans David & Lavoie : 1993, p. 447-468). Certains restent à l'état de billets d'humeur dans les journaux ou les anthologies collectives : *Ville Mont-Royal ou Abîmes* dans *Le Devoir* (28 octobre 1972, p. XVII), *L'impromptu des deux* « Presse » dans *20 ans*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297 ; ou à l'état de manuscrit ou de texte archivé dans des institutions : le manuscrit de *Cinq* (1966), qui est une première version de *En pièces détachées*, se trouve à la Bibliothèque Nationale du Canada, *Les Paons*, écrite en 1967, est « rangée » dans les archives du CEAD, etc. Dans un autre genre, il y a *Six Monologues en quête de mots d'auteur*, texte écrit en 1977 et *Les grandes vacances*, pièce écrite en 1981 pour l'École nationale du théâtre du Canada

- des pièces affichant toutes des marques d’OPQ, mais un usage sensiblement différent, dans la forme ou la distribution,
- la représentation de plusieurs structures discursives (diffraction d’un personnage, mise en parallèle des dialogues, influence musicale, théâtre dans le théâtre).

C’est ainsi que, en plus des *Belles-sœurs* (1968) et de *Encore une fois* (1998), nous avons sélectionné *Bonjour, là, bonjour* (1974), *L’impromptu d’Outremont* (1980) et *Le Vrai monde ?* (1987)⁵¹.

Questionné sur les étapes essentielles de l’évolution du langage et de la problématique de son œuvre, M. Tremblay répond :

L’évolution de la problématique est beaucoup plus consciente que celle du langage qui s’affine d’une façon souterraine au fur et à mesure qu’on travaille. Dans *Les belles-sœurs*, où il y a quinze personnages de femmes, j’ai mis en place surtout toute une thématique féminine dont j’ai développé par la suite certains aspects dans mes premières pièces. *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* [1972], *Bonjour, là, bonjour* [1974], *Albertine en cinq temps* [1984], *Le vrai monde ?* [1987] sont pour moi des points de repère dans mon parcours. Chaque fois que j’ai eu l’impression de trouver une nouvelle façon de structurer une pièce ça a été un tournant. J’ai appris avec *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* à jouer avec le temps. On retrouve après ce procédé de flash-back dans *Bonjour, là, bonjour*, *Albertine en cinq temps*, *Le vrai monde ?* Ces pièces sont aussi importantes pour moi du point de vue de la structure. J’y joue à la fois sur le temps et les tons car toutes ces pièces ont des formes musicales : un quatuor dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, une espèce d’opéra parlé pour *Bonjour, là, bonjour*, un lyrisme symphonique dans *Albertine en cinq temps*⁵².

Dans un genre différent, il faut ajouter *Les anciennes odeurs*, écrite en 1981, que M. Tremblay qualifie lui-même de « conversation piece », par analogie avec le théâtre américain. Qualificatif qu’il attribue aussi à *L’impromptu* (dans Boulanger : 2001, p. 100).

51. Au départ, nous avons retenu en plus *Albertine en cinq temps*, pour la multiplication d’un même personnage à des âges différents, *À toi pour toujours ta Marie Lou*, pour le montage parallèle, *La Duchesse de Langeais*, *Les Anciennes Odeurs*, *La Maison suspendue* et *En circuit fermé*, mais nous ne les avons pas conservées à la demande du comité scientifique de l’université de Montréal, qui nous a demandé, fort justement, lors du dépôt du sujet de thèse, de réduire un corpus trop ambitieux relativement au traitement de détail projeté.

52. « Michel Tremblay : à la rencontre de soi-même », propos recueillis par I. Sadowska-Guillon (voir Sadowska-Guillon : 1989 ou Tremblay : 1989). L’entretien est reproduit dans la première section du volume annexe.

Dans la mesure où nous tenions à analyser *L'impromptu d'Outremont* comme pivot, il ne nous était pas possible de retenir les trois autres pièces citées par M. Tremblay ci-dessus, même si deux d'entre elles sont des éléments majeurs de son œuvre.

L'impromptu d'Outremont n'est certes pas la pièce de M. Tremblay la plus citée, ni la plus reconnue pour sa qualité dramatique, mais il nous importait de l'analyser car elle est le strict parallèle des *Belles-sœurs* du point de vue de la structure, et son strict opposé du point de vue des valeurs sociales (voir Cambron : 1993, p. 250). Elle constitue également le meilleur exemple de thématization de la qualité de la langue et de l'enjeu dramatique de la parole (on assiste à de véritables joutes oratoires qui mènent sur la voie du théâtre dans le théâtre). C'est une pièce qui vaut également pour notre réflexion car elle présente un cas d'autoréférenciation : dans le texte, on trouve un renvoi aux *Belles-sœurs*. De plus, l'engagement esthétique évident — c'est le propre d'un impromptu — invite le lecteur à chercher la signification des personnages et des propos dans le contexte culturel québécois. *L'impromptu* est un pivot dans le corpus du point de vue de l'univers social représenté, et du point de vue de la position de l'auteur. C'est ce que remarque A. Brassard, et nous pensons qu'il est bien placé pour le dire, puisqu'il est le metteur en scène de M. Tremblay depuis ses débuts :

J'ai réalisé quelque chose avec le temps. En 1977, tu es sorti de ton adolescence. Jusqu'à *Damnée Manon*, tes pièces affirment des choses. Elles disent : ceci est bien, ceci est mal. À partir de *L'impromptu d'Outremont* et des *Anciennes odeurs*, en 1980-1981, tu questionnes les choses. (A. Brassard, entretien radiophonique avec M. Tremblay, 1998⁵³).

Ces trois pièces acquises, il en fallait encore deux autres. Compte tenu des contraintes de représentativité temporelle et structurelle que nous voulions respecter, et du balisage du dramaturge de son propre parcours (citation ci-dessus), il ne restait guère que *Bonjour, là, bonjour* et *Le vrai monde ?* Nous voyons un intérêt à étudier ces deux pièces, non seulement car elles entrent dans le cahier des charges de notre échantillonnage et permettent d'explorer des structures dramaturgiques particulières, mais aussi parce que s'établit entre elles et la dernière pièce des parallèles non négligeables : *Bonjour, là*

53. « André Brassard et Michel Tremblay, Noces d'art », entretien réalisé par L. Boulanger à l'occasion du trentième anniversaire des *Belles-sœurs* et de la sortie de *Encore une fois, si vous permettez* Radio-Canada, retranscription en ligne : <http://www.voir.ca/artscene/Artscene.asp?ID=1632> . L'entretien est reproduit dans la première section du volume annexe.

bonjour est un hommage de M. Tremblay à son père et *Encore une fois* un hommage à sa mère, *Le vrai monde ?* ouvre la brèche de l'autobiographie et du méta-littéraire qui sera largement exploité dans *Encore une fois*.

Il est bien évident que l'idéal aurait été d'analyser l'ensemble de l'œuvre dramatique de l'auteur, qui demeure un corpus ouvert, mais les étapes techniques et analytiques de la réflexion ne permettaient pas une telle entreprise. Nous pensons néanmoins que le corpus retenu permet de traiter la problématique et d'envisager des hypothèses valables sur l'évolution du style de M. Tremblay du point de vue du traitement de l'OPQ entre 1968 et 1998.

À des fins de clarté pour la suite de l'analyse, nous présentons chaque pièce avec le profil sociolinguistique des personnages, quand cela a été possible, et les dimensions du sous-corpus *tremblay*, en nombre de mots. Nous proposons également un bref résumé de l'intrigue pour chaque texte. L'étiquette « autres » renvoie aux passages à plusieurs voix ou aux brèves intrusions de personnages hors scène (par exemple, la voisine sur son balcon). L'âge des personnages n'est indiqué que quand l'édition le mentionne.

2.2.2.2. Les belles-sœurs (1968)

Publication	<i>Les belles-sœurs</i> , comédie en deux actes, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, Théâtre Vivant 6, 1968, 71 p.
Création	28 août 1968 au Théâtre du Rideau Vert à Montréal, mise en scène d'André Brassard.
Fond sonore	Radio, voix d'une voisine, téléphone.
Date et lieu fictifs	Milieu des années soixante, cuisine de Germaine Lauzon, Plateau Mont-Royal, Montréal.
Structuration	Deux actes. L'édition de 1971 affiche quelques séquences supplémentaires ainsi qu'une reprise au début de l'acte II des six dernières répliques de l'acte I.

Intrigue

Germaine Lauzon, ménagère francophone du Plateau-Mont-Royal, vient de gagner un million de timbres-primés qui, une fois collés dans des livrets, devront lui permettre d'acquérir tous les objets convoités par une femme de sa condition (cela va du peignoir de bain à la tondeuse à gazon en passant par l'électroménager de sa cuisine). Excitée à l'idée de posséder bientôt ce qu'une femme de sa condition fantasme depuis bien longtemps, elle organise un « party de collage de timbres » en invitant ses voi-

sines et belles-sœurs chez elle, dans sa cuisine. Quinze femmes vont et viennent ainsi pendant deux actes, jasant, racontant potins et rumeurs, se chicanant, se jalousant en cachette. C'est d'ailleurs la jalousie qui poussera certaines d'entre elles à voler timbres et livrets à leur hôte. À la fin, l'heureuse gagnante s'aperçoit de la trahison scandaleuse et se voit comme dépecée de ses rêves de consommation populaire. La scène finale est un tableau des quinze femmes face à la scène chantant l'hymne national du Canada « Ô Canada ».

Personnages	sexe	Dimensions (mots)
1. Germaine Lauzon	F	3697
2. Linda Lauzon	F	928
3. Rose Ouimet	F	3572
4. Gabrielle Jodoin	F	956
5. Lisette de Courval	F	1052
6. Marie-Ange Brouillette	F	875
7. Yvette Longpré	F	586
8. Des-Neiges Verrette	F	1244
9. Thérèse Dubuc	F	1120
10. Olivine Dubuc	F	16
11. Angéline Sauvé	F	1398
12. Rhéauna Bibeau	F	956
13. Lise Paquette	F	815
14. Ginette Ménard	F	211
15. Pierrette Guérin	F	959
Autres		1194
	Total :	1957

2.2.2.3. Bonjour, là, bonjour (1974)

Publication	<i>Bonjour, là, bonjour</i> , Montréal, Leméac, 1974, coll. Théâtre canadien, 111 p.
Création	22 août 1974 au Centre National des Arts d'Ottawa.
Relations entre personnages	Gabriel est veuf depuis dix ans. Il est le frère de Charlotte et d'Albertine avec qui il vit et il est le père de quatre filles : Denise, Monique, Lucienne et Nicole et d'un garçon, Serge. Serge et Nicole vivent un amour incestueux.
Date et lieu fictifs	1965, chez Charlotte, Albertine et Gabriel ⁵⁴ , chez Lucienne, chez Nicole et Serge, chez Denise, chez Monique. Décalages temporels et topiques.
Structuration	31 sections définies en fonction du nombre de locuteurs (solo, duo, trio, quatuor, quintette et octuor), plusieurs niveaux de dialogue en simultané.

54. Dans les éditions ultérieures, Albertine est devenue Gilberte et Gabriel est devenu Armand. Nous avons choisi de respecter la distribution de l'édition originale avec laquelle nous avons travaillé (1974) par principe, ce pourquoi nous conservons Albertine et Gabriel.

Intrigue

Serge revient d'un séjour de trois mois en Europe où il est parti pour prendre de la distance par rapport aux sentiments qu'il éprouve pour sa sœur Nicole. Il est présenté comme l'enfant prodigue que tout le monde attend et est content de voir rentrer à la maison. La pièce relate en fait sa tournée des foyers, puisqu'on le voit dialoguer avec chacun des personnages en même temps, même s'ils ne situent pas tous dans le même espace-temps : Serge est passé les voir les un après les autres en terminant par Nicole et ils n'habitent pas tous au même endroit. Au fil des dialogues qui s'entremêlent, on découvre le véritable intérêt de chacun et surtout de chacune pour Serge. Les personnalités et les tensions familiales se dévoilent alors et les tabous sentimentaux se lèvent petit à petit (que ce soit l'aveu de l'amour incestueux, fraternel ou filial). Le drame consiste en une mise en place des tensions autour de Serge qui se trouve tiraillé de toute part par l'égoïsme de chacun. Le dénouement est sa décision de « libérer » son père de ses deux matrones de tantes qui lui font la vie dure, Albertine et Charlotte, en l'emmenant vivre avec lui et Nicole.

Personnages	Age	Sexe	Dimensions (mots)
1. Lucienne		F	2718
2. Denise		F	1966
3. Monique		F	1727
4. Nicole	28 ans	F	1370
5. Gilberte/Albertine		F	1536
6. Charlotte		F	1042
7. Armand/Gabriel	70 ans	M	2127
8. Serge	25 ans	M	3127
Autres			113
		Total	15726

2.2.2.4. L'impromptu d'Outremont (1980)

Publication	<i>L'impromptu d'Outremont</i> , Montréal, Leméac, 1980, 115 p.
Création	11 avril 1980 au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal, mise en scène d'André Brassard.
Fond sonore	<i>Dido and Aenas</i> de Purcell. Une chanson « Jeunes fillettes » et un tir de mitraillette à la fin.
Date et lieu fictifs	Dix ans après la première création des <i>Belles-Sœurs</i> , soit à la fin des années soixante-dix. La maison de famille des Beau-grand où vivent encore Lucille et Yvette, à Outremont.
Structuration	Deux actes.

Intrigue

À l'occasion de l'anniversaire de Lucille, qui habite dans la maison maternelle avec une de ses trois sœurs Yvette, on voit les tensions d'une réunion de famille, les caractères des quatre sœurs se révélant au fil des situations et de l'évocation de souvenirs

d'enfance. Yvette et Lucille, les deux vieilles filles snobs forment une espèce de couple sado-masochiste, Lorraine est le mouton noir de la famille depuis qu'elle a épousé un immigré italien et vit dans les quartiers populaires dont elle emprunte parfois le parler et Fernande, l'« outrée » de service, habite le « Upper Outremont » et se fait appeler Mme Beaugrand-Drapeau. Tout est prétexte à dispute : leurs goûts musicaux, leur gourmandise, leur pingrerie, leur conception de l'art, etc. Les personnages apparaissent finalement comme des types sociaux, des marionnettes que Tremblay utilise pour dénoncer le snobisme bourgeois, son étroitesse et sa rigidité d'esprit en matière d'art, le manque de créativité et le risque de sclérose de la communauté visée.

Personnages	âge	sexe	Dimensions (mots)
1. Fernande Beaugrand-Drapeau	âinée	F	6238
2. Lorraine Ferzetti	?	F	3241
3. Lucille Beaugrand	40	F	4826
4. Yvette Beaugrand	44	F	2891
Autres			2
		Total	17198

2.2.2.5. Le vrai monde ? (1987)

Publication	<i>Le vrai monde ?</i> , Montréal, Leméac, 1987, 106 p.
Création	Théâtre français du Centre national des Arts d'Ottawa, 2 avril 1987 et Théâtre du Rideau Vert à Montréal le 15 avril 1987, mise en scène d'André Brassard.
Lieu fictif	Le domicile conjugal et familial d'Alex et de Madeleine où ont grandi leurs deux enfants Serge et Mariette.
Structuration	Un acte, deux niveaux de jeu et de dialogue (la réalité, la pièce de Claude).

Intrigue

Claude est un jeune auteur de théâtre issu des quartiers populaires francophones de Montréal. Il a écrit une pièce en s'inspirant de ses proches (son père, sa mère et sa sœur) pour relire leur vie dans une version différente, personnelle, de ce qu'elle est *vraiment*. Il a fait lire cette pièce à sa mère, Madeleine, et il lui rend visite pour avoir son avis. Le texte que nous lisons propose deux univers parallèles, celui du monde *réel* où Claude est écrivain et rend visite à ses parents (c'est à celui-ci qu'appartiennent les Madeleine I, Alex I et Mariette I), celui du monde fictif, de la pièce écrite par Claude (auquel appartiennent les Madeleine II, Alex II et Mariette II).

Madeleine I reproche à son fils d'avoir utilisé sa famille et d'avoir détourné certains événements de leur vie pour régler ses propres problèmes avec son père. Dans sa pièce, Claude parle d'une double vie que son père (Alex II) aurait menée et d'un certain dérapage incestueux avec Mariette (Mariette II). Les personnages du *vrai* monde ne se reconnaissent pas dans cette version trop dramatique de faits qu'ils jugent sans

importance. La pièce se termine sur un dialogue manqué entre le père (Alex I) et son fils Claude, celui-là brûlant une à une les pages de la pièce de celui-ci.

Personnages	Age	Sexe	Dimension (mots)
1. Claude	23	M	3930
2. Madeleine I	45	F	3565
3. Madeleine II	45	F	3292
4. Alex I	45	M	3428
5. Alex II	45	M	2584
6. Mariette I	25	F	1103
7. Mariette II	25	F	1289
Autres	-	-	5
		Total :	19196

2.2.2.6. Encore une fois, si vous permettez

Publication	<i>Encore une fois, si vous permettez</i> , comédie en un acte, Montréal, Leméac, 1998, 67 p.
Création	4 août 1998, Théâtre du Rideau Vert à Montréal, mise en scène d'André Brassard.
Lieux fictifs	L'espace scénique et les lieux varient en fonction des événements relatés par Le Narrateur.
Structuration	Un acte, deux niveaux de jeu (celui de la réalité Narrateur-public, celui du Narrateur-Nana) et plusieurs strates temporelles dans le jeu Narrateur-Nana.

Intrigue

Le Narrateur représente M. Tremblay. C'est un personnage à deux faces : il s'adresse directement au spectateur à l'instar d'un récitant et il se met lui-même en scène dialoguant avec Nana, sa mère, le second personnage de la pièce. L'enjeu avoué dès le départ est celui d'un hommage à la mère. Nous voyons, sous forme de séquences successives et chronologiques, quelques uns des épisodes les plus marquants de la vie de l'auteur, des bêtises du jeune Michel jusqu'à sa reconnaissance comme dramaturge. Chaque séquence correspond à différents âges du narrateur (10 ans, 16 ans, 20 ans, etc.) et à un dialogue mère-fils où Nana apparaît dans sa générosité et sa drôlerie mais aussi sa douleur. La fin est une apothéose où le Narrateur réinvente une mort théâtrale à sa mère en la faisant s'envoler du plateau dans une nacelle de montgolfière.

Personnages	âge	sexe	Taille (occurrences)
1. Le Narrateur	10-20	M	4542
2. Nana	?	F	4546
		Total	16188

2.2.2. Le sous-corpus *frcapop*

Il existe de très nombreux corpus de français parlé au Québec (Voir la liste déjà importante de Boisvert & Laurendeau : 1988), aussi avons-nous décidé de les utiliser comme ressource. De plus, la constitution et la transcription rigoureuse de données linguistiques prend énormément de temps et une collecte personnelle n'était pas envisageable dans le cadre de cette thèse. L'objectif était de récupérer des entretiens correspondant au début de la période de sélection des pièces, soit les années soixante-dix et quatre-vingt. La disponibilité des données et leur caractère sociolinguistique ont aussi été des critères déterminants.

2.2.2.1. Les corpus de référence : *Sankoff-Cedergren et Montréal 84*

Les données linguistiques constituant ce sous-corpus sont extraites de deux corpus importants de français québécois qui ont été réalisés l'un en fonction de l'autre : le corpus *Sankoff-Cedergren* et le corpus *Montréal 84*. Le premier a été fait sous la direction de Gillian Sankoff et d'Henrietta Cedergren en 1971 et le deuxième sous la direction de Diane Vincent et de Pierrette Thibault en 1984. Les données audiophoniques et les transcriptions papier et numériques sont disponibles et consultables au laboratoire d'ethnolinguistique de l'Université de Montréal.

Les deux enquêtes sont des enquêtes de type sociolinguistique et consistent en des entretiens semi-dirigés de longueur très variable en fonction de la loquacité des locuteurs-cibles (la durée s'échelonne de moins d'une heure à plusieurs heures). Nous reproduisons en annexe les deux questionnaires (document annexe 1A). Commandés et subventionnés par le Gouvernement québécois, leur visée était de décrire le français parlé par les francophones de l'agglomération montréalaise et ce de la manière la plus représentative possible, socialement parlant. La totalité des enquêtés représente les différentes classes d'âges, les deux sexes, les différents milieux socio-professionnels de manière volontairement équilibrée. La particularité de ces deux corpus est de se répondre à treize ans d'intervalle, l'objectif du travail de 1984 étant de sonder l'évolution linguistique des locuteurs déjà interrogés en 1971. Nous avons dit « deux corpus importants », car ils ont fait date dans l'étude du français parlé au Québec, de par leur ampleur, le souci d'uniformité des instigateurs des deux projets et leur

accessibilité qui leur a valu d'être référencés dans de très nombreuses recherches, comme le montre en partie notre bibliographie des études sur le français québécois. Nous ne nous étendrons pas relativement à leur description, puisqu'ils ne nous intéressent pas dans leur totalité, et renvoyons plus généralement au paragraphe qu'y consacrent C. Blanche-Benveniste et C. Jeanjean dans leur ouvrage sur le français parlé (1987, p. 50-52), ou au descriptif très complet publié par P. Thibault et D. Vincent (1990).

2.2.2.2. Critères de sélection des extraits

La sélection des entretiens s'est faite principalement sur critères sociaux, les données linguistiques ciblées ayant été définies par les profils des locuteurs (L2 dans les entretiens). Nous nous sommes donc basée sur les fiches signalétiques de chaque locuteur et les tableaux synthétiques consultables avec chaque corpus. Les contraintes que nous nous étions fixées sont les suivantes : parité des sexes, « cote de marché linguistique⁵⁵ » basse (Laberge : 1977, p. 41-58, Sankoff & Laberge : 1977) correspondant à l'image du populaire (classe ouvrière urbaine peu scolarisée), résidence à Montréal et origine de Montréal dans les quartiers dits populaires de l'époque, francophones de langue maternelle, représentativité des classes d'âge et des deux corpus. Il est bien évident que les modèles sociolinguistiques ont pu évoluer depuis les années de constitution de ces deux corpus, comme le montrent par exemple les travaux de L. Milroy & J. Milroy sur les réseaux (1992) ou encore l'importante synthèse de J.K. Chambers & al. (2003), mais nous pensons que les corpus sélectionnés sont des corpus de référence dont il convient de respecter le mode de classification original. D'autre part, nous ne disposons pas d'informations suffisantes pour envisager un autre type de « recrutement ».

Ceci nous a permis de sélectionner 22 entretiens. Il arrive que l'on retrouve le même locuteur en 1971 et 1984, dans deux classes d'âge différentes. Ils ont été considérés comme deux locuteurs différents dans l'étiquetage et le formatage du corpus exposé ci-dessous. Nous avons laissé en blanc les cas de « case vide », désignant l'absence de

55. Cette donnée n'existe que pour le corpus *Sankoff-Cedergren*.

locuteur correspondant à la tranche d'âge (cas A et P)⁵⁶. Nous avons ensuite procédé à une écoute des bandes sonores et à une lecture des transcriptions correspondantes pour couper à nouveau et ne retenir qu'un extrait de chaque entretien. Voici le résultat de ces sélections successives. Les lettres renvoient à notre classification, les numéros entre parenthèses à la référence des corpus originaux. Les dimensions renvoient au discours des L2 et pas à l'ensemble de l'entretien, qui compte aussi des L1 (l'enquêteur) et parfois d'autres locuteurs « parasites » (autres locuteurs présents mais non ciblés) : L3, L4, etc. Nous distinguerons donc bien l'état du corpus édité qui rend compte de chaque prise de parole, et le corpus analysé qui ne rend compte de des prises de parole des L2. Les chiffres avancés ici serviront désormais de référence.

56. Les tranches d'âge sont découpées ainsi : 15-25 ; 28-33 ; 35-42 ; 48-53 ; 54-59 et 61-75. Dans le détail du tableau exposant notre sélection, les places A et P ont été attribuées mais je n'ai pas pu trouver d'entretien correspondant. Pour A, la transcription n'était pas disponible, pour P aucun locuteur (L2) n'avait le profil.

Référence	âge	sexe	Profession	CML ⁵⁷	Résidence (quartier)	Taille ⁵⁸
1971						
B (96)	28	M	Opérateur presse métallique	.06	Rosemont, St-Michel	5939
C (95)	41	M	Marin, chauffeur camion	.01	Rosemont	1304
D (32)	46	M	Couvreur, chauffeur	.04	St-Henri	1948
E (118)	59	M	Chauff.camion-wagon	.08	Rosemont, Papineau	4266
F (24)	69	M	Fromagier, retraité	.04	Rosemont, St- Léonard	2634
G (7)	24	F	Emballeuse, chômeuse	.09	Laurier, Ste-Marie	3754
H (119)	28	F	Caissière, logeuse	.27	Pointe St-Charles	1707
I (51)	41	F	Ouvrière usine	.03	Laurier, St-Denis	2362
J (59)	45	F	Opératrice fourrure	.05	Hochelaga	1096
K (41)	54	F	Ouvrière, femme au foyer	.04	Saint-Henri	2905
L (116)	64	F	Ouvrière, femme au foyer	.03		1453
						29368
1984						
M (130)	25	M	Opérateur machine	-	Lionel Groulx	1448
N (100)	29	M	soudeur	-	Pointe St-Charles	1171
O (2)	38	M	balayeur	-	Pointe aux Trembles	3122
Q (32)	59	M	ouvrier, camionneur	-	St-Antoine	2633
R (118)	72	M	manufacturier, retraité	-	Hochelaga, Rosemont	1429
S (125)	22	F	réceptionniste, étudiante	-	Ahuntsic, Mont-Royal	3145
T (71)	30	F	femme au foyer	-	St-Henri, Verdun	2002
U (7)	37	F	gérante Tupperware	-	St-Léonard, Repentigny	3140
V (19)	53	F	femme au foyer	-	Laval, Mont-Royal	1093
W (51)	54	F	blanchisseuse, femme au foyer	-	Pointe St-Charles	1675
X (44)	72	F	couturière, femme au foyer	-	Hochelaga, Rosemont	3970
						24 768
TOTAL sous-corpus frcapop :						54 136

Tableau 2.2.1.2. Critères d'échantillonnage et dimensions du sous-corpus *frcapop*

Le corpus dans son ensemble paraît bien petit en regard des corpus linguistiques traités aujourd'hui, qui contiennent souvent plus d'un million d'occurrences⁵⁹. Nous

57. CML = cote de marché linguistique.

58. La taille a été obtenue avec la fonction « dimension » du logiciel *Weblex*.

59. Un recensement réaliste des corpus et bases de données linguistiques n'est guère possible ici. Pour des raisons quantitatives bien sûr (il y en a beaucoup, et beaucoup trop non publiés) et pour des raisons qualitatives (il existe une multitude de catégories, en fonction de la langue, de la spécialisation, du format, de l'accessibilité, etc.). Nous renvoyons à la liste (non exhaustive) avec les liens sur le site de l'université d'Ussex : <http://clwww.essex.ac.uk/w3c/>. Voici quelques exemples, dans le domaine du français et de l'anglais, avec les dimensions, quand elles sont mentionnées : *Frantext* (INALF : Institut National de la langue Française-ATILF : Analyse et Traitement Informatique de la

tourmons ici autour des cent mille occurrences pour les deux sous-corpus confondus. L'idéal aurait été de conserver les entretiens complets du *Sankoff-Cedergren* et du *Montréal 84*, et de numériser toutes les œuvres de M. Tremblay. Compte tenu des corrections, de l'uniformisation et du formatage que nous souhaitions, il était préférable de restreindre la masse de données avec pertinence : avoir suffisamment d'occurrences pour procéder à des calculs, ne pas en avoir trop pour pouvoir les exploiter.

2.2.3. Préliminaires à une exploitation assistée par ordinateur

Afin de pouvoir traiter dans le détail notre corpus hybride — textes dramatiques et entretiens linguistiques —, il fallait une assistance informatique, autrement dit un logiciel permettant de manipuler les données et de faire des recherches de nature différentes sur le matériau linguistique. Il existe plusieurs logiciels d'analyse des textes (littéraires)⁶⁰, mais ils sont plus ou moins accessibles, plus ou moins souples quant au format à donner aux documents étudiés et plus ou moins adaptables aux types de recherches que nous voulions faire. Dans cette section, il ne s'agit pas de faire étalage de technicité, mais d'exposer brièvement et simplement notre démarche et notre travail, et d'en faire ressortir la pertinence pour l'analyse des marques d'OPQ dans les textes de M. Tremblay. De plus, l'étape de formatage des données avant leur exploitation logicielle s'intègre parfaitement dans la démarche d'interprétation générale de cette thèse. Un support visuel est disponible dans le volume annexe (extraits du corpus aux différentes étapes de son traitement, interface du logiciel utilisé, ensemble des balises structurant le document XML, etc.).

Langue Française, Nancy 2, XVI^e-XX^e, 3500 textes, dominante littéraire à 80 %). *TLF* (Trésor de la Langue Française, INALF-ATILF, Nancy 2, 100 000 mots et leur histoire, 270 000 définitions, 430 000 exemples). *Corpaix* (Aix-en-Provence, GARS-DELIC, français parlé, 1977-1999, environ 1 million de mots), *BFM* (Base de Français Médiéval, Lyon, ENS-LSH, ICAR3, français médiéval, base de données textuelles de 2 700 000 mots, intégrée à *Frantext*), *ATILF* (Nancy 2, Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française). *The Canadian Hansard* (Université de Montréal, RALI-Recherche Appliquée en Linguistique Informatique, anglais/français, système *Lexiquum* : base de données lexicales, système *Transearch* : concordancier bilingue). *The Gutenberg Project* (Oxford, anglais, objectif : base de données des 10 000 livres les plus lus en 2001). *LDC* (*Linguistic Data Consortium* : ensemble de textes et de transcriptions, *LDC Text Corpora* et *LDC Speech Corpora*). *Brown Corpus* (1 million de mots de 500 textes publiés en 1961, anglais américain, complété depuis par le Kolhapur Corpus et le LOB-Lancaster Oslo Bergen Corpus). *LLC* (London-Lund Corpus, Université de Lund, anglais parlé, 1953-1987, 500 000 mots), etc.

60. Par exemple *SATO*, *Alceste*, *Tropes* ou *Hyperbase*.

2.2.3.1. Du texte à son exploitation logicielle

- **Première étape : récupération et numérisation des données**

Les corpus linguistiques sont proposés à la consultation sous format audio (analogique et depuis peu numérique), en transcriptions papier et en transcriptions numériques consultables sur place⁶¹, dans des classeurs archivés et sur un poste informatique réservé à cet effet. Après sélection des entretiens selon les critères sociolinguistiques exposés dans la section précédente, nous avons récupéré les extraits qui nous intéressaient avec l'autorisation des autorités en place⁶². Mais, en l'état, cela n'en fait pas encore des données exploitables immédiatement. Par exemple, lorsqu'on lance un concordancier sur ces documents⁶³, on récupère alors tous les éléments, tous locuteurs et tous niveaux de discours confondus, y compris les annotations entre parenthèses, qui sont des commentaires du transcripteur, et les insertions entre chevrons, qui ne sont pas considérées comme des prises de parole à part entière. De plus, la présentation d'origine ne permet pas de référencer automatiquement les phénomènes : impossible de savoir avec exactitude qui a dit quoi, sans revenir à une lecture de l'entretien au complet. Si la mise en page, les commentaires et les codes de transcription sont des atouts précieux qu'il faut conserver, car ils correspondent à un travail important, ils ne doivent pas entrer en ligne de compte dans notre analyse car ils n'appartiennent pas au matériau verbal réellement prononcé par les locuteurs-cibles. Les langages de programmation actuels, associés à des logiciels d'exploitation, permettent aujourd'hui de coder ces différentes informations afin de pouvoir les conserver tout en les dissociant du matériau verbal à analyser.

En ce qui concerne le sous-corpus *tremblay*, la démarche a été assez différente puisqu'il n'a pas été possible de récupérer les textes retenus directement sous format numérique⁶⁴. Quant aux enregistrements vidéo ou sonores des représentations des

61. Département d'anthropologie de l'université de Montréal.

62. Nous remercions à ce titre Madame Pierrette Thibault de son accueil, de sa confiance et de sa disponibilité.

63. C'est-à-dire lorsqu'on cherche à obtenir la liste de tous les « bon », ou de tous les « je », etc. dans tel ou tel extrait.

64. Nous avons contacté l'éditeur de M. Tremblay à Montréal depuis 1971, Leméac. Notre demande n'a pu aboutir, ceci vraisemblablement pour des raisons de format d'archivage (les textes sont aujourd'hui souvent des prêts-à-clicher) et des raisons juridiques. Nous sommes également allée fureter du côté la base de données lexicales *Lexiquum*, faite à l'université de Montréal sous la direction de Guy Lapalme. Cette base offre la possibilité de faire des recherches dans un sous-corpus nommé « Leméac 1991-1993 ». Les éditeurs de M. Tremblay ont donc fourni leurs données numériques pour

pièces en question, même si nous avons eu l'occasion d'en écouter ou d'en visionner certains⁶⁵, nous les avons dès le départ écartés de notre problématique, car nous souhaitons travailler uniquement sur les œuvres publiées. Nous sommes donc partie en quête des cinq pièces dans leur édition originale⁶⁶. Une fois récupérés dans leur édition originale, les textes ont été numérisés⁶⁷. La qualité du document à cette étape est la même que pour le sous-corpus *frcapop* : impossibilité de différencier a priori les dialogues des didascalies ou de travailler sur tel ou tel personnage en particulier. De plus, la disposition éditoriale originale du texte est perdue lors de la numérisation qui lisse tous les alinéas et toutes les variations de caractères. Les informations que cette disposition mettait en valeur devront être codées différemment pour être exploitables par le logiciel. Concrètement, il faut distinguer les discours des personnages des autres éléments (didascalies, noms des locuteurs, n° de pages, etc.).

Dans les deux cas, sous-corpus *tremblay* ou sous-corpus *frcapop*, l'enjeu est de pouvoir sélectionner le discours des locuteurs-cibles et des personnages, sans perdre la structuration d'ensemble des entretiens et des textes pour permettre une référencement rapide et efficace des éléments relevés. Ceci amène à une autre étape de préparation du corpus, celle de son « balisage ».

- **Balisage et intégration du corpus avec les contraintes du logiciel *Weblex***

Pour hiérarchiser et coder les informations nécessaires à la bonne exploitation du corpus dans son ensemble avec le logiciel *Weblex*, il a fallu utiliser le système de structuration propre au langage XML⁶⁸. En pratique, cela consiste à introduire des

ces trois années seulement, tous auteurs confondus, mais cela est insuffisant dans le cadre de notre recherche. De plus, il y est impossible de récupérer les textes isolément. À titre d'information, voici le lien du centre RALI (Recherche Appliquée en Linguistique Informatique) :

<http://retour.iro.umontreal.ca/cgi-bin/lexiquum>.

65. À la Théâtrothèque (CETUQ) du département d'études françaises de l'Université de Montréal, dans les bibliothèques universitaires de la ville de Montréal (Université de Montréal et UQAM), dans les vidéothèques grand public (Vidéotron).

66. Ce qui a une certaine importance pour la première, *Les belles-sœurs*, car les versions de 1968 (Rinehart et Winston) et 1971 (Leméac) sont différentes.

67. Ce travail est bien entendu personnel à partir d'ouvrages achetés et les documents numériques correspondants ne sont pas diffusés, ni accessibles. Ceci pour le respect des droits d'auteur. L'accès à la base de données de *Weblex* est sécurisé par un mot de passe.

68. Le langage XML (Extensible Markup Language), qui date de 1998, est un dérivé simplifié d'un langage plus ancien (1960) et beaucoup complexe, le langage SGML (Standard Generalized Markup Language) qui apparaît comme le « grand père de tous les langages balisés » (Benoît et Bernet : 2000, p. 16, note 2). XML offre les mêmes possibilités que SGML dans la complexité du codage des données structurées par des balises, mais en plus il permet de créer une Définition du Type de Document

codes, aussi appelés « balises » à cause de leur présentation entre chevrons, dans les documents. Les balises marchent en général par paires pour donner une information sur un segment de discours (par exemple : `<I>`[texte en italiques]`</I>` pour marquer les passages italiques), mais peuvent être isolées quand elles indiquent un numéro de page, une pause, etc. Le chercheur peut tout à fait composer lui-même l'intitulé de ses balises selon ses besoins⁶⁹. Il a aussi la possibilité de se conformer à une norme, la TEI⁷⁰, prévue pour permettre le maximum d'échanges des données. Nous situons notre démarche entre ces deux alternatives, création personnelle et conformation à une norme. Pour des questions de principe, nous ne souhaitons pas trop nous écarter de normes existantes, mais le cadre restreint de notre travail nous permettait quand même quelques libertés⁷¹. Voici quelques exemples de balises utilisées pour le sous-corpus *tremblay* :

N° de page : `<PG NUM="1"/>`

Identification des prises de parole (N° réplique et nom du locuteur) :

`<SP NUM="001" WHO="GERMAINE LAUZON">` [texte] `</SP>`

Indications scéniques :

`<IS TYPE="SITU">` [texte de l'indication] `</IS>` (indications relatives à la situation)

`<IS TYPE="PRO">` [texte de l'indication] `</IS>` (indications relatives à la prononciation)

Divisions du texte :

`<DIV TYPE="ACTE I">` [texte de l'acte 1] `</DIV>`

(DTD), c'est-à-dire une déclaration hiérarchisée des éléments encodés dans le document.

69. Par exemple, pour signaler un locuteur on peut créer un jeu de balises `<LOCUTEUR>` Germaine Lauzon`</LOCUTEUR>`; pour signaler le type du corpus un jeu de balises `<CORPUS>` tremblay`</CORPUS>`, etc.

70. La TEI, ou *Text Encoding Initiative*, se présente comme un cahier des charges pour la cohérence du codage des textes numériques, en vue de leur stockage et leur échange électronique (par exemple confection de sites web). Les normes sont très régulièrement remises à jour. Adresse du site : <http://www.tei-c.org> notamment le chapitre 6 « Elements available in All TEI Documents » et le chapitre 10 « Base Tag Set for Drama ». Il existe aussi une TEI Lite, ou TEI simplifiée, traduite en français par François Role (le texte original est de Lou Burnard et C.M. Sperberg-McQueen), dans *Cahiers GUTenberg*, n° 24, juin 1996, p. 23-151.

71. La norme TEI propose un entête de document assez complet, nous l'avons réduit au minimum. Les balises sont généralement exprimées en anglais (ex. `<SP...>` pour Speech, `<WHO...>` pour le nom du locuteur, `<STAGE>`... pour les didascalies, etc.). Nous avons dans l'ensemble repris ces intitulés, excepté pour les indications scéniques qui sont représentées ainsi avec une liste d'attributs que nous avons déterminés en fonction de notre corpus composite : `<IS TYPE="SITU">``<I>`Elle entre.`</I>``</IS>` pour marquer une indication scénique de mouvement, en italiques.

ou <DIV TYPE="N°5 OCTUOR"> [texte de la section] </DIV>
etc.

Ces codes, comme les informations qu'ils livrent, n'ont de sens que les uns par rapport aux autres, ils se contiennent, s'imbriquent de manière hiérarchique. L'ensemble de ces balises forme un système qui définit la structure numérique du document et que l'on appelle une DTD, ou définition du type de document⁷². Voici, à titre d'exemple, celle que nous avons déclarée pour le sous-corpus *frcapop* (nous la commentons dans la colonne de droite) :

<!-- DTD oral pop-->	Nom de la DTD
<!ELEMENT DOC (BODY HEAD)+>	L'élément DOC contient l'élément BODY et l'élément HEAD
<!ELEMENT HEAD (#PCDATA)>	L'élément HEAD contient du texte
<!ELEMENT BODY (HEAD CORPUS IS)*>	L'élément BODY peut contenir les éléments HEAD, CORPUS et IS
<!ELEMENT CORPUS (#PCDATA DIV IS)*> <!ATTLIST CORPUS TYPE (Sankoff-Cedergren Montreal84) #REQUIRED>	L'élément CORPUS peut contenir du texte, et les éléments DIV et IS. À chaque fois que l'élément CORPUS apparaît, il a un attribut : soit Sankoff-Cedergren, soit Montréal84
<!ELEMENT DIV (#PCDATA SP IS)*> <!ATTLIST DIV TYPE (B C D E F G H I J K L M N O Q R S T U V W X) #REQUIRED>	L'élément DIV peut contenir du texte, les éléments SP et IS. À chaque fois que l'élément DIV apparaît, il a un attribut le TYPE de DIV (la lettre de l'entretien)
<!ELEMENT SP (#PCDATA IS INS RIRE VIDE)*> <!ATTLIST SP NUM NMTOKEN #REQUIRED WHO CDATA #REQUIRED>	L'élément SP (speech) peut contenir du texte, les éléments IS, INS, RIRE et VIDE. À chaque fois que l'élément SP apparaît un numéro et un nom lui sont attribués (n° de la prise de parole et nom du locuteur)
<!ELEMENT IS (#PCDATA)> <!ATTLIST IS TYPE (BRUIT ENO PRO SITU CODE AUTRE) #REQUIRED>	L'élément IS (indication scénique) contient du texte. À chaque fois que l'élément IS apparaît il a un attribut (en fonction du type d'indication : bruit, énonciation, situation, prononciation, etc.)
<!ELEMENT INS (#PCDATA RIRE VIDE IS)*>	L'élément INS (insertion) peut contenir du texte, les éléments RIRE, VIDE et IS.

72. Nous nous sommes contentée de cette structure, mais il faut savoir qu'aujourd'hui on utilise des schémas, plus complexes, plutôt que des DTD.

<!ELEMENT RIRE EMPTY>	Les éléments RIRE et VIDE sont des
<!ELEMENT VIDE EMPTY>	éléments vide qui ne se manifestent
	pas par un jeu de balises encadrant
	du texte. Ils ne correspondent qu'à
	une seule balise (<VIDE/>et <RIRE/>)
	permettant de situer les rires et les si-
	lences dans le corpus.

Tableau 2.2.3.1. Définition du type de document, sous-corpus *frcapop*

La DTD est la manifestation concrète des phénomènes de pré-interprétation du corpus, alors considéré comme autre chose qu'une masse amorphe de caractères linguistiques. Elle oblige à penser l'organisation de ces caractères selon une certaine problématique, selon certaines hypothèses : quelles sont les informations qu'elle doit mettre en évidence ? Selon quels critères ? De quoi aura-t-on besoin lors de l'exploitation du corpus avec le logiciel ? De quoi n'aura-t-on pas besoin ? etc.

En plus d'être une étape obligée pour travailler avec le logiciel *Weblex*, ce travail de Définition de Type de Document donne une sorte de résumé très sec de la structure textuelle et informationnelle qui sert une connaissance approfondie du corpus étudié. Le balisage réclame une uniformisation et une structuration des documents (textes littéraires et entretiens) qui permet une meilleure connaissance du corpus, du point de vue de la langue et des structures discursives (tours de parole, avancée narrative, etc.). De plus, il a fallu faire des choix de représentation et d'interprétation et donc lire systématiquement les deux sous-corpus en fonction de la problématique de l'oralité populaire. En somme, l'étape informatique est aussi une prise de conscience de l'objet d'étude et de son caractère préconstruit⁷³.

2.2.3.2. Intérêt et limites de la démarche

Weblex est avant tout un logiciel de lexicométrie. Il permet donc de faire des listes, de rechercher et de situer automatiquement des formes dans le corpus entier ou dans une de ses divisions, comme tout logiciel spécialisé dans l'analyse des données lin-

73. L'interrogation du corpus ne peut se faire que sur fond d'hypothèses préexistantes (qui sont souvent à l'origine de la constitution même du corpus, c'est notre cas). L'interprétation, si elle peut être modifiée au final, à la suite de recherches lexicométriques, résulte d'un tâtonnement intuitif.

guistiques. Cela pourrait laisser entendre que son choix a été arbitraire. Il n'en est rien.

Nous avons choisi ce logiciel essentiellement pour les raisons suivantes :

- Sa disponibilité sur le web. Le logiciel fonctionne comme une base de données en ligne (sécurisée), et il est ainsi facile de travailler sur le corpus, que l'on se trouve à Aix, à Lyon, à Genève ou à Montréal.
- La possibilité de travailler et de discuter directement avec son concepteur, S. Heiden, et avec un spécialiste du traitement informatisé des pièces de théâtre, Charles Bernet. Des séances de travail personnalisées et directement centrées sur notre corpus et sur nos demandes ont été très enrichissantes⁷⁴.
- La prise en compte du formatage XML qui permet donc une grande souplesse dans la sélection du matériau à analyser.

D'une manière générale, l'intérêt de l'informatique est la vitesse, la rigueur et la répétabilité d'exécution d'une requête ou d'un calcul, en comparaison avec une lecture naturelle et à des relevés manuels qui peuvent s'avérer fastidieux (par exemple, le relevé des apostrophes devant les consonnes). Nous l'avons principalement utilisé pour :

- Obtenir les décomptes globaux et partitionnés des différents événements textuels repérables dans *Weblex* (dimensions du corpus en occurrences, formes et phrases, gamme des fréquences sous la forme de diagrammes⁷⁵).
- Demander des listes d'événements classés en fonction de propriétés prédéfinies (vocabulaire, répartition et répétition d'une ou plusieurs formes, cooccurrences, etc.).
- Effectuer des recherches et des décomptes sur un entretien, une pièce ou un personnage en particulier.
- Comparer les données obtenues lors de requêtes sur le sous-corpus *frcapop* et sur le sous-corpus *tremblay*. Outre les facilités documentaires de la navigation dans le corpus et la rapidité des calculs au sein d'une seule portion de texte (une pièce de théâtre, un entretien, un acte, etc.), *Weblex* propose des outils contrastifs qui permettent de comparer les différentes portions entre elles, et d'en rendre compte sous forme de tableaux et de chiffres à interpréter par la suite comme indices significatifs ou non⁷⁶.

74. S. Heiden est ingénieur à l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines (ENS-LSH, Lyon) et Ch. Bernet est chercheur au CNRS (laboratoire ICAR, Lyon). Je les remercie très sincèrement, car ils m'ont beaucoup appris et, sans eux, je n'aurais pu mener à son terme ce projet d'analyse de corpus assistée par ordinateur.

75. Voir Heiden : 2002, p. 20-26. Nous interrogerons l'utilité d'un tel outil pour notre étude le moment venu. Les particularités stylistiques, du point de vue lexical, pouvant tout aussi bien résider dans l'emploi massif de certaines formes, que dans la création massive de nouvelles formes peu fréquentes.

76. C'est le cas du calcul des spécificités du vocabulaire (Heiden : 2002, p. 91-101, Lebart & Salem : 1988, p. 105-117). La spécificité d'une forme est en rapport avec sa probabilité d'apparition à un endroit plutôt qu'à un autre (dans un sous-corpus plutôt que dans l'autre, dans une pièce plutôt que dans une autre, dans le discours d'un locuteur plutôt que dans celui d'un autre).

La lecture mécanique d'un texte, quel qu'il soit, a aussi un intérêt heuristique. Le relevé systématique ou la comparaison de données quantitatives peuvent conduire le chercheur à réinterroger ses intuitions et à envisager des interprétations qu'il aurait pu écarter ou auxquelles il n'aurait tout simplement pas pensé. La lecture informatique des textes a donc l'intérêt de l'objectivité du traitement de la requête.

Comment lisons-nous d'ordinaire ? Vite, trop vite, en aperçu. Mais supposons-nous doués d'une intelligence rigoureuse et informés de mieux en mieux de tout ce que la « lecture courante » laisse échapper : que de petites perceptions, que de liaisons d'abord insensibles apparaîtraient. [...] Du même coup, peut-être aboutissons-nous à un changement d'ordre, qui soulève des difficultés. Ce que nous obtenons ne ressemble pas plus à notre lecture, qu'un visage ou un nez observé à la loupe ne ressemble à lui-même⁷⁷.

Enfin, nous voulions donner les « recettes de cuisine » qui guident le traitement informatique des textes littéraires (et plus spécifiquement des textes dramatiques), en vue de contribuer pratiquement à la constitution d'un cahier des charges pour l'intégration et l'exploitation documentaire et statistique de textes littéraires, et plus particulièrement de textes de théâtre. Nous souhaitons voir dans cette thèse un apport méthodologique simple et pratique à l'appréhension informatique de la littérature et du style.

Conclusion

Ce chapitre a été l'occasion de faire le point sur les conceptions du style et de la fiction. Pour notre étude, et en relation avec la complexité de l'objet étudié, l'OPQ, nous avons choisi une approche de type sémiotique. Cela permet de combiner le processus général d'interprétation littéraire et une description structurale des fonctions narratives à l'intérieur des textes, en l'occurrence les pièces de théâtre de M. Tremblay. Ceci nous a amenée à considérer la sémiotique actantielle comme un interprétant possible au sein d'une logique interprétative d'inspiration peircienne.

La démarche définitoire menée dans le premier chapitre et les réflexions théoriques sur le phénomène littéraire et sur le concept de *mimèsis* ont permis d'envisager

77. Y. Belaval, préface à *Du simple selon G. W. Leibniz, Discours de Métaphysique et Monadologie. Étude comparative critique des propriétés de la substance appuyée sur l'opération informatique « MONADO 74 »*, Paris, Vrin/CNRS, coll. Philosophie et informatique, 1975, p. VIII.

clairement le traitement de l'OPQ chez M. Tremblay comme relevant simultanément d'une stratégie référentielle réaliste et d'une stratégie fictionnelle. Les marques d'oralité dans ses textes représentent bien une manière de parler identifiable dans la réalité, mais elles structurent également un univers non réel et l'identité langagière des personnages.

La logique d'une telle conception de la représentation, nécessairement référentielle et fictionnelle, conduit à procéder à une analyse en deux temps, qui correspondent aux deux autres parties de cette thèse. Pour l'analyse de la valeur référentielle des marques d'OPQ, nous avons défini un objet en construisant un contre-corpus de français populaire québécois (sous-corpus *frcapop*), qui sera comparé avec le corpus des cinq pièces de théâtre de M. Tremblay (sous-corpus-*tremblay*).

Deuxième partie

*Dire et montrer l'oralité*¹

*C'est pas vrai que j'écris comme le monde parle, c'est absolument faux :
j'écris infiniment mieux que le monde parle.*

M. Tremblay, cité par F. Mazière : 1993, p. 62.

1. L'hypothèse principale est que l'oralité est à la fois « dite » et « montrée », pour reprendre la distinction de L. Wittgenstein (1961 [1921]) qui nous sert de titre pour cette partie. Ici, le « dire » est compris comme une représentation logique distante de l'objet représenté, alors que le « montrer » apparaît comme une représentation imitant la forme même de l'objet représenté, qui entretient avec lui une relation d'iconicité.

Chapitre 3

À la recherche d'une (dé)raison graphique

Cette transcription qui outrepassse la norme semble être un des caractères de la littérarité.

J. Rey-Debove, dans Catach & al. : 1986, p. 81.

Introduction

Il peut paraître paradoxal de travailler sur la notion d'oralité sans jamais avoir accès à la substance phonique du langage. Dans le premier chapitre de cette thèse, nous avons insisté sur le fait que l'oralité n'est pas l'oral et que les caractéristique de l'oral ne se réduisent pas au canal phonique. Nous ne proposons pas ici de comparaison des deux sous-corpus au niveau phonétique de la description linguistique. Ceci essentiellement pour deux raisons : la première est technique puisqu'elle concerne le support matériel des corpus², la seconde est liée à la délimitation du sujet d'étude : la *représentation* littéraire d'une parole collective sociolinguistiquement déterminée, et non la parole elle-même³.

Comment envisager le système d'écriture dans ses rapports avec l'oral ? Sur quelle unité fonder une description ? Quels sont les phénomènes graphiques qui contribuent à forger l'effet d'oralité ressenti à la lecture des textes qui constituent le corpus *tremblay* ? Comment classer ces phénomènes ? Voici les problèmes soulevés dans ce chapitre.

2. La qualité sonore des extraits constituant le sous-corpus *frcapop* est insuffisante pour subir des traitements logiciels, par exemple avec *Praat* ou *Phonedit*, et les transcriptions ne comportent pas suffisamment de commentaires pour permettre une analyse de type phonétique ou phonologique — tel n'était d'ailleurs pas leur objectif. Le théâtre de M. Tremblay a quant à lui été d'emblée considéré du point de vue des textes dramatiques et non des représentations théâtrales. Le sous-corpus *tremblay* ne comporte donc aucune composante sonore. La description du corpus au niveau phonique paraît dès lors impossible. Ce premier point a comme conséquence le fait qu'il a fallu chercher ailleurs des éléments de description des caractéristiques phonétiques de l'OPQ.

3. Pour reprendre la terminologie sémiotique de Ch. S. Peirce, c'est à partir du « representamen » que sont les textes de M. Tremblay que nous cherchons des émanations d'un « objet » qui serait une situation orale réelle, en vertu de l'« interprétant » littéraire du réalisme langagier.

3.1. Modèles pour la description graphique

L'étude de la communication graphique repose sur la distinction de différents types théoriques des systèmes d'écriture. Nous les rappelons dans l'annexe 3A⁴. Le système graphique du français est un système complexe, un « pluri-système » (Catach : 1988), dont le fonctionnement appelle des outils d'analyse combinant plusieurs perspectives sur le graphème, unité minimale de description graphique. Pour les besoins de la recherche, nous empruntons des concepts à deux modèles.

La dualité oral-écrit sous-tend toutes les réflexions sur l'écriture. Les linguistes voulant décrire une langue peuvent adopter plusieurs attitudes, comme le fait remarquer J. Anis. Ils peuvent :

- a) Considérer que la langue écrite s'identifie avec la langue ; cette attitude [...] est sous-jacente à certaines démarches de la grammaire traditionnelle.
- b) Considérer que la langue orale s'identifie avec la langue et que la langue écrite n'en est qu'une représentation déformée : c'est le *phonocentrisme* de Roman Jakobson et d'André Martinet, qui tend à marginaliser la graphématique.
- c) Considérer que la langue est fondamentalement de nature orale, mais que l'écrit donne une image somme toute assez fidèle ; c'est le *phonographisme* ; la démarche de V. G. Gak et de N. Catach justifie les discordances par certaines spécificités fonctionnelles de l'écrit, on peut qualifier ce courant de *phonographisme modéré* ; il reconnaît une certaine autonomie à la langue écrite.
- d) Considérer que la langue existe sous deux formes, entre lesquelles la linguistique ne postule ni hiérarchie ni dépendance ; c'est dans ce cadre que, partant d'une intuition de départ et de références théoriques qui se sont révélées plus nombreuses et plus solides que nous le pensions, nous avons construit un modèle *autonomiste* qui implique une description immanente de la langue écrite. (1988a, p 213-214)

Les deux modèles présentés ci-dessous ne sont donc plus des types théoriques mais des méthodes pratiques de description de l'écriture alphabétique en général, et de l'écriture du français en particulier. Il s'agit du modèle phonographique, défendu par N. Catach, et du modèle dit autonomiste, défendu par J. Anis. Le terme « phonographique » désigne donc à la fois le principe fondamental des écritures alphabétiques

4. Ce document annexe est basé sur l'article de A. Llortalach à propos de la « communication graphique » (Llortalach : 1968, p. 515-568), que nous avons complété par trois lectures plus récentes (Goody : 1994 [1993], p. 21-69 ; Riegel, Pellat & Rioul : 2001 [1994], p. 63-100 ; Anis : 2002, p. 49-61).

(une correspondance des unités phoniques et des unités graphiques) et une manière de décrire le système graphique d'une langue dans sa relation dominante à l'oral. L'autre modèle, dit « autonomiste », envisage l'écriture non comme seule représentation de la parole, mais comme système à part entière, avec des valeurs différentielles qui lui sont propres, sans références obligées au système phonique (repérage des traits distinctifs, selon une méthode structurale empruntée à la phonologie). Il y a là deux départs de l'analyse qui répondent à des positions scientifiques différentes mais qui ne se contredisent pas. Dans les deux cas, la polyvalence du graphème est avancée (il réalise plusieurs principes théoriques). Les tenants d'une description phonographique reconnaissent volontiers d'autres facteurs que la simple correspondance phonie/graphie pour expliquer la discordance formes écrites/formes prononcées⁵. Les défenseurs d'une approche autonomiste finissent par intégrer à leur description du système d'écriture la composante phonographique, en particulier pour la notion de « néographie phonétisante », centrale pour notre analyse.

3.1.1. L'approche phonographique

À l'origine, la distinction nette des deux modèles de description vient d'un souci de distanciation du modèle traditionnel et dominant qu'est le phonographisme. C'est donc à J. Anis, qui milite, lui, pour une graphématique autonome, que nous empruntons la définition de la description phonographique (Anis : 1988b, p. 79-82 et 1988a, p. 213-214).

Le phonographisme [...] traite la langue écrite comme une représentation structurale de la langue parlée intégrant également des caractéristiques spécifiques. [...] Son principe de base est la dépendance du graphème par rapport au phonème. (Anis : 1988b, p. 77 et 79)

Dans cette catégorisation est désignée toute une tradition linguistique où l'oral prime sur l'écrit, où le signe graphique est assujéti au signe phonique, entretient avec lui un rapport systématique de correspondance, de dépendance. Historiquement, cette ap-

5. « La description de la langue qui a été faite par le structuralisme fonctionnaliste est opératoire. Elle rend compte de façon claire des unités phonologiques, c'est-à-dire de l'essentiel du parallélisme entre l'écrit et l'oral. Ce qui ne nous empêchera pas, dans un second temps, d'enrichir et de développer à l'aide d'autres approches les aspects morphologiques, syntaxiques et lexicaux de l'écrit. » (Catach : 1986, p. 21).

proche se réclame des réflexions de V. G. Gak, pour qui le graphème résulte de « l'union de la graphie (signifiant) et du phonème qu'elle transcrit (signifié) » (2000 [1976], p. 24). Dans la description d'un système graphique, une très large place sera donc faite à l'analyse de cette relation graphème-phonème (voir les phonogrammes). Cependant, il convient de nuancer ce phonographisme qui, toujours en référence aux travaux de V. G. Gak, admet par nécessité⁶ d'autres principes que le principe phonographique dans l'explication du système graphique français⁷.

En diachronie, écrit N. Catach, la question de la priorité du langage oral sur le langage écrit ne se pose même pas. [...] Il est impossible, en synchronie, de prendre une autre hypothèse de travail que celle d'une correspondance, en principe terme à terme, entre le langage oral et le langage écrit. Dans la pratique, il existe donc deux sortes de signes, le phonème et le graphème. La correspondance entre le graphème et le phonème est assurée dans notre langue par l'écriture alphabétique. [...] Dans l'écriture alphabétique, en principe, l'asservissement du signe graphique au signe phonique devrait faire qu'à chaque phonème corresponde une lettre ou groupe de lettres ou graphème. En fait, cet idéal n'est appliqué dans aucune langue, essentiellement pour des raisons d'économie linguistique et de permanence qui sont les caractéristiques du langage écrit. (Catach & al. : 1986, p. 20)

La dominance phonographique et l'ouverture à d'autres types se retrouvent dans la définition du graphème, puisque N. Catach, en pratique, propose d'en distinguer plusieurs sortes, principalement les phonogrammes, les morphogrammes, et les logogrammes.

3.1.1.1. Définition du graphème

Il existe de nombreuses définitions du graphème (Pellat : 1988, p. 135-146). Pour les deux modèles exposés, la référence⁸ demeure la définition donnée par E. Pulgram (1951, p. 15), qui établit la nature abstraite et distinctive du graphème et un parallélisme des systèmes graphique et phonique plutôt qu'une correspondance de

6. J. Anis voit ici un aveu de faiblesse d'une description phonographique puisqu'elle n'épuise pas les caractéristiques de l'écriture française : « là où le phonographisme échoue à rendre compte des données, on fait intervenir d'autres facteurs ». (Anis : 1988b, p. 81)

7. Il vaut mieux parler, avec J. Anis, de ce modèle de description comme d'un « phonographisme modéré », qui reconnaît plutôt une dominance du principe phonographique que son exclusivité.

8. En fait, la première définition du graphème aurait été donnée par R. H. Stetson en 1937. R. H. Stetson, « The Phoneme and the Grapheme », dans *Mélanges de linguistique et de philologie offerts à J. Ven Ginneken*, Paris, Klincksieck, 1937, p. 353-356, p. 354. Cité par J.-C. Pellat (1988, p. 142).

leurs unités⁹. N. Catach insiste sur le premier point et J. Anis sur le second. Voici ce que la première écrit :

[le graphème est] la plus petite unité distinctive et/ou significative de la chaîne écrite composée d'une lettre, d'un groupe de lettres (digramme, trigramme), d'une lettre accentuée ou pourvue d'un signe auxiliaire, ayant une référence phonique et/ou sémique dans la chaîne parlée. Ex. : *p, ou, r, ch, a, ss, e, r* dans *pourchasser*. [...] cette référence peut donc être non seulement phonique, mais morphosyntaxique, lexicale, distinctive, pausale, etc. [...] Il n'est possible de parler de système graphique du français que dans la mesure où l'on parvient à justifier le choix des graphèmes d'après leurs rapports avec le système phonique d'une part, avec l'un ou l'autre sous-système [morphologique et lexical] de la langue d'autre part. (Catach & al. :1986, p. 16 et 27)

N. Catach insiste davantage sur l'idée d'une abstraction du graphème (unité distinctive et/ou significative) que sur l'idée du parallélisme des systèmes graphique et phonique, puisqu'elle reste dans le cadre d'une recherche qui donne la plus large place à la correspondance entre la chaîne écrite et la chaîne parlée. La linguiste étudie les graphèmes dans leurs rapports avec le système phonique, ce sont des phonogrammes, et dans leur rapport avec l'un ou l'autre sous-système, c'est-à-dire les systèmes morphologique et lexical, les graphèmes sont alors appelés morphogrammes et logogrammes. Cette terminologie ne caractérise pas des classes fixes et fermées de graphèmes mais plutôt des valeurs ou des types de fonctionnement des graphèmes, ceux-ci pouvant être polyvalents¹⁰.

- **Les phonogrammes**

Ils correspondent à la « valeur » ou « fonction » phonique du graphème (Catach & al. : 1986, p. 35). Une analyse de corpus approfondie permet à l'auteur de montrer que le système d'écriture du français est constitué à 85% de phonogrammes, d'où la dominance avancée. Ces graphèmes ont une valeur phonique en tant qu'ils renvoient chacun à un phonème pris isolément, par exemple A pour [a], mais aussi en tant qu'ils se

9. « On admet généralement que la langue parlée est fondée sur un système d'oppositions phoniques capable de différencier les significations dans une communauté donnée. Comme il est bien connu, on appelle ce système phonémique et ses unités sont connues comme les phonèmes. De façon analogue, la langue écrite doit se fonder sur un système d'oppositions graphiques capable de différencier les significations dans une communauté donnée. Et c'est ce système qui forme la base de la langue écrite, que nous nommons écriture. Les unités de ce système peuvent être appelées les graphèmes. » E. Pulgram traduit et cité par J. Anis (1988a, p. 214).

10. Par exemple, le graphème « t » dans « maudit » et « maudite » marque à la fois une référence morphologique et une référence phonique.

combinent entre eux selon certaines règles pour rendre compte d'une chaîne de phonèmes faisant sens, par exemple « chambre » [ʃãbr(ə)]. On passe alors d'une description du discontinu (les unités en elles-mêmes) à une description du continu (les chaînes parlée et graphique). À ce niveau combinatoire, se pose le problème de la syllabation, unité de description supérieure aux unités minimales que sont les phonèmes ou les graphèmes. Les coupes syllabiques graphiques ne correspondent pas forcément aux coupes syllabiques phoniques. Pour les deux types d'expression, c'est la voyelle qui joue le rôle de noyau syllabique et on parle dans les deux cas de syllabes ouvertes et de syllabes fermées, mais les définitions ne sont pas tout à fait les mêmes :

Une syllabe phonique ouverte est une syllabe qui se termine par une voyelle prononcée, une syllabe phonique fermée se termine par une consonne prononcée (*litre* : [li-tr] est composé d'une syllabe phonique ouverte et d'une syllabe phonique fermée). De plus, la segmentation de la chaîne parlée en syllabes phoniques ne prend pas en compte la notion de mot que la graphie met en évidence¹¹. (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 65-67)

Une syllabe graphique ouverte est une syllabe qui se termine par une voyelle, prononcée ou non, une syllabe graphique fermée se termine par une consonne prononcée ou muette (*vi-te* : est composé de deux syllabes graphiques ouvertes, *pré-cis* est composé d'un syllabe graphique ouverte et d'une syllabe graphique fermée).¹² (*ibid.*)

Ce phénomène de découpage syntagmatique est important pour notre analyse, dans la mesure où chez M. Tremblay l'amalgame graphique de plusieurs mots en un seul et la modification orthographique qui en découle relèvent en partie de cette divergence entre la perception des unités phoniques et graphiques supérieures au phonème et au graphème. Par exemple, « chus » et « pantoute » devraient normalement être graphiés « je suis » et « pas un en tout » dans une transcription orthographique. Le discontinu habituel et conventionnel de la chaîne graphique est ici rattrapé par le continu phonique et la réalité phonétique, ce qui est un des procédés typiques de l'oralisation de l'écrit.

- **Les morphogrammes**

Ce sont des « notations de morphèmes, surtout situés, pour les renforcer, aux jointures

11. Lorsque l'on procède à une transcription phonétique, c'est par souci de lisibilité que l'on transcrit en séparant les mots, mais en réalité c'est au niveau du groupe rythmique, qui n'a plus rien à voir avec l'idée lexicale et graphique du mot, que se fait la coupe au moyen d'un signe de pause.

12. Il existe des règles de syllabation graphique, elles rejoignent très largement les possibilités de césure des mots lorsqu'on est obligé d'aller à la ligne.

des mots, maintenus graphiquement identiques, qu'ils soient prononcés ou non (dans les liaisons en particulier). Ex. marques féminin/masculin, singulier/pluriel, suffixes, préfixes, radicaux/dérivés, etc.» (Catach & al. : 1986, p.17). Il y a les « morphogrammes grammaticaux », qui sont des « désinences supplémentaires qui s'ajoutent accessoirement aux mots selon les rencontres des parties du discours (marques de genre et de nombre, flexions verbales) » (Catach & al. : 1986, p. 211), par exemple : « j'aimerai » et « j'aimerais » ; « je l'ai vu(e) jouer », « je l'ai vu jouer », etc. Il y a aussi les « morphogrammes lexicaux », qui sont des « marques finales ou internes fixes, intégrées au lexème, pour établir un lien visuel avec le féminin ou les dérivés ; marques spécifiques des préfixes, des suffixes, des éléments entrant en composition, etc. » (Catach & al. : 1986, p. 211). Par exemple : « public », « publique » et « publics » ; « petit » et « petite » ; « sot » et « sotté ». Notons dès à présent l'impact du *e* graphique sur la prononciation de la consonne finale.

- **Les logogrammes**

Ce sont des notations de lexèmes, ou « figures de mots », dans lesquels la « graphie » semble ne faire qu'un avec le mot au point que l'on ne peut les dissocier. La principale fonction des logogrammes est posée comme étant la distinction des homophones qui deviennent par conséquent des homophones-hétérographes. Par exemple : « sept », « cet » et « cette » ; « lys » et « lisse » ; « thym » et « teint » ; « pouls » et « poux », etc¹³.

Un logogramme, ou « figure de mot », est une unité graphique plus grande que celle du graphème ou que celle du morphogramme, et qui recoupe celle du mot graphique (ensemble de lettres séparé des autres par deux blancs). Le logogramme n'est pas un idéogramme : le son est noté, mais on y trouve *plus* que le son. Le supplément d'information écrite est en général puisé dans les lettres étymologiques et historiques, qui sont ainsi récupérées et peuvent d'ailleurs jouer plusieurs rôles, phonologique, diacritique, morphologique ou seulement distinctif. (Catach & al. : 1986, p. 268)

La lexicalisation d'un ensemble fixe de graphèmes soulève la question de l'identité visuelle des mots d'une langue, indépendamment de la référence à la prononciation. Les écrivains voulant faire effet d'oralité cherchent à rendre compte de la prononciation d'une manière plus satisfaisante que ce que leur permet le système orthographique standard. Ils touchent ainsi à l'intégrité physique de la langue, aux habitudes de

13. Voir liste dans Catach : 1986, p. 274-278.

reconnaissance graphique, au point que certaines créations se lexicalisent à leur tour et sont reconnues comme une sorte de « parlé-graphié », plus au moins automatiquement. Par exemple : « est-tait », « coudonc », « bière » et l'usage d'apostrophe comme dans « v'nir », « p'tit », etc.

3.1.1.2. Type de description proposée

N. Catach distingue trois stades d'inventaire des graphèmes, dans un but ouvertement pédagogique. On retrouve bien entendu les réflexions de V. G. Gak en arrière-plan, mais on doit à l'auteur (N. Catach) une très grande rigueur des analyses sur corpus qui illustrent sa description, chiffres à l'appui. C'est ainsi que les graphèmes sont classés en fonction de leur fréquence d'apparition, et que l'on peut parler d'archigraphèmes pour les plus fréquents et les plus représentatifs et de graphèmes et sous-graphèmes pour les autres.

Une hiérarchisation faisant référence à la fois à l'oral et aux critères de reconnaissance des graphèmes permet de ramener, pour l'apprentissage, les unités essentielles de 133 à 70, de 70 à 45 et enfin à 33 (système graphique standard). [...] leur nombre dépend du découpage que l'on effectue dans la chaîne écrite et des rapports que l'on établit entre l'écrit et l'oral. (Catach & al. : 1986, p. 35).

Le tableau auquel nous renvoyons en annexe (document 3B) est une synthèse de ces trois stades. L'objectif est de faire correspondre chaque *archigraphème* à un phonème et d'en offrir toutes les réalisations graphémiques (*graphèmes* et *sous-graphèmes*). Ceci dans le cadre du système linguistique français. Une telle hiérarchisation des éléments peut être utile pour l'analyse des textes littéraires. L'hypothèse sous-jacente est que lorsqu'il dérange l'orthographe ou invente des graphies à des phénomènes essentiellement oraux, M. Tremblay sélectionne en priorité les graphèmes ou les séries de graphèmes les plus usuels. Par exemple, « ch » pour [ʃ] plutôt que « sh » ou « sch » et « oé » pour [we] plutôt que « oué » ou « wé ».

3.1.2. L'approche autonomiste

L'approche autonomiste est définie comme celle « qui traite la langue écrite comme un système spécifique en interaction relative avec la langue parlée. » (Anis : 1988b, p. 77)

Le principal représentant de ce courant est J. Anis, de par les nombreux articles définitoires qu'il a publié sur le sujet (1983, 1988a et 1988b en particulier). Mais la tendance autonomiste lui est antérieure, il se réclame des travaux de J. Vachek (1939) et aussi de E. Pulgram (1951). De ce premier il retient entre autres l'idée d'une autonomie de la norme scripturaire, pour laquelle le mot écrit ne passe pas forcément par le mot oral pour désigner la réalité visée, et pour laquelle ce mot écrit n'est pas le signifiant graphique d'un signifié phonique. Du deuxième il reprend et développe l'idée de simple parallélisme entre graphèmes et phonèmes en l'opposant à la relation de dépendance qui caractérise l'approche phonographique. On perd l'idée traditionnellement défendue de la primauté du code oral sur le code écrit et l'idée d'une correspondance systématique d'un système envers l'autre. Le système graphique peut et doit être décrit de manière interne. Le parallélisme n'est donc que structural. Cependant, J. Anis ne s'oppose pas point par point au modèle de N. Catach, en ce sens qu'il ne nie pas la relation entre le système phonique et le système graphique d'une langue :

Le terme d' « autonomisme » n'est pas, pour moi, écrit-il, en contradiction avec « interaction » [...] D'autre part, me semble-t-il, sous le terme d'idéographie on met, en quelque sorte, tout ce qui n'est pas dans la phonographie. On définit donc au départ comme graphème, *stricto sensu*, ce qui a une référence phonique et tout le reste, ce que Mme Catach appelle « morphogrammes », « logogrammes », etc., on en fait une espèce de reliquat, de grande poubelle si l'on peut dire. (Anis dans Pellat : 1988, p. 145)

C'est une fois la description du système graphique en lui même effectuée qu'il se pose la question des rapports entre écriture et prononciation, mais pas avant. Sa définition du graphème comporte donc elle aussi plusieurs aspects, certains sont très différents de ceux avancés par N. Catach (les phonogrammes sont remplacés par les alphagrammes), d'autres permettent d'aborder des phénomènes similaires (logogrammes).

3.1.2.1. Définition du graphème

Dans un premier article, J. Anis sépare les graphèmes segmentaux, de l'ordre de la lettre, des graphèmes suprasegmentaux, de l'ordre du marquage de l'énoncé et de l'énonciation. Ceci rejoint l'idée d'une description du discontinu, les graphèmes pris isolément, et du discontinu, les graphèmes en tant qu'ils véhiculent de l'information

sur la chaîne graphique (ponctuation, italiques, guillemets, blancs, etc.).

On distinguera les graphèmes segmentaux (ou alphabétiques), unités distinctives qui composent les mots et les graphèmes supra-segmentaux, unités démarcatives et discursives qui organisent les énoncés. [...] Un graphème segmental est une classe de lettres – *graphes* (Pulgram) – (réalisations manuscrites, dactylographiques ou typographiques) définie par sa fonction distinctive dans la chaîne graphique. [...] Un graphème suprasegmental est un graphème qui, localisé en un point de la chaîne graphique ou s'étendant sur tout un segment, modifie un énoncé ou une partie d'énoncé. Il ne s'agit pas de signes autonomes (ou pleins), mais d'éléments auxiliaires qui facilitent l'encodage et le décodage de l'information, en tant qu'indicateurs de la structure des énoncés et de leur statut énonciatif. (Anis : 1983, p. 33)

Ce n'est qu'un peu plus tard que seront détaillés les graphèmes dits suprasegmentaux et que la terminologie se mettra véritablement en place, dans le cadre d'une affirmation assez stricte de la position autonomiste, basée sur le principe

qu'une langue comme le français – [...] indépendamment de la régularité de ses correspondances grapho-phoniques – possède une forme de l'expression phonique et une forme de l'expression graphique qui, bien qu'en interaction, peuvent être analysées et décrites indépendamment. Les unités minimales de la forme écrite, ou graphèmes – qu'il s'agisse des graphèmes alphabétiques, *figures* qui constituent l'essentiel de notre système, ou des graphèmes ponctuo-typographiques, quasi-signes, ou enfin des graphèmes logogrammatiques, signes, marginaux dans le système – peuvent et doivent être définis indépendamment de la forme parlée. (Anis : 1988b, p. 85-86)

J. Anis propose trois classes de graphèmes : les alphagrammes (alphabétiques), les topogrammes (ponctuo-typographiques) et les logogrammes.

- **Alphagrammes** (unités purement distinctives)

Sont désignés par « alphagrammes » les graphèmes qui renvoient globalement aux lettres de l'alphabet, celui-ci étant compris comme une « formalisation neutralisant les différences matérielles non pertinentes, permettant de reconnaître la lettre « a » au-delà de ses variantes : a, *a*, A, *A*, etc. » (*ibid.*, p. 89). Les graphèmes sont décrits non dans leur rapport plus ou moins direct avec un phonème, mais en tant que « figures »¹⁴. Il emprunte la méthode structurale des paires minimales pour extraire les traits distinctifs propres à chaque graphème et proposer ce qu'il appelle une

14. Il y a ici une référence à L. Hjelmslev qui employait le terme de « figure » pour désigner la matérialité du graphème, le dessin.

graphématique¹⁵. Cette graphématique constitue l'originalité principale de sa démarche qu'il présente ainsi :

L'analyse graphémique devra travailler à plusieurs niveaux sur cette divergence : **a** et **A** différent

– sur le plan de la substance graphique [minuscules *vs* capitales / écriture imprimée ou dactylographiée *vs* manuscrite] ;

– sur le plan formel alphagrammique : /« A »/ peut prendre les valeurs de /« a »/, /« à »/ et /« â »/ : *JE MANGE DES PATES A TARBES* est équivalent de *Je mange des pâtes à Tarbes*.

– sur le plan formel topogrammique : **A** est la combinaison de l'alphagramme /« a »/ (ou « à »/ et /« â »/) et topogramme /« capitale »/ : on peut trouver dans un énoncé écrit en minuscules à l'initiale d'un mot (pour différencier le nom commun anis du nom propre Anis) ou d'une phrase tout en capitales (hérarchisation textuelle). (*ibid.*, p. 90-91)

Dans un premier temps, il faut circonscrire l'ensemble des figures alphabétiques utilisées par le français. Le système alphabétique français est hérité de l'alphabet latin, mais il a été adapté en fonction des phénomènes à exprimer. Ainsi un alphabet de vingt-six lettres représenté par les capitales non accentuées ne suffit-il pas à rendre compte du système d'écriture du français. Le système alphabétique du français renvoie plutôt à l'alphabet latin dit élargi ou maximal intégrant les signes diacritiques, soit 36 unités en tout, représentées par les minuscules accentuées : « a, à, â, b, c, ç, d, e, é, è, ê, f, g, h, i, î, k, l, m, n, o, ô, p, q, r, s, t, u, ù, û, v, w, x, y, z ». Dans un deuxième temps, il faut dépasser la correspondance approximative entre lettres et graphèmes. Par exemple, « ph », « sch », « oi », « qu » sont des graphèmes car ils constituent une unité minimale de l'écriture, ils sont complexes car ils sont formés de plusieurs lettres (on les appelle « digramme » ou « trigramme », selon qu'ils comportent deux ou trois lettres).

Que se passe-t-il dans les cas d'emprunts linguistiques ? Une langue vit, c'est-à-dire qu'elle assimile plus ou moins directement des vocables étrangers au cours de son histoire, qu'elle crée de nouveaux termes techniques pour répondre à l'avancée scientifique en réactivant des phénomènes étymologiques, très souvent du grec ou du latin. A priori, seules les langues n'utilisant pas l'alphabet latin devraient poser le

15. Par exemple : « lire » et « tire » ; « il bat » et « un bât » ; « un foret » et « une forêt » ; « je vis là ou ailleurs » et « là où je vis », etc.

problème d'une transposition (par exemple l'écriture en français de mots arabes, ou de mots chinois). La correspondance phonographique joue à plein régime dans ces cas-là. Mais la question se pose aussi en termes de transposition pour des emprunts à des langues romanes, et ce tant à l'oral qu'à l'écrit. L'emprunt, s'il n'invite pas de graphèmes proprement étrangers dans la langue décrite, y introduit de nouvelles combinaisons et un nouveau système des valeurs graphémiques (en particulier phonographiques). Ces intrusions ne sont pas prises en compte par J. Anis, qui reconnaît dans sa démarche un certain paradoxe :

Dans tous les domaines linguistiques, écrit-il, l'étude d'un système comporte une aporie ; pour décrire le système, il faut éliminer des réalisations ce qui n'en fait pas partie ; comment le faire si on n'a pas déjà une idée de ce qu'il est ? D'où le risque d'injecter dans la première approche des lois qu'on veut dégager empiriquement. L'emprunt est un problème classique : il n'existe pas de documents officiels pour établir la naturalisation d'un vocable (et encore moins d'un phonème). Cependant un mot emprunté subit nécessairement une assimilation phonologique partielle, alors que l'entrée dans une langue écrite d'un mot venu d'une langue utilisant l'alphabet latin peut se faire sans modification.

Par exemple : « khôl », « kiwi », « qat », « music-hall », « clown » et des mots gréco-latins proches de leur origine « cæsium », « poliomyélite », etc. (Anis : 1988b, p. 101)

Concernant l'OPQ, ce point est d'une grande importance. Le phénomène d'emprunt à l'anglais en est une des caractéristiques définitoires, mise en avant dans la problématique du joul. Les emprunts ne se font généralement pas sans modification graphique ; l'assimilation phonologique partielle (et nécessairement hors des deux systèmes linguistiques) est en général rendue par la création d'un mot nouveau, dont le degré de lexicalisation est plus ou moins élevé. Par exemple : « Califournie », « bécosse », « enfirouâper »¹⁶. Cela va dans le sens du souci de réalisme langagier et de la tension phonographique déjà notés.

Enfin, comme nous l'avons fait pour l'approche phonographique, nous dirons quelques mots de la syllabe graphique. Les règles de fonctionnement, de combinaison et la fréquence de combinaison des graphèmes dont dispose une langue sont très importantes pour la définition du système graphique comme système. Pour dire les choses simplement, il ne suffit pas de connaître l'alphabet d'une langue pour savoir

16. « Califournie » au lieu de « California », « bécosse » au lieu de « back house » et « enfirouâper » au lieu de « in fur wrap ».

l'écrire. J. Anis propose une définition de la syllabe graphique non en termes de voyelles et de consonnes, mais de nodes et de sates — en reconnaissant toutefois l'équivalence :

Nous considérons que le système phonique et le système graphique, pour décalés qu'ils soient, ont des homologues de structure fortes, des parallélismes, comme dit Pulgram. Parmi ces homologues, figure la répartition des unités distinctives en deux classes : l'une, peu nombreuse, dont la présence est obligatoire ; l'autre plus nombreuse, dont la présence est facultative ; la phonologie les nomme voyelles et consonnes, nous proposons de les nommer en graphématique **nodes** (formant les noyaux) et **sates** (formant les satellites). (Anis : 1988b, p. 102)

Une nouvelle terminologie peut paraître embarrassante, mais elle a le mérite, dans le cadre autonomiste, de se détacher complètement de la référence phonique.

- **Topogrammes**

La distribution des alphagrammes en nodes et sates selon des règles de fonctionnement propres à une langue ne suffit pas pour autant à produire un énoncé acceptable, déchiffrable¹⁷. Le découpage d'une suite de graphèmes en syllabes graphiques doit être complété, voire soutenu, de « signes auxiliaires qui assurent sa lisibilité et concourent à la production du sens » (Anis : 1988b, p. 116). Par signes auxiliaires, il faut comprendre les signes de ponctuation et les « autres éléments graphiques » (*ibid.*, p. 119-121), c'est-à-dire le blanc de mot, le retrait, le retour à la ligne, la ligne blanche, la petite capitale, l'italique, le gras. Avant d'en faire un correspondant très imparfait de la prosodie, J. Anis propose tout d'abord une analyse fonctionnelle des topogrammes très judicieuse. Ces graphèmes punctu-typographiques assurent une fonction syntagmatique au niveau de la phrase, mais aussi au niveau du texte (ce sont l'organisation et l'avancée thématiques qui sont en jeu). Ils assurent également une fonction polyphonique, un marquage du « feuilleté énonciatif », c'est-à-dire du discours rapporté et des décrochages énonciatifs (Anis : 1988b, p. 121-139). Il s'agit d'un élément essentiel de la typologie graphique des textes et en particulier des textes de théâtre. Au-delà d'un relevé des marques de ponctuation standard, il est essentiel de montrer que l'effet d'oralité relève également d'une « mise en texte » du discours,

17. Certains écrivains ou poètes utilisent cette étape ambiguë dans la formation d'un message en produisant de l'écriture « au kilomètre », sans aucune marque de ponctuation syntaxique ou textuelle. Par exemple, les *Exercices de style* de Raymond Queneau.

par des moyens qui marquent les tours de parole, le nom des locuteurs, qui différencient didascalies et dialogues, etc.

- **Logogrammes**

N. Catach utilise elle aussi le terme pour désigner des graphèmes qui ne font qu'un avec le mot. Elle reste dans une idée très linguistique du mot, alors que J. Anis désigne des formes matérielles indécomposables qui peuvent avoir un équivalent alphagrammique mais qui, en elles-mêmes, sont différentes des alphagrammes. Il se rapproche ainsi de la définition commune de « logo ». Par exemple : &, @, §, \$, symboles mathématiques (chiffres et opérateurs), abréviations et sigles, logos et topogrammes détournés, c'est-à-dire utilisés seuls, non combinés avec des alphagrammes (???? ou !!!! dans les bandes dessinées). Les topogrammes, quand ils sont prononcés, ont la forme phonique des unités linguistiques qu'ils remplacent (\$ se lit *dollars*), les chiffres et opérateurs sont oralisés comme les unités alphagrammiques qu'ils remplacent (1 : *un*, 2 : *deux*, + : *plus*, - : *moins*), les abréviations sont oralisées avec la forme phonique des mots qu'elles remplacent (*Mme* se dit *madame*), les sigles sont oralisés grâce à l'appellation propre à l'alphabet du français (*SNCF*).

3.1.2.2. Type de description proposée

La description proposée par J. Anis se fait en trois étapes :

La méthode empruntée en premier lieu est la méthode structurale classique utilisée en phonologie (paires minimales, repérages de traits distinctifs, études des distributions, etc.) Pour chaque classe de graphème, on dégagera

- une graphématique autonome, *stricto sensu*
- une graphématique élargie ou textuelle qui analyse les micro-systèmes graphiques (utilisation particulière des facteurs ponctuo-typographique, interférence avec d'autres systèmes graphiques comme l'iconographie, etc.)
- une phono-graphématique, formulée en termes de règles de transposition. (1988b, p. 86)

3.1.2.3. Tableau synoptique des deux approches

MODÈLE PHONOGRAPHIQUE

(Gak, Catach)

Position théorique

Dépendance des descriptions graphique et phonique d'une langue.

Définition du graphème

« La plus petite unité distinctive et/ou significative de la chaîne écrite, composée d'une lettre, d'un groupe de lettres (digramme, trigramme), d'une lettre accentuée ou pourvue d'un signe auxiliaire, ayant une référence phonique et/ou sémique dans la chaîne parlée Ex. *p*, *ou*, *r*, *ch*, *a*, *ss*, *e*, *r*, dans *pourchasser*. [...] Cette référence peut donc être non seulement phonique, mais morpho-syntaxique, lexicale, distinctive, pausale, etc. [...] Il n'est possible de parler de système graphique du français que dans la mesure où l'on parvient à justifier le choix des graphèmes d'après leurs rapports avec le système phonique d'une part, avec l'un ou l'autre sous-système [morphologique et lexical] de la langue d'autre part. » (Catach & al. : 1986, p. 16 et 27)

a. Phonogrammes

– « Tout graphème susceptible d'avoir un correspondant phonique [...] même s'il présente d'autres caractéristiques par ailleurs. » (Catach : 1979, p. 27)

Ex. : « ph », « f » et « ff » sont des graphèmes correspondant au son [f]

« a » est un graphème correspondant au son [a]

– *Syllabe phonique vs syllabe graphique*

Une syllabe graphique ouverte est une syllabe qui se termine par une voyelle, prononcée ou non, une syllabe graphique fermée se termine par une consonne prononcée ou muette.

Ex. *précis* est composé de deux syllabes phoniques ouvertes [pre-si] mais d'une syllabe graphique ouverte suivie d'une syllabe graphique fermée, « pré-cis ».

b. Morphogrammes

« Selon les cas, ces marques graphiques permettent d'opposer des différences de nature, de fonction (genre, nombre, mode, temps, personne, etc.) ou de familles lexicales (ainsi les catégories « divin », « animaux », « mouvement », etc.) » (Catach : 1979, p. 29)

Morphogrammes grammaticaux : « désinences supplé-

MODÈLE AUTONOMISTE

(Vachek, Anis)

Position théorique

Indépendance des descriptions graphique et phonique d'une langue.

Définition du graphème

« Une langue comme le français [...] possède une forme de l'expression phonique et une forme de l'expression graphique qui, bien qu'en interaction, peuvent être analysées et décrites indépendamment. Les unités minimales de la forme écrite, ou graphèmes — qu'il s'agisse des graphèmes alphabétiques, *figures* qui constituent l'essentiel de notre système, ou des graphèmes ponctuo-typographiques, quasi-signes, ou enfin des graphèmes logogrammatiques, signes, marginaux dans le système — peuvent et doivent être définis indépendamment de la forme parlée. » (Anis : 1988b, p. 85-86)

a. Alphagrammes

– Le graphème comme classe abstraite de graphes (différent de la lettre)

Ex. *E* et *F* se distinguent par la présence ou l'absence de l'horizontale de niveau 0, *q* et *g* par le type de cursive utilisée (verticale ou boucle)

– *Nodes et sates*

« On appellera *nodes* les alphagrammes qui peuvent à eux seuls former une syllabe et constituent donc les noyaux syllabiques ; *sates*, les autres, qui constituent leurs satellites. » (Anis dans Catach, dir. : 1988, p. 216)

Ex. *pneu-mo-nie* a trois nodes, dont deux sont des groupes (*eu*, *o* et *ie*) qui ont respectivement un groupe de sates (*pn*) et un sate (*m* et *n*)

b. Topogrammes

Graphèmes qui marquent le *syntagmatique* (découpage linéaire et organisation thématique de la chaîne graphique) et le *polyphonique* (désignation des énonciateurs, modalités, mises en relief).

Ex. les signes de ponctuation (), : ! ? « » etc.), les blancs de mots et de paragraphe, les topogrammes liés

mentaires qui s'ajoutent accessoirement aux mots selon les rencontres des parties du discours (marques de genre et de nombre, flexions verbales). »

Morphogrammes lexicaux, « marques finales ou internes, intégrées au lexème, pour établir un lien visuel avec le féminin ou les dérivés ; marques spécifiques des préfixes, des suffixes, des éléments entrant en composition, etc. »

Ex. *j'aimerais*, le *s* étant un morphogramme grammatical ; *sot*, le *t* étant un morphogramme lexical.

c. Logogrammes¹⁸

« Une unité graphique plus grande que celle du graphème ou que celle du morphogramme, et qui recoupe celle du mot graphique (ensemble de lettres séparé des autres par deux blancs). Le logogramme n'est pas un idéogramme : le son est noté, mais on y trouve *plus* que le son. Le supplément d'information écrite est en général puisé dans les lettres étymologiques et historiques [...] » (Catach & al. : 1986, p. 268)

Ex. *sept/cet, cette ; thym/teint*

Type de description

Classement des graphèmes en fonction de leur correspondance aux phonèmes et de leur fréquence en corpus.

« Une hiérarchisation faisant référence à la fois à l'oral et aux critères de reconnaissance des graphèmes permet de ramener, pour l'apprentissage, les unités essentielles de 133 à 70, de 70 à 45 et enfin à 33 (système graphique standard) [...] leur nombre dépend du découpage que l'on effectue dans la chaîne écrite et des rapports que l'on établit entre l'écrit et l'oral ». (Catach & al. : 1986, p. 35)

Sont alors distingués les *archigraphèmes* les *graphèmes de base*, les *graphèmes* et *sous-graphèmes*.¹⁹

(associés à un alphagramme comme les italiques, le gras, le soulignement, la casse). Les espaces graphiques particuliers à chaque texte ne sont pas traités comme topogrammes (couleur, corps de caractère, etc.)

c. Logogrammes

« Catégorie un peu hétérogène [qui] regroupe les signes particuliers [...], les chiffres [...], les sigles qui combinent des aspects analytiques et synthétiques, les signes de ponctuation dans leurs emplois autonomes, les *logos*. (Anis : 1988a, p. 221)

Ex. \$ pour dollars, § pour paragraphe, *Mme* pour madame, &, @, !!!!, FR3, etc.

Type de description

Description en trois temps : 1. graphématique stricte, 2. graphématique textuelle, 3. une phonographématique.

J. Anis utilise entre autres ici la terminologie de la *typographie* (du caractère à la mise en page), la sémantique des signes de *ponctuation*, la notion de *néographie* (phonétisante) pour décrire les phénomènes graphiques qu'il rencontre.

18. On aurait pu ajouter un *d. lettres étymologiques et historiques* à la liste des types de graphèmes proposée par N. Catach, mais elle semble intégrer ces lettres à la catégorie des logogrammes, comme la citation le mentionne.

19. *Archigraphème* : « graphème fondamental, représentant d'un ensemble de graphèmes, qui sont par rapport aux autres ensembles dans un rapport exclusif, correspondant au même phonème ou au même archiphonème. Ex. O pour o, ô, au, eau, etc. Cet ensemble peut ne contenir qu'un élément (ex. GN représentant « gn »). S'ajoutent en français trois « idiotismes graphiques » : X, OI, OIN, correspondant chacun à deux phonèmes. L'archigraphème est noté par la majuscule (O). » (Catach & al. : 1986, p. 17) *Graphème de base, graphème et sous-graphèmes* : Sont dits « graphèmes de base » les 45 graphèmes qui constituent un « objectif raisonnable exigible de l'enfant en fin de cycle lecture-écriture ». La classe élargie à 70 graphèmes (45 graphèmes de base + 15 graphèmes variants) « se situerait en fin de scolarité primaire ». Enfin, la classe élargie à 120-130 graphèmes (45 graphèmes de base + 15 graphèmes variants + 50 sous-graphèmes) comporte des logogrammes et des graphèmes

3.1.3. Application au sous-corpus *tremblay*

Que faut-il retenir de ces deux approches ? Comment peuvent-elles servir une analyse du sous-corpus *tremblay* selon la problématique de l'oralité populaire ?

3.1.3.1. La situation de l'écrivain québécois

La langue de M. Tremblay n'est pas une langue abordée comme étant totalement inconnue, même si elle présente des formes non standard et parfois même nouvelles. Les écarts par rapport à la norme du français hexagonal, constatés intuitivement à la lecture, sont dus à une recherche de réalisme langagier et à sa situation géographique individuelle d'écrivain québécois.

Le fait de vouloir rendre compte de phénomènes typiquement oraux l'oblige à chahuter l'orthographe traditionnelle, qui ne rend pas compte des variations permanentes de l'oral — variations diachroniques, diatopiques et diastratiques²⁰. Puisqu'il n'y a pas de moyens de représenter « l'accent » québécois ni la prononciation populaire dans le cadre d'une orthographe normée — dont l'intérêt principal consiste d'ailleurs à niveler et à neutraliser les variations —, il faut bien que l'écrivain soucieux de faire oral et local crée des formes graphiques susceptibles de transcrire des phénomènes ou des mots jusqu'alors essentiellement oraux, par exemple : « chus », « v'nir », « pantoute », « icitte » ou « mnasse », « crinquer », « effouerrer », etc. Dans ces cas-là, il doit choisir parmi les différentes unités de représentation graphique que lui offre le système alphabétique du français. M. Tremblay ne sort jamais du cadre imposé par ce système, tel qu'il a été décrit ci-dessus. Il n'invente donc pas de langue à proprement parler, il ne fait qu'exploiter les différents graphèmes de la langue française et leurs possibilités combinatoires. Plus simplement, s'il écrit des mots qui n'ont pas d'entrée dans *Le Robert*, même dans sa version québécoise, il ne quitte jamais vraiment le système graphique basique du français au sens où il n'invente pas de lettre. D'autre part, M. Tremblay est un auteur francophone. Cela veut dire que sa situation personnelle de citoyen québécois le place dans une position conflictuelle

exceptionnels qui concernent moins de cinq à six unités lexicales et leurs dérivés. » (*ibid.*, p. 10)

20. Pour la définition de ces variations, voir en particulier F. Gadet (2003a), chapitre I « La diversité linguistique et la variation » (p. 7-24). Voir également le chapitre 1 de cette thèse, où nous les définissons en relation avec la problématique de l'OPQ.

entre deux systèmes linguistiques, l'anglais et le français. Dire qu'il écrit en langue française ne fait pas de lui un écrivain français, mais dire qu'il est québécois ne fait pas non plus de son système d'écriture un système fondamentalement différent du système graphique français. Sa situation géographique et sa situation nationale sont des facteurs de variation linguistique incontestables. Elles l'obligent à certaines licences orthographiques pour exprimer et décrire la réalité qui l'entoure. Les formes dites nouvelles, anormales, sont perçues comme étant assez caractéristiques de son style d'écrivain et dans une plus large mesure assez caractéristiques de la langue québécoise telle que nous l'imaginons, mais les procédés d'innovation ou de détournement orthographiques en eux-mêmes (changement, ajout ou disparition d'un graphème en relation avec un fait de prononciation, utilisation d'apostrophes) sont assez communs d'un point de vue littéraire. Il s'agit de procédés utilisés par les poètes, les romanciers ou les dramaturges de différentes périodes, de différents pays, de différentes langues²¹. Ceci fait finalement de M. Tremblay un écrivain tout court et de sa pratique du langage de la littérature, sans qu'il soit besoin, a priori, de lui attribuer une ribambelle d'épithètes. Le constat peut paraître un peu simpliste et convenu, mais il mérite tout de même d'être fait : c'est en fonction du système graphique du français, de ses graphèmes et de leur(s) fonctionnement(s), que nous voulons mettre en évidence la « fabrique de la langue » (Gauvin : 2004) de M. Tremblay, écrivain québécois, écrivain francophone, écrivain de langue française, écrivain.

3.1.3.2. Notions retenues

Faut-il se cantonner à un modèle plutôt qu'à un autre ? Si oui, faut-il le faire de manière exclusive ? À vrai dire, si nous avons retenu le modèle phonographique et le modèle autonomiste, c'est qu'ils présentent tous les deux un intérêt dans l'analyse graphique de l'oralité. Une approche phonographique serait a priori suffisante puisque c'est la relation graphème-phonème que nous voulons scruter, mais il nous paraît également essentiel, dans une définition littéraire de l'oralité, de prendre en compte la

21. Par exemple Molière, L. F. Céline, R. Queneau ou encore Ch. Dickens, L. Carroll, etc. Se reporter également à Pinchon & Morel (1991), à Vigneau-Rouayrenc (1991), à Sillam (1991) ou encore à Blanche-Benveniste (1991) qui étudient certaines caractéristiques de l'oralisation des dialogues romanesques ou chez des poètes contemporains.

dimension punctuo-typographique, et plus largement textuelle proposée par J. Anis. De plus, il est très intéressant d'envisager les créations graphiques chez Tremblay comme des « néographies phonétisantes » plus au moins lexicalisées.

Exemple

« Entéka » doit être appréhendé à un niveau phonographique, puisqu'il y a bien une recherche de la part de l'écrivain pour rendre compte de la prononciation [ãteka] plutôt que celle, standard, correspondant à « en tout cas » [ãtuka]. Ce lexème nouveau, à un niveau textuel, joue aussi le rôle d'une interjection, il est très souvent couplé à un topogramme exclamatif, ou apporte à lui seul cette modalité. Enfin, il faut prendre en compte l'identité visuelle de cette « néographie phonétisante », qui ressemble à s'y méprendre à la transcription phonétique. « Entéka », ce n'est pas « en té cas », ni « anthaiqua », etc. Le mot obtenu (« entéka »), qui correspond en fait originellement à une concaténation de trois mots graphiques (en tout et cas), n'est pas une « fantaisie » propre à M. Tremblay, il est lexicalisé sous cette forme au Québec. « Entéka » constitue une entrée à part entière dans les dictionnaires du français québécois, du joual ou du parler populaire canadien-français. On pourrait dire la même chose des « toé », « moé », ou « pantoute », « bécosses » et « effouerré ».

Nous avons besoin de notions développées dans les deux modèles de description. Mêler les points de vue n'est pas contradictoire, car chaque position reconnaît ses limites, et ne cherche pas à invalider l'autre. Nous partirons de la notion de « néographie », telle qu'elle est définie dans l'approche autonomiste. Nous souhaitons étudier les phénomènes de transposition graphique déviants par rapport à la norme orthographique du français standard hexagonal et voir en quoi ils peuvent être qualifiés de phonographiques. Ces « néographies phonétisantes » devront également être situées quant à leur degré de lexicalisation, c'est-à-dire qu'elles devront être questionnées comme logogrammes dans la terminologie de J. Anis. Les phénomènes de transposition ne concernent pas le seul niveau phonème-graphème et il faudra aussi prendre en compte des perturbations d'ordre morphématique, grammaticales ou lexicales (« sept-z-enfants », « chus-t-énarvée », « icitte », « toutes ») et la question de l'intégration morphologique des emprunts (« élévateur », « strappeuse », « braidage »).

Enfin, une définition graphique et textuelle de l'oralité doit passer par un repérage des topogrammes les plus spécifiques, tant du point de vue syntagmatique que polyphonique.

3.2. Néographies phonétisantes : phénomènes saillants

Comment aborder le cas des néographies, ces formes qui accrochent l'œil à la lecture ? Concernent-elles seulement la représentation littéraire ? Sont-elles toutes phonétisantes ? Répondre à ces questions implique un relevé systématique de formes qui n'ont pour le moment d'existence que perçues intuitivement, et un classement en fonction de leur valeur phonographique. Dans un premier temps, nous ciblons les phénomènes saillants du point de vue phonographique ; dans un deuxième temps, nous faisons quelques remarques sur le choix des graphèmes. Ce sous-chapitre, important, est également l'occasion de faire le point sur l'usage de l'apostrophe dans les textes de M. Tremblay, et d'ouvrir la réflexion à des considérations morphologiques.

3.2.1. Le concept de « néographie »

Le terme est emprunté à J. Anis qui désigne ainsi :

Sans jugement de valeur, ni positif, ni négatif, des graphies qui s'écartent délibérément de la norme orthographique. Ce caractère délibéré se manifeste par la saillance de procédés tels que l'abréviation, la simplification phonétisante, la transcription de prononciations s'écartant du français soutenu, etc. (1999, p. 86)

ou encore : « toutes les graphies s'écartant de la norme orthographique ». (2002, n.p.)

Ces définitions sont données dans le cadre d'études sur le langage associé aux nouvelles technologies comme l'internet (le tchat) ou la téléphonie portable (SMS). De cette notion nous retenons non pas tant l'idée de nouveauté, par ailleurs critiquée par J. Deulofeu²², mais l'idée d'écart délibéré par rapport à une norme. De plus, dans ses

22. « On s'aperçoit, écrit-il, qu'il s'agit seulement de graphies non normatives. Loin d'être des 'néographies', comme le prétend l'auteur [J. Anis], ces graphies sont des variantes graphiques existant depuis longtemps dans l'écrit familier des scripteurs malhabiles avec le statut de fautes contre l'orthographe (*paske*), ou des emprunts aux techniques graphiques de la bande dessinée (*mouiiii*). Quant aux constructions candidates au titre d'innovations syntaxiques, elles se révèlent à l'analyse soit comme des variantes non standard de longue date, soit comme des reprises de trucages stylistiques visant à donner une caricature écrite de la langue orale populaire. [...] Dans tous les cas, il ne s'agit donc pas de modifications du système de la langue, mais de changements d'attitude face à la norme qui amènent les locuteurs à faire des « fautes » là où on ne les attendrait pas. » (H.-J. Deulofeu, « L'innovation linguistique en français contemporain : mythes tenaces et réalité complexe », dans *Le*

études qui font référence à la néographie, J. Anis renoue en quelque sorte avec une problématique phonographique puisqu'il parle de « graphies phonétisantes [...] engendrant des effets d'oralité » (1999, p. 86-90). Entre 1999 et 2002, sa classification des phénomènes néographiques évolue. Il développe notamment tout ce qui a trait à ces graphies phonétisantes en distinguant des réductions graphiques et des réductions phonétiques — réduction signifiant ici « soit abrègement en caractères, soit sélection de graphies supposées plus proches du phonétisme (par exemple pour leur univocité, comme « k » - /k/) » (Anis : 2002, n.p.). Nous ne trancherons pas le débat sur la nouveauté des procédés, nous prenons comme point de départ de l'analyse les exemples de néographies donnés par l'auteur dans son article le plus récent, ainsi que sa réflexion sur le rapport entre ces formes déviantes et les questions de morphologie lexicale :

A. Néographies

1. Graphies phonétisantes

a. Réductions graphiques

- (1) *ki* (qui), *koi* (quoi) : réduction de « qu » à « k »
- (2) *kler* (clair), *biz* (bises) : substitution de « c » et « s » par « k » et « z »
- (3) *douch froid* (douche froide), *vit* (vite) : chute des « e » instables
- (4) *é* (et), *pa* (pas) : chute des mutogrammes en finale
- (5) *ossi* (aussi), *vréman* (vraiment), *bo* (beau) : simplification des digrammes et des trigrammes
- (6) *moua* (moi) : déconstruction de « oi »
- (7) *cé* (c'est), *jsui* (je suis), *keske* (qu'est-ce que) : réductions avec compactage, lequel dissout les frontières de mots et évoque le mot phonique

b. Réductions avec variantes phonétiques

- (8) *koa* (quoi), *toa* (toi), *po* (pas), *ui* (oui) : variations graphiques qui renvoient probablement à des variations phonétiques réelles ou à des stéréotypes de variations phonétiques
- (9) *chais* (je sais) : écrasements phonétiques

2. Squelettes consonantiques

- (10) *tt* (tout), *tps* (temps), *pb* (problème), *lgtps* (longtemps)

3. Syllabogrammes et rébus à transfert

- (11) *l* (elle), *g* (j'ai), *c* (c'est), *m* (aime) : lettres utilisées pour leur valeur phonétique
- (12) *1* (un, in, ain), *2* (de), *9* (neuf, f. neuve) : chiffres utilisés pour

leur valeur phonétique

- (13) *abi1to* (à bientôt), *a2line* (Adeline), *koi de 9* (quoi de neuf) : cas de rébus dits à transfert

4. Logogrammes et paralogogrammes

- (14) *1* (un), *2* (deux), *+* (plus) : ce sont ici des signes-mots ou logogrammes stricto sensu
 (15) *j* (je), *d* (de), *j suis libre* (je suis libre) : réduction du mot à l'initiale
 (16) *mdr* (mort de rire), *asv* (âge, sexe, ville) : certaines expressions sont traitées comme des sigles

5. Étirements graphiques

- (17) *je t'iiiiiiiiime* (je t'aime)
 (18) *ptdrrr* (pété de rire) : exemple de combinaison des procédés : syllabogramme (*pt*), siglaison (*dr*) et étirement graphique (*rrr*)

L'auteur ajoute ensuite quelques remarques sur les particularités morpho-lexicales. Certaines néographies se comportent comme des variantes et peuvent être ainsi lexicalisées comme par exemple les sigles ou les emprunts.

B. Particularités morpho-lexicales

1. Troncations

- (19) *ordi* (ordinateur), *tain* (putain)

2. Anglicismes

- (20) *chatt(er)*, *kick(er)*, *I hope tu vas bien biz* (j'espère que tu vas bien, bises)

3. Verlan

- (21) *meufs* (femmes), *a donf* (à fond), *faite ieche* (vous faites chier)

4. Onomatopées

- (22) *mouarf*, *mouhahahahaha*, *ouf*, *ouffff!*

Ces formes tiennent souvent lieu de « segment phrastique » et peuvent être renforcées par des étirements graphiques ou des topogrammes exclamatifs.

Le classement sert de base pour aborder les cinq textes de M. Tremblay, mais il doit être adapté à la problématique et repensé en fonction des phénomènes relevés au cours de leur lecture. En d'autres termes, nous souhaitons :

- Mettre au centre de l'analyse ce concept de néographie, sans oublier pourtant ce qui relève d'une certaine « mise en texte » de la parole quotidienne (mise en page, ponctuation et interjections).
- Développer et reformuler le point 1. « Graphies phonétisantes » selon des critères

plus franchement phonographiques au niveau phonématique (ouverture des voyelles, diphtongaisons, affrication de certaines consonnes, etc.) et au niveau morphématique (enchaînement syntagmatique, avalement articulatoire, disparition des frontières des mots phoniques).

– Interroger la position de M. Tremblay par rapport au phénomène de lexicalisation, notamment en ce qui concerne les métaplasmes du québécois comme « chus » (je suis), « entéka » (en tout cas), « pantoute » (pas un en tout) ou des emprunts à l'anglais comme « lousse » (loose), « pinottes » (peanuts), « pitché » (to pitch), etc.

3.2.2. Données, analyses préliminaires

3.2.2.1. Constitution de tableaux synthétiques

La fonction « vocabulaire » de *Weblex* a permis de dresser une liste complète des mots de chaque sous-corpus. Dans cette liste complète, nous avons ensuite sélectionné les formes dérogeant aux normes orthographiques du français standard, par exemple : « Califournie », « tu-seul », « icitte », « asteure », « câllice », « coudon », etc. Le traitement informatisé avait comme intérêt de pouvoir exclure du matériau verbal étudié tous les commentaires des transcripateurs, bref tout ce qui ne relève pas de la parole effectivement prononcée par le locuteur-cible ou par les personnages²³. Dans le sous-corpus *frcapop*, les particularités de prononciation notées entre parenthèses dans les corpus originaux (*Sankoff-Cedergren* et *Montréal 84*), souvent sous la forme de néographies, n'ont pas été prises en compte dans la liste, en raison de leur trop grande variabilité quantitative et qualitative. Par analogie avec l'énonciation théâtrale, ces néographies dans les commentaires des transcripateurs relèvent en quelque sorte d'un appareil didascalique en ce qu'elles constituent des informations comportementales et métalinguistiques. Elles agissent au niveau du « discours rapporteur » et non au niveau du « discours rapporté », pour reprendre les propos d'A. Ubersfeld (1996 [1977], p. 188). En voici quelques exemples :

(1)

hostie (sti) (C6)

en pesant (pésant) sur les freins il-y-en-avait plUs (D28)

23. D'exclure, certes, mais en les étiquetant avec une balise de type <IS TYPE="PRO">, ce qui permet aussi d'en obtenir la liste à partir du document source.

ça va peut-être (teut') te fatiguer (fatiker) reste donc ici' (D46)
 une secousse (escouse) (I48)
 là bien j : je lui (j'y) ai : j'ai sorti avec elle (M6)
 fait que j'allais signer mon chèque (tchèque) le jeudi mais : puis (Q14)
 il dit « j'y ai pensé 'tu aurais pas été capable ## je t'ai pas obstiné (astiné) #
 mais j'y ai pensé » (Q32)
 comme eux-autres « boire » ils vont dire « ah bien tu vas boire (prononcé en
 deux temps : bwa-ère) là » # tu-sais ils : ils ils étirent leurs phrases (T43)
 ## mais je vas (m'as) vous dire franchement que : j'ai beaucoup de difficulté à
 vivre dans' vie d'aujourd'hui (V19)
 etc.
 (2)
 il-y-en-a qui le font (fessent) encore (I38)
 faut qu'ils continuent (continussent) (I48)
 puis il lui (y) aidait dans les : premiers temps quand qu'ils étaient (sontaient)
 jeunes, (W54)
 ah ils font la vaisselle ils balaient (balissent) 'temps-en-temps: (W46)
 etc.

Leur relevé demeure cependant intéressant, car il montre bien que la littérature orali-
 sante n'a pas l'exclusivité de la fantaisie néographique. De plus, il montre la difficulté
 qu'ont parfois eue les transcrip-teurs à se détacher d'une perception normative de la
 langue. Si les exemples en (1) ne font que préciser une apocope, une variation phoné-
 tique, une épenthèse, une diphtongaison, etc., ceux en (2), en revanche, sont de véri-
 tables réinterprétations morphologiques tirées du côté de la grammaire de l'écrit. La
 liste des néographies pour chaque sous-corpus est donnée dans le volume annexe
 (document 3C).

Après avoir établi la liste des néographies du sous-corpus *tremblay*, nous avons
 cherché à faire une synthèse des principales variantes phonétiques attestées en
 français québécois par rapport au français standard de France. Il a fallu consulter
 différents travaux sur la question, en recherchant à couvrir la période étudiée chez M.
 Tremblay, soit celle qui va des années soixante aux années quatre-vingt-dix. La
 définition des variantes phonétiques du français québécois par rapport au français
 standard n'a donc pas été faite directement à partir des extraits qui constituent le sous-
 corpus *frcapop*, même si leur écoute attentive a été un support réel. Ceci pour deux
 raisons principales : 1. le temps et les compétences spécifiques manquaient (l'analyse
 précise sur corpus des variantes phonétiques fournirait la matière d'une autre thèse) ;
 2. le besoin d'avoir une vision représentative de la perception de la langue chez

plusieurs linguistes québécois²⁴, afin d'offrir une sorte de moyenne des faits perçus comme pertinents. Le troisième temps de ces recherches préliminaires a consisté en une liste des graphèmes standard du français et des orthographe normées sur la base d'exemples, dans la perspective phonographique de N. Catach & al. (1986, p. 9-15). Nous avons classé les graphèmes phonogrammiques en fonction de leur relation avec les phonèmes du français standard listés auparavant.

Enfin, nous avons essayé d'établir des correspondances entre toutes ces données, quand cela était possible, en présentant le résultat sous forme de tableaux à entrées multiples dont voici un extrait représentatif. Ces tableaux ne sont pas représentés dans la thèse, ni dans le volume annexe, en raison de leur longueur, de leur complexité, et de leur qualité très imparfaite d'outils. La lecture se fait horizontalement, préférentiellement de gauche à droite, c'est-à-dire des phénomènes de prononciation vers leur réalisation éventuelle²⁵ sous forme de néographie dans les sous-corpus, en passant par la norme graphique du système d'écriture du français, soit les trois

24. Liste des ouvrages consultés :

1. Jean-Denis Gendron, *Tendances phonétiques du français parlé au Canada*, Paris/Québec, Librairie Klincksieck/Les Presses de l'université Laval, coll. Bibliothèque française et romane, 1966.
2. Pierre Léon (éd.), *Recherches sur la structure phonique du français canadien*, Montréal, Didier, 1973 [1969].
3. René Charbonneau, *Étude sur les voyelles nasales du français canadien*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Langue et Littérature françaises au Canada, 1971.
4. Denis Dumas, *Le français populaire de Montréal : description phonologique*, Mémoire présenté à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal (linguistique), 1972.
5. M. Juneau, *Contribution à l'histoire de la prononciation française au Québec : étude des graphies des documents d'archives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, vol. 8., 1972.
6. Laurent Santerre, « Voyelles et consonnes du français québécois populaire », dans E. Snyder et A. Valdman (dir.), *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques* (vol. 1), Québec, Presses de l'Université Laval, 1976, p. 21-36.
7. Laurent Santerre, « Essai de définition du joul. Aspect du français parlé au Québec », dans *Journal of the Atlantic Provinces Linguistic Association*, vol. 3, 1981, p. 41-50.
8. D. C. Walker, *The Pronunciation of Canadian French*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1984.
9. Nicole Maury & Jules Tessier, *À l'écoute des francophones d'Amérique*, Montréal, Centre Éducatif et culturel, 1991 + livret de transcription et cassette audio.
10. Luc Ostiguy & Claude Tousignant, *Le français québécois, normes et usages*, Montréal, Guérin éditeur, coll. Universitaire, 1993.
11. CIRAL, *Phonétique du français québécois, dernière mise à jour : 1998*, site consultable : <http://www.ciral.ulaval.ca/phonetique/phono>

25. Nous n'avons pas trouvé d'exemple de néographie pour chaque phénomène phonétique de la liste, mais nous avons tenu à garder ces « cases vides », qui sont la manifestation de deux facteurs conjugués : les limites du système alphabétique pour rendre compte des particularités phonétiques en général et des particularités québécoises en particulier ; la sélection opérée par les transcrip-teurs, qu'ils soient linguistes ou écrivains.

colonnes : *phonie*, *graphie* et *néographies phonétisantes*. Chacune des ces colonnes est divisée en deux sous-catégories, en fonction de sa spécificité.

Phonie		Graphie		Néographies phonétisantes	
<i>FS (API)</i>	<i>FQ exemples</i>	<i>graphèmes standard</i>	<i>exemples orthographiques</i>	<i>frcapop</i>	<i>tremblay</i>
[i]	[i] ¹ [tip] [I] ² [vIt] [i] ³ [yniversi ^ː te] [ə] ⁴ [abətsyd] etc.	I, Y, Î, Ï	type vite université habitude	-	menute

– 1. [i] fermé se trouve généralement en syllabe ouverte ou non entravée, mais lorsqu'il est utilisé en syllabe fermée par une consonne non allongante (cas ci-dessous), il a une valeur stylistique acrolectale et est interprété comme une marque de snobisme. Un locuteur québécois qui prononcerait tous les [i] très fermés parlerait « pointu » comme un Européen, par hypercorrection ou par moquerie.

– 2. *Relâchement* de [i] en [I], variante plus ouverte entre [i] et [e], en syllabe fermée, généralement par une consonne non allongante (≠ de [r v z ʒ]). Ce phénomène est assez neutre sociolinguistiquement mais est assez caractéristique du français québécois par rapport au français hexagonal. Le relâchement des voyelles fermées est aussi un effet du contact avec l'anglais.

– 3. *Désonorisation* de [i] en [i̥] au contact d'une consonne sourde. Cette désonorisation du [i] peut aller jusqu'à la disparition complète (ou syncope) de la voyelle.

– 4. D. Dumas (1972, p. 83-84) suggère, par analogie avec la diachronie, qu'il existe un cas intermédiaire entre la désonorisation et la syncope des voyelles non accentuées, qui peut être matérialisé comme une centralisation en [ə]. On peut penser que les néographies *menutes* et *pelule(s)* proposées par Tremblay rendent ce phénomène de centralisation. Ajoutons que graphiquement, ce « e » est aussi un support pour la lisibilité.

Tableau 3.2.2.1. Exemple de correspondance phonie-graphie-néographie :
le cas de la voyelle [i] en français québécois

Commentaires de chaque colonne :

– *Phonie* : sont présentés ici les phonèmes du français standard (*FS*), et leurs principales réalisations phonétiques attestées en français québécois (*FQ*), selon la notation préconisée par l'Alphabet Phonétique International (API). Pour chaque cas, nous avons cherché un exemple-type, le même qui est repris dans la colonne « graphie ».

Nous avons cherché à préciser les contraintes de variation afin de fournir le maximum d'information sans trop gêner la lisibilité.

— *Graphie* : cette colonne présente les graphèmes standard du français sur la base de ceux retenus par N. Catach, et la transcription orthographique des exemples-types donnés en API dans la colonne « phonie ».

— *Néographies phonétisantes, exemples* : sont donnés ici pour les deux sous-corpus des exemples de déviances graphiques qui renvoient aux différentes variantes phonétiques attestées en français québécois, listées dans la colonne « phonie ».

3.2.1.2. « Idéologie du standard » et limites des tableaux

- **Quels rapports entre français standard (FS) et français québécois (FQ) ?**

La présentation du tableau repose sur l'idée que les différences entre le français standard, imaginaire de la neutralité et de la norme décrites par la grammaire traditionnelle, et le français québécois sont d'ordre phonétique et pas nécessairement d'ordre phonologique. Il s'agit d'une simplification de relations en réalité fort complexes entre le système de sons relativement abstrait d'un standard français idéalisé et des observables jugés caractéristiques des locuteurs québécois. Cette simplification se note à deux niveaux : la définition même du standard (1), et la nature des différences entre français standard et français québécois (2).

1. Pourquoi avoir mis en diptyque dans la colonne « phonie », la liste des phonèmes du français standard et la liste des phonèmes du français québécois ? Les deux ne sont en réalité pas sur le même plan, puisque si le deuxième correspond bien à des formes attestées en corpus, le premier renvoie plutôt à une image idéalisée de la langue, souvent assimilée au français parlé par les Parisiens cultivés²⁶, et sur laquelle on projette les normes de la correction du code écrit. Le français standard n'est pas le français de France — qui se réalise en de nombreuses variantes —, mais se présente en fait comme un profil phonétique type, construit, servant souvent de référence internationale. Cette standardisation relève d'une idéologie, comme le fait très justement remarquer F. Gadet, que nous avons déjà citée dans le chapitre 1 de cette thèse,

26. À l'instar de ce que l'on trouve chez D. Daoust-Blais : « Par 'français standard', je veux parler du français 'idéal' tel que décrit dans les grammaires françaises classiques. » (1976, p. 1119).

mais que nous reprenons :

La standardisation soumet les locuteurs à une « idéologie du standard » qui valorise l'uniformité comme état idéal pour une langue, dont l'écrit serait la forme parachevée. [...] Le standard est donné comme préférable de façon intrinsèque, forme par excellence de la langue, voire la seule. Il est supposé pratiqué par les locuteurs ayant un statut social élevé, les autres variétés en étant dès lors regardées comme des déviations. Or, le standard n'est pas une variété parmi d'autres : ni usage effectif ni langue première de qui que ce soit, c'est une construction discursive sur l'homogène. (Gadet : 2003a, p. 18)

2. La simplification porte aussi sur la nature de la relation établie entre ces deux perceptions du français : dans quelle mesure peut-on parler de variation sans être prisonnier de cette « idéologie du standard » ? Doit-on considérer deux systèmes phonologiques, le français standard et le français québécois, comme simplement différents en synchronie et les décrire indépendamment l'un de l'autre ? Ou peut-on penser raisonnablement le standard comme une origine en rapport de filiation avec le français québécois ? C'est la définition de la notion de « variation » qui est en jeu²⁷. Implique-t-elle une relation de filiation (les phonèmes du français québécois seraient des dérivés des phonèmes du français standard) ? Désigne-t-elle plus vaguement une idée de ressemblance, le français québécois partageant un grand nombre de phonèmes avec le français standard, au point d'appartenir avec lui à un ensemble vaste et assez flou que l'on appelle le français, dans toute son étendue ? La deuxième position apparaît moins risquée. Il n'est de toute façon pas question, dans notre analyse, d'étudier l'origine du français québécois, problème complexe et épineux que nous laissons aux spécialistes²⁸. Nous parlerons donc de *variation* entre les phonèmes listés dans la sous-colonne *FQ exemples*²⁹, mais pas entre les phonèmes des deux sous-colonnes *FS* et *FQ*, où alors uniquement dans le sens neutre de *différence*.

27. Voir le chapitre 1 de cette thèse et F. Gadet (1996, p. 3-25, 2003a, p. 7-24, 2003d, p. 112-119). La variation ne se définit pas forcément en termes de filiation diachronique, mais également des points de vue *diatopique*, *diastratique*, *diaphasique* et *diamésique*.

28. L'idée d'un français standard telle que nous l'entendons ici est non pertinente avec celle de l'origine du français québécois : à l'époque de la colonisation, il n'y avait pas encore de français standard ; de plus, les premiers colons venaient principalement des régions ouest du territoire français, amenant avec eux leurs patois. Plusieurs hypothèses sont avancées pour expliquer l'unification linguistique en Nouvelle-France. Nous renvoyons au collectif dirigé par R. Mougeon et É. Béniak (1994) ainsi qu'à l'article de J.-Cl. Corbeil (1976a).

29. [I] ne peut être considéré comme une variante de [i] en français québécois que dans la mesure où [i] est aussi attesté en français québécois.

Par commodité pour l'analyse³⁰, nous envisageons le français québécois et le français standard comme des *variétés* du français, avec pour le second le statut un peu à part que lui confère sa composante idéologique et nous envisageons le français populaire de Montréal comme une *variante*, ou *variété*, diastratique et diatopique du français québécois. Ces distinctions nous permettent d'insister sur la dissymétrie entre les codes écrit et oral : les variétés de français se différencient essentiellement au niveau du code oral et peuvent présenter des différences assez marquées, au point que les francophones entre eux ne se comprennent pas toujours aisément. Le code écrit est en revanche quasiment identique, les principaux écueils à la compréhension relevant du lexique. Un transcodage normé de l'oral à l'écrit se doit de lisser les différentes variétés orales de français et leurs variations phoniques, pour les besoins de la communication. Les transcriptions des entretiens linguistiques ont procédé à ce lissage orthographique alors que M. Tremblay, au contraire, a essayé de donner à l'écrit les aspérités de la variation orale.

- **L'intérêt d'une comparaison des deux sous-corpus**

La démarche de comparaison entre le sous-corpus *frcapop* et le sous-corpus *tremblay* est-elle pertinente pour l'analyse des « néographies phonétisantes » ? On pourrait penser a priori que non, puisque le corpus *frcapop*, mis à part quelques aménagements au niveau de la ponctuation, est transcrit selon les règles de l'orthographe française. Mais dès lors que l'on effectue la même lecture transversale et systématique que pour le corpus *tremblay*, sur la base d'une liste complète du vocabulaire des locuteurs-cibles (L2 dans les transcriptions), on s'aperçoit que certaines formes essentiellement orales ont bien été transcrites « au feeling » du transcripteur à défaut de norme orthographique existante. Le plus souvent, on reconnaît derrière cette intuition des

30. Il s'agit d'outils pour penser la différence et la pluralité des réalisations, mais il s'agit d'outils seulement, qui ne doivent pas occulter la dynamique variationnelle. « La notion de variété ne permet pas de s'affranchir de l'idée de langue homogène, car elle aboutit à représenter la langue selon un certain nombre de variétés, à leur tour homogène. Elle risque donc d'occulter la dynamique de la variation et les éventuelles tensions où est pris le locuteur, entre facteurs de stabilité et d'unité (prestige social et recherche du statut : l'école, les institutions, l'écrit, le langage public), et facteurs de diversification (identités, communautaires, solidarité : l'oral, l'intimité et le groupe de paires, le cercle privé). » Voir également ce qui est dit des découpages en types de variation qui « laisserait attendre une discontinuité, alors que diatopique, diastratique et diaphasique interagissent en permanence : les locuteurs emploient d'autant plus de forme régionales que leur statut socioculturel est bas et que la situation est plus familière, et le spectre diastratique est donc plus large au bas de l'échelle sociale. » (Gadet : 2003a, p. 15-16)

habitudes de transcription qui constituent de véritables lieux communs de la représentation graphique des particularismes oraux du français québécois et qui témoignent d'un phénomène de lexicalisation³¹. Par exemple : « tabarnak » pour « tabernacle », « crisse » pour « Christ », « joual » pour « cheval », « y » pour « il », « pogner » pour « poigner », « garrocher », « enfirouâper », etc. Les tableaux que nous avons construits comme étape préliminaire de l'analyse mettent clairement en évidence la rareté de ces néographies dans le sous-corpus *frcapop*. Cela peut certes s'expliquer par le choix préalable d'une transcription orthographique, mais aussi par le fait que notre recherche ne s'effectue que sur le discours des locuteurs-cibles, à l'exclusion des commentaires des transpositeurs.

• **Les limites de la synthèse**

De tels tableaux, qui donnent déjà une certaine idée de la motivation des choix d'écriture de M. Tremblay, restent cependant une synthèse insuffisante, car ils ne permettent pas de rendre compte d'autres phénomènes plus complexes, tout aussi représentatifs, tout aussi marqués dans l'écriture et marquants à la lecture, comme :

- L'existence de paires (« fermer » et « farmer », « boésson » et « boisson », « entéka » et « en tous les cas », etc.) et la difficulté de caractériser une relation de variation entre elles. Est-ce deux formes différentes ? Deux variantes ? Si oui, quelle est leur fonction ?
- Les cas de prothèses et d'épenthèses, par exemple : « esquelette », « exiprès », « émittes ».
- Les fausses liaisons, aussi appelées cuirs, velours, pataqués, comme : « chus t allée », « moi-z », etc.
- La prononciation de consonnes finales, orthographiques ou non, leurs conséquences sur la morphologie, par exemple : « toutes », « ceuses », « nuitte », « icitte », « faite », « fait' », « légerte », etc.
- Les phénomènes d'agglutination, ou de concaténation graphique, avec ou sans l'usage de l'apostrophe. Ces agrégats sont souvent une projection de l'unité phonique, basée sur le groupe rythmique, sur l'unité graphique, le mot entouré de blancs. Par exemple : « chus », « t'sais », « bonyeu », « enfirouâper », « pantoute », etc.

31. Ce sont généralement les graphies répertoriées par les glossaires, dictionnaires et autres ouvrages qui proposent une liste de ces particularités, et qui sont obligés d'en fournir une réalisation graphique. Nous pensons plus spécifiquement au *Petit Dictionnaire du « joual » au français*, d'Augustin Turenne et à sa liste d'expressions erronées (voir Turenne : 1962).

- L'usage de l'apostrophe hors des cas prévus par la grammaire : « fait' », « tout' », « v'nir », « tou'es jours », « à'/a' », « y' », « dans' ».
- Le phénomène de lexicalisation de certaines néographies qui ont acquis une identité phonique et graphique relativement stable, bien que n'appartenant pas au code écrit, comme : « entéka », « pantoute », « tabarnak », « coudon(c) », « pinottes », « chus », etc.
- Le cas où le standard phonique et la norme orthographique sont ceux d'une autre langue, en particulier ceux de la langue anglaise. Par exemple : « cute », « Mrs », « bum », « chum », « PPCMY », « track », « shop », etc.
- Et enfin les cas où ces emprunts sont déformés dans la prononciation et la graphie et/ou morphologiquement intégrés au français par affixation : « Califournie », « pinottes », « braidages », « grocerie », « smatte », « malle », etc.

Nous résumons les éléments essentiels de ces tableaux en les illustrant d'exemples du corpus, avant de compléter notre propos en développant systématiquement les remarques ci-dessus.

3.2.3. Phénomènes vocaliques

Parmi l'ensemble des phénomènes observés, nous avons retenu les suivants, présentés comme relativement caractéristiques du français québécois et du parler populaire quand ils sont très marqués. Avant de parler des variantes phonétiques de certains sons, voici deux remarques générales : 1. globalement, le français québécois a conservé des oppositions phonologiques que le français standard hexagonal tend à neutraliser (Charbonneau : 1971, p. 291, note 1), il s'agit de [a] versus [ɑ] (« patte » *vs* « pâte »), et de [ɛ] versus [œ] (« brin » *vs* « brun ») ; 2. les voyelles nasales du français québécois divergent de celles du français standard sur plusieurs points : leur timbre plus fermé, leur nasalité moindre et leur durée plus longue qui peut les conduire à la diphtongaison. D'une manière générale, elles sont perçues comme étant plus dénasalisées et moins stables que celles du français hexagonal (Charbonneau : 1971, p. 300, Gendron : 1966, p. 97-109).

3.2.3.1. Voyelles orales fermées [i, u, y]

Les voyelles les plus fermées ont tendance à être prononcées plus ouvertes et plus centralisées qu'en français standard. On les dit parfois « relâchées » et sont alors respectivement représentées par les symboles [ɪ, ʊ, ʏ]. Le phénomène apparaît dans certains contextes seulement, en syllabe entravée³² par une consonne non allongeante³³ et il est « obligatoire en syllabe accentuée, facultatif en syllabe inaccentuée » (Ciral). Dans les autres cas, les voyelles gardent leur timbre fermé.

Exemples

rite sera prononcé [rit], mais on trouvera *vie* [vi] et *vire* [vir]

On entend *multiplier* [myltiplije] ou [mʏltiplije]

L'utilisation de [ɪ, ʊ et ʏ] peut aussi être le résultat d'une « harmonisation vocalique », qui consiste à rapprocher le timbre d'une voyelle, en syllabe ouverte non finale, du timbre de la voyelle accentuée qui suit, quand celle-ci est déjà une voyelle relâchée. Ces cas-là sont souvent qualifiés d'« assimilations régressives »³⁴.

Exemples

bicycle sera prononcé [bisɪk(l)] selon la règle de désonorisation puis [bisɪk(l)] par assimilation régressive.

habitude sera prononcé [abitʏd] selon la règle de désonorisation puis [abitʏd] par assimilation régressive.

Le mode tendu des voyelles est un des lieux de la variation et du changement pho-

32. Rappelons que les syllabes peuvent être envisagées de deux façons pour la description du français. « La syllabe se définit par la présence d'une voyelle (V) prononcée, avant et après laquelle se répartissent les consonnes (C). Le nombre de voyelles par syllabe est donc par définition limité à une seule, contrairement à celui des consonnes (ex. *strict*, [strikt] : une seule voyelle, cinq consonnes). Les syllabes appartiennent à deux types : a. syllabe ouverte (ou libre), de type (C)V ; b. syllabe fermée (ou entravée, ou couverte), qui comporte au moins une consonne finale : (C)VC » (Gadet : 1996, p. 45). La configuration en syllabe ouverte est la plus fréquente dans le système du français. C'est aussi celle que donne R. Kager comme patron par défaut de la structure syllabique (R. Kager : 1999, « Syllabe structure and economy », p. 91-141).

33. Par consonne non allongeante, il faut comprendre une consonne différente de [r, v, z et ʒ] ou un groupe consonantique différent de [vr].

34. Il existe plusieurs termes pour désigner ce phénomène. Généralement on parle d'*assimilation* lorsqu'il s'agit de l'influence d'une consonne sur une consonne de nature différente en contact immédiat (souvent à la suite de la chute d'un [ə]), et on parle d'*assimilation vocalique* (Ostiguy & Tousignant : 1993), d'*harmonisation vocalique* (Dumas : 1987, Ciral) lorsqu'il s'agit de l'influence d'une voyelle sur une autre voyelle, qui n'est pas dans le contexte immédiat. F. Gadet propose ici le terme de *dilatation* pour insister sur cette influence à distance. « Contrairement à l'assimilation des consonnes, qui agit au contact direct, la dilatation, qui concerne les voyelles, saute par dessus les consonnes. » (Gadet : 1996, p. 74). Dans les cas précis où cette dilatation concerne une « passation de trait » (aperture, nasalité, etc.) d'une voyelle vers une voyelle de gauche, on parle aussi d'assimilation régressive.

niques listés par F. Gadet pour le français hexagonal. « Plus l'usage est surveillé, écrite, et plus il y a tension, rétrécissement, fermeture. Une prononciation populaire parisienne se caractérise au contraire par le relâchement » (1996, p. 47). Si la première remarque se vérifie chez les linguistes québécois consultés, la seconde caractérisation – sociolinguistique – paraît moins applicable au français québécois. Le relâchement de [i, u, y] s'entend chez des locuteurs de couches sociales fort différentes. Il peut aussi être envisagé du point de vue du contact avec l'anglais, les trois phonèmes [ɪ,ʏ,ʊ] correspondant à des voyelles en usage dans le système phonologique anglo-américain. Le relâchement (ouverture + centralisation) des voyelles hautes en français québécois est donc plutôt un indicateur stylistique et géographique³⁵ qu'un indicateur de l'appartenance sociale du locuteur. C'est plutôt l'usage des phonèmes tendus là où un Québécois attendrait les phonèmes relâchés qui est connoté et interprété comme une marque du snobisme du locuteur et qui est pointé comme caractéristique d'un « parler pointu »... c'est-à-dire européen.

Les voyelles [i, u, y] sont également sujettes à la désonorisation³⁶. Elles sont alors notées [j], [ɥ] et [ʊ]. Elles se désonorisent lorsqu'elles sont situées entre deux consonnes sourdes et lorsqu'elles sont en syllabe non accentuée et non initiale, mais pas systématiquement :

Exemples

député sera prononcé [depyte]

coupable [kɥpab(l)] ou *édifice* [edifis]

J.-D. Gendron remarque dans un premier temps que ce phénomène est « en rapport direct avec la rapidité du débit » (1966, p. 52), mais conclut tout de même qu'il se trouve plus fréquemment chez les locuteurs canadiens-français que chez les locuteurs parisiens (les deux pôles de son étude).

Enfin, les phonèmes [i, u, y] peuvent disparaître complètement³⁷, en particulier

35. Par exemple : situation plus ou moins formelle, locuteur recherchant plus ou moins la conformité avec le français européen, conséquence du contact linguistique.

36. La désonorisation est aussi appelée « dévoisement » ou « assourdissement ».

37. J.-D. Gendron parle de désonorisation totale qui donne l'effet « à l'audition ordinaire, [que] le dévoisement [est] complet » (1966, p. 47). Il conclut ainsi : « Dans la langue courante, la désonorisation est un fait frappant qui surprend l'oreille française non prévenue. Celle-ci, contrairement à l'oreille canadienne, n'entend pas la voyelle assourdie et, ne la réalisant pas, enregistre, avec un certain étonnement, un court silence au milieu des mots, silence qui parfois, gêne la compréhension et qui, d'autre part, interrompt curieusement à la fois le rythme de la phrase et sa ligne mélodique. C'est un

lorsqu'ils sont en position faible, c'est-à-dire inaccentués. On les dit alors syncopés. Cela se produit dans trois situations : 1. quand la voyelle est précédée d'une consonne fricative comme dans *agité* [aʒte], 2. quand la voyelle est précédée d'une consonne nasale ou liquide comme dans « comité » [kɔmte] ou « politique » [pɔlitik], 3. quand la voyelle se trouve entre une consonne occlusive et une fricative comme dans « bizarre » [bzɑr]. Dans tous les cas, la disparition entraîne un allongement compensatoire de la consonne qui précède (Ciral).

L'inverse existe aussi, c'est-à-dire la prononciation d'un [i] là où la norme n'en met pas, il s'agit alors d'une voyelle visant à faciliter la prononciation dans les cas où trois consonnes se suivent. La voyelle insérée est dite épenthétique. Le seul exemple que l'on trouve chez M. Tremblay est « exiprès », qui n'est pas spécifiquement québécois, mais qui est socialement connoté comme étant populaire et comme hypercorrection.

Du point de vue graphique, mis à part cet exemple d'épenthèse, seuls les cas correspondant au relâchement semblent être représentés dans les textes de M. Tremblay et ils le sont par un « é » ou un « e », qui renvoient à l'ouverture et à la centralisation. C'est ainsi que peuvent être interprétées les néographies suivantes : « menute(s) » et « pelule ».

3.2.3.2. Voyelle orale centrale [ə]

Le son [ə] en lui-même n'a rien de très québécois, ni de très populaire. C'est plutôt le jeu de sa chute et de son maintien qui est caractéristique de l'oral. Les conséquences graphiques de ce jeu sont répertoriées et réglementées par les grammaires traditionnelles comme étant des élisions, qui peuvent intervenir entre les mots et à l'intérieur des mots. Le graphème correspondant, en l'occurrence « e »³⁸, est alors souvent remplacé par une apostrophe. Pour le rappel de ces règles, tant à l'oral qu'à l'écrit, nous renvoyons à la section consacrée aux « usages néographiques de l'apostrophe » (voir ci-dessous la section 3.4). Chez M. Tremblay, comme chez la plupart des écrivains

fait que la désonorisation menace dans leur intégrité les mots qui en sont atteints. » (p. 55) L'image de la langue française — parisienne — est tirée du côté de l'écrit où tous les sons sont représentés pour « sauver » l'intégralité du mot. Cette remarque de J.-D Gendron doit être remise dans le contexte d'une époque où l'on dénonçait autant qu'on la recherchait la spécificité d'une langue québécoise.

38. L'élision, en français oral, ne concerne pas que le son [ə]. On trouve également des [u] et des [a] élidés, par exemple : « t'es où ? », « l'amitié ».

pratiquant une écriture oralisée, l'usage de l'élosion graphique dépasse très largement les limites permises par la norme orthographique. C'est ainsi que nous avons interprété les néographies suivantes : « j't'ai déjà dit », « j'voulais », « d'la », « c'que », « quequ'chose », « p'tit », « v'nir », etc.

Ce [ə] n'est pas simplement présent ou absent, il peut parfois être prononcé [e] dans certains cas d'« harmonisation vocalique », c'est-à-dire qu'il subit l'influence d'une voyelle avoisinante, souvent la voyelle accentuée. Nous rangeons ici les formes : « guénilles », « bédaine » et les exemples où le pronom « le » est graphié « lé », comme dans « dis-lé », « donne-moé-lé », etc.

Enfin, et cela semble être un usage plus particulièrement montréalais (Dumas : 1972, 1987), le [ə] du français standard, non syncopé, peut être prononcé plus ouvert en français québécois. Les exemples que nous avons peuvent correspondre à une harmonisation vocalique, puisque ce [ə] est pris entre un [a] et un [ã]. Il est alors noté [ɐ]. Graphiquement, il est réalisé avec le graphème « a ». Les mots « sacrement » et « mademoiselle » peuvent s'expliquer ainsi.

3.2.3.3. Voyelle orale mi-ouverte [ɛ]

La voyelle [ɛ] a tendance à être prononcée plus ouverte³⁹. Souvent prononcée [æ]⁴⁰, intermédiaire entre [ɛ] et [a], elle peut parfois être prononcée comme un [a]. Cela se produit en finale absolue, c'est-à-dire en syllabe ouverte finale de mot comme dans « parfait » [parfæ] ou en syllabe fermée par [r] comme dans « fermer » [færme] (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 83-85, Ciral).

Socialement, l'usage de ce « è teinté de à antérieur » (Gendron : 1966, p. 65) est plus fréquent dans le parler des locuteurs les moins scolarisés (Ciral), en contexte informel et en style non surveillé (Dumas : 1972, p. 119).

Les graphèmes correspondant à ces variantes de [ɛ], soit principalement « è », « e », sont remplacés par un « a ». Il s'agit d'un phénomène bien représenté sous la

39. La tendance à l'ouverture du [ɛ] n'est pas spécifique au Québec du point de vue diachronique, puisqu'on la trouvait déjà dans le parler populaire de Paris au XVII^e siècle. Voir Gendron (1970), les prononciations en [a] relevées dans l'*Atlas linguistique de la France* à propos des régions de l'Ouest, Juneau (1972) et Ostiguy & Tousignant (1993).

40. Il s'agit aussi du même son vocalique que l'on retrouve dans la prononciation des mots anglais « cat », « bad », « bat ».

plume de M. Tremblay, dans le cas des syllabes fermées par [r]. On trouve les néographies suivantes : « farmer », « enfarmer », « tabarname », « ouvarte », « marde », etc.

Inversement, le mécanisme d'hypercorrection conduit parfois à fermer volontairement et excessivement des [a] en [ɛ] voire en [e], comme le montre le « bien perler » de Lisette de Courval, la plus snob des « belles-sœurs » dans la pièce du même nom.

Enfin, D. Dumas souligne que « dans tous les contextes, l'opposition officielle entre [e] et [ɛ] [peut être] neutralisée », ce qui a des conséquences sur la formation de la voyelle diphtonguée (1972, p. 116 et 1987, p. 131). Le produit de cette neutralisation [e-ɛ] n'a pas de correspondant graphique sinon une substitution « é/è » que M. Tremblay exploite lorsqu'il écrit « père », « bière ». L. Ostiguy et Cl. Tousignant (1993, p. 86) relèvent ces variations de prononciation pour des clitiques comme « mes », « tes », « les », « ses », etc. et concluent que la variation n'est pas socialement pertinente pour ces mots-là.

3.2.3.4. Postériorisation du [a] en [ɑ]

En français québécois, la voyelle [a] a tendance à être prononcée plus postérieure qu'en français standard. Elle est alors notée [ɑ]. Cela se produit en finale absolue (syllabe ouverte accentuée en finale de mot) ou lorsqu'elle est allongée, le plus souvent au contact d'une consonne allongeante, soit [z, r, v, ʒ] (Dumas : 1972, p. 143-144 et 180-181, Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 71-72). La postériorisation du [a] devant [r] est très fréquente en français québécois, et paraît assez caractéristique de Montréal devant [v, ʒ]. Cette postériorisation a des conséquences sur la diphtongaison⁴¹ et sur la fermeture possible de [a] et de [ɑ] (ci-dessous).

Exemple

Canada [kanadɑ], *tabac* [tabɑ]

garage [garɑʒ], *étage* [etɑʒ]

ma, ta sa sont très rarement prononcés [mɑ, tɑ, sɑ], de même que l'adverbe *là* [lɑ] car ils ne sont généralement pas accentués de par leur dépendance syntaxique. (Voir note en bas de page chez Dumas : 1972, p. p. 143, Ostiguy & Tousignant : p. 72)

41. [a] devant [ʒ] ne se diphtonguerait pas mais s'allongerait simplement en [a:]. En revanche, lorsqu'il est prononcé [ɑ], et en syllabe fermée accentuée, il est susceptible de se diphtonguer comme le fait le [ɑ] : *garage* peut alors être prononcé [garaʒ].

Socialement, la généralisation de ce phénomène ne s'observe que chez les locuteurs des couches les moins favorisées, et chez les locuteurs âgés (Ciral), mais la postériorisation en soi est une caractéristique plus géographique que sociale. Le fait que l'opposition [a] *vs* [ɑ] tende à disparaître en français met en valeur sa persistance en français québécois (Gendron : 1966, p. 77 et p. 79-80). Une postériorisation exagérée, et surtout la tendance à l'arrondissement en [ɔ] décrite ci-dessous, sont socialement plus parlantes. À l'inverse, c'est plutôt l'usage systématique de [a] à la finale qui connote un langage soutenu et surveillé qui fait « Parisien cultivé » (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 72-73).

Graphiquement, ce phénomène n'est pas représenté chez M. Tremblay par une néographie particulière, alors qu'il est susceptible de toucher un très grand nombre de formes. On ne trouve que deux cas : « cârosse » et « câlisse », le dernier ne correspondant d'ailleurs pas aux contraintes décrites.

3.2.3.5. Fermeture et arrondissement du [ɑ]⁴² et fermeture du [a]

Ces deux voyelles, l'une postérieure et l'autre antérieure, sont les voyelles les plus ouvertes, avec la nasale [ã]. Elles peuvent être prononcées plus fermées, comme un [ɔ] pour la première et jusqu'au [e] pour la seconde. Le [ɑ], qui peut résulter d'une postériorisation ou d'une harmonisation du [a], est parfois prononcé plus fermé et plus arrondi. Il est alors noté [ɒ] ou se confond avec [ɔ]. On l'appelle communément « le gros a » (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 71), ou « a postérieur sombre du canadien populaire » (Gendron : 1966, p. 79). Ce phénomène se produit en syllabe finale non entravée (par exemple : « pas » [pɔ], « bois » [bwɔ]), mais peut aussi se trouver en syllabe finale entravée (par exemple : « il part » [ypɔr]) ou en syllabe interne (par exemple : « gâteau » [gɔto]), chez les locuteurs qui ne diphtonguent pas (Ciral). En français québécois, et particulièrement à Montréal, on trouve également des cas de fermeture du [a], qui est alors noté [æ], [ɛ] ou [e] selon le degré. Cela se produit en syllabe ouverte non finale de mot comme dans « farine » [fæɾɪn]. On pourrait émettre pour cet exemple l'hypothèse d'une assimilation régressive, le timbre fermé de la

42. [ɑ] peut être aussi la variante postériorisée du [a].

voyelle accentuée [ɪ] se répercutant sur le timbre plus ouvert de la voyelle précédente.

Socialement, la fermeture du [ɑ] en syllabe finale est utilisée par tous les groupes sociaux au Québec, en particulier à Montréal, mais elle est moins fréquente en contexte formel (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 73). De plus, la prononciation [ɔ] ou [ɔ̃] en syllabe interne est perçue de manière défavorable comme étant plus populaire (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 77, Santerre: 1976, Gendron: 1966). On a vu précédemment que la fermeture pouvait être une manifestation de l'hypercorrection, et cela vaut pour les deux [A], antérieur et postérieur. Par exemple, certains locuteurs, par snobisme, peuvent prononcer « Noël » [nœɛl] ou « d'accord » [dakɑr], ou encore « parler » [pɛrle].

Graphiquement, M. Tremblay transcrit cette fermeture et/ou cet arrondissement essentiellement dans les situations de syllabe interne, soit par un « o » comme dans « popa »⁴³ et « moman » soit en ajoutant un accent circonflexe comme dans « câlisse » (plus explicable ici que dans le paragraphe précédent) soit par un « é » dans les syllabes ouvertes non finales de mot comme dans « pétates »⁴⁴.

3.2.3.6. Diphtongaison des voyelles longues ou allongées

À la différence du français hexagonal standard contemporain⁴⁵, en français québécois, les voyelles longues accentuées sont très souvent diphtonguées, c'est-à-dire qu'elles changent de timbre en cours d'émission. On les note généralement en représentant les

43. Voir ce que dit D. Dumas sur l'instabilité de la prononciation de « papa » : « Il faut de tout manière considérer comme une catégorie à part des mots qui sont souvent formés par redoublement, comme *caca, tata, papa*, etc. et qui ont souvent des comportements imprévisibles. D'ailleurs, ce dernier mot est intéressant parce qu'il semble avoir subi avec le temps une évolution particulière qui l'a fait s'aligner sur la prononciation en à [a] au lieu de la prononciation prévisible en â [ɑ]. Le mot se dit *pàpà* [papa] chez les jeunes de maintenant, alors que chez les plus vieux on trouve aussi *pâpâ* [pɑpɑ], et chez les gens plus âgés encore *pâpâ* [pɑpɑ] ; de sorte que la prononciation de ce seul mot peut être prise pour un signe d'appartenance à une génération ou l'autre. ». (1987, p. 137) C'est nous qui avons rajouté la notation correspondante en API. Dans le cas où *papa* est prononcé [pɑpɑ], forme qui pourrait être interprétée comme postériorisation du « a » final puis du premier « a » par assimilation régressive, on peut tout à fait envisager que ce premier « a », une fois postériorisé, s'arrondisse en [ɔ] et soit graphié « o » par M. Tremblay. Il s'agit certes d'une prononciation que D. Dumas trouve un peu vieillie en 1987, mais rappelons que notre corpus littéraire s'échelonne de 1968 à 1998.

44. Voir la remarque de D. Dumas à propos de la prononciation [petat] (1972, p. 147).

45. On peut trouver des cas de diphtongaison en français, diachroniquement dans certains patois, et synchroniquement dans certaines variétés comme le français suisse et le français du Sud de la France.

deux sons produits, ce qui leur vaut parfois le nom de « voyelles complexes » (Dumas : 1987). Elles sont composées d'un élément noyau et d'un élément variable, dit aussi glide, que nous mettons en exposant ($[a^u]$, $[a^{\bar{e}}]$, $[\alpha^{\circ}]$, $[\varepsilon^e]$, etc.), tout en sachant que d'autres représentations existent. Des descriptions détaillées du phénomène ont été faites et elles mettent en évidence des règles de formation assez systématiques et pointent les quelques exceptions (Dumas : 1987, p. 109-133 ; Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 89-96, Ciral), nous y renvoyons. En résumé, pour qu'il y ait diphtongaison, il faut que la voyelle soit allongée, accentuée et en syllabe fermée ; et cela a d'autant plus de chance de se réaliser que le mot concerné est à la fin de la phrase, c'est-à-dire sous l'accent de phrase (Dumas : 1987, p. 117). L'allongement peut être un héritage historique ou peut être dû à la nature de la consonne qui suit, [r] étant la consonne allongeante par excellence. Le résultat diphtongué dépend de la voyelle qui est allongée, et il existe dans la littérature beaucoup de variantes dans la notation des diphtongues. D'une manière générale, la diphtongue est formée selon la contrainte suivante : « dans un premier temps, la voyelle longue se déplace jusqu'à ressembler à sa plus proche voisine de la même série, et dans un deuxième temps elle cherche ensuite à retourner à son point d'origine » (Dumas : 1987, p. 116). Ce qui fait que, dans presque tous les cas, l'élément noyau est plus ouvert que le glide, comme le montrent les exemples suivants :

Exemples

pâte $[pa^{\circ}t]$, *cinq* $[sa^{\bar{e}}k]$, *bête* $[b\alpha^{\circ}t]$, *père* $[p\epsilon^{\circ}r / pa^{\circ}r]$ ⁴⁶,
garage $[gara^{\circ}ʒ]$, *lavage* $[lava^{\circ}ʒ]$, *esclave* $[\varepsilon skl\alpha^{\circ}ʒ]$, *cave* $[ka^{\circ}ʒ]$, etc.

Socialement, le phénomène de la diphtongaison est assez courant et se retrouve à tous les niveaux, mais il est tout de même beaucoup plus fréquent dans les couches populaires et les styles informels. Il est souvent « épinglé » comme populaire voire vulgaire quand il est très marqué (Ostiguy & Tousignant 1993, p. 93-95, Dumas : 1987, p. 130-131). En outre, les auteurs consultés s'accordent à reconnaître que les cas de diphtongaison de $[a-\alpha]$ devant les consonnes allongeantes [ʒ] et [v] (*garage*, *cave*) sont

46. La forme diphtonguée de « père » dépend de sa prononciation non diphtonguée. En français québécois, on peut trouver $[per]$ comme $[p\epsilon r]$, qui se diphtongueront respectivement $[p\epsilon^{\circ}r]$ ou $[p\epsilon^{\circ}r]$. D. Dumas précise que la forme diphtonguée en $[p\epsilon^{\circ}r]$ est perçue négativement (1987 : p. 115).

caractéristiques du parler populaire de Montréal (Ciral ; Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 91 ; Dumas : 1987, p. 125-128).

On ne trouve pas de trace graphique de ce phénomène dans l'écriture de M. Tremblay.

3.2.3.7. « Tout ce qui s'écrit OI » (Dumas : 1987, p. 21)

Le graphème « OI » est généralement prononcé [wa] en français standard contemporain. Nous disons en français contemporain car cela n'a pas toujours été le cas, et les prononciations en cours au Québec sont en fait des survivances du français parlé à l'époque de la Colonisation (XVI^e siècle et surtout XVII^e siècle), plutôt que des variantes dérivables du français standard actuel⁴⁷. En français québécois, il existe plusieurs prononciations concomitantes du graphème « OI ». Les plus répandues, à côté du [wa] et de sa postériorisation possible en [wa]⁴⁸, sont [we] (« moi »), [wɛ(:)] (« noir ») et [wɔ] (« trois »), qui sont parfois réduites respectivement à [e] (« je crois »), [ɛ] (« droit ») et [ɔ] (« poigne »). L. Ostiguy & Cl. Tousignant ajoutent une autre variante, mais nous n'en parlerons pas ici. Il s'agit du [wɑ:] postérieur long qui peut se diphtonguer en [wa^ɛ] (1993, p. 101).

Socialement, ce sont les locuteurs les plus âgés et les moins favorisés, et/ou les locuteurs en situation spontanée informelle, qui emploient [wɛ] et surtout [we] au détriment du [wa], qui constitue le pôle de référence du français standard vers lequel

47. « En ancien français, les mots qui sont en [wa] aujourd'hui se prononçaient en [ɔi]. Par une série d'étapes, tous les mots en [ɔi] ont fini par se prononcer en [wɛ]. L'hésitation entre les réalisations en [ɛ] et en [wɛ] date du 14^e siècle. C'est de cette époque que datent les prononciations [drɛt], [krɛr] pour *droite* et *croire*. C'est aussi à cette époque que les terminaisons en [ɛ] de certains adjectifs [anglais>anglais] et des formes verbales à l'imparfait et au conditionnel [étois>étais] ont remplacé les anciennes prononciations en [wɛ]. Entre cette période et la fin du 18^e siècle, le [wɛ] était utilisé par la cour et toutes les couches favorisées, alors que le [wa] l'était par le peuple et la petite bourgeoisie. Ce n'est qu'après la Révolution que le [wa] va s'imposer définitivement. La réalisation en [wa] des mots *bois*, *pois*, *poids*, *trois*, *mois*, *noix* remonte au 17^e siècle. La forme en [we] des pronoms personnels et de quelques verbes très courants vient de la tendance qui existe depuis le 17^e siècle et qui consiste à avoir [e] en syllabe ouverte et [ɛ] en syllabe fermée. La variation dans la réalisation de [wa] en français québécois a été remarquée dès le 19^e siècle. » (Ciral, article « variantes de /wa/ », rubrique « Conditionnement historique »). Voir également ce que dit D. Dumas sur l'histoire de cette prononciation (1987, p. 27-30).

48. La postériorisation du [wa] en [wa] voire de sa fermeture en [wɔ] concernent une série limitée de mots en français québécois. Ceci le distingue du français acadien où le phénomène est systématique en syllabe ouverte accentuée.

tendent les locuteurs surveillant leur façon de parler (Ciral, Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 102-104).

L'écriture de M. Tremblay offre quelques traces du phénomène mais pour certains mots seulement, et de manière non exclusive (c'est-à-dire que l'on trouve également les formes orthographiques en « oi »). Il s'agit des pronoms « toi » et « moi » qui sont écrits « toé » et « moé », des adjectifs « froid » et « droit » (« frette » et « drette »), d'un nom, « boisson » (« boésson ») et de quelques formes de « croire » comme « j'-cré ». Le nombre des formes concernées (notamment « toé » et « moé ») fait que le phénomène est très présent à la lecture des textes, ou plus simplement qu'il saute aux yeux.

3.2.4. Phénomènes consonantiques

Parmi l'ensemble des phénomènes relevés, nous avons retenu ceux qui sont présentés comme relativement caractéristiques du français québécois, et d'un parler populaire quand ils sont très marqués. Avant d'insister sur des cas précis, nous dirons quelques mots du phonème [r]. Le [r] est décrit par D. Dumas comme « polymorphe », car il subit en français de nombreuses réalisations phonétiques. Dans les exemples, le choix de la seule notation [r] neutralise ces différences phonétiques, mais cette apparence uniforme ne correspond pas à la réalité québécoise où l'on peut entendre jusqu'à douze variantes (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 157-167). Leur distribution est souvent régionale (le « r » roulé est caractéristique de Montréal) ou sociale (le « r » français a un statut acrolectal en français canadien). Elle peut être également une manifestation du contact avec l'anglais⁴⁹ puisqu'on trouve des « r » rétroflexes, notés [ɽ], en finale de mot comme dans « peur » [pøɽ]. Nous n'avons pas trouvé d'exemples chez M. Tremblay qui marquent graphiquement ces variations, si ce n'est peut-être le cas du pronom « leur », graphié « leu' » devant consonne et « leu's' » devant voyelle.

3.2.4.1. Affrication et assibilation de [t] et [d]

En français québécois, les sons [t] et [d] sont parfois prononcés avec un petit bruit de

49. La rétroflexion, qui n'existe pas en français hexagonal, est une marque très caractéristique d'une prononciation anglaise et/ou américaine.

friction après l'explosion qui les caractérise comme consonnes occlusives. Ces consonnes sont alors dites affriquées et sont respectivement notées [t͡s] et [d͡z], sachant que les notations en [ts] et [dz] existent aussi. L'affrication n'a lieu que devant les voyelles fermées [i] et [y] et leurs variantes ouvertes ou désonorisées (voir ci-dessus), ainsi que devant les semi-consonnes [j] et [ɥ], comme par exemple : « petite » [pt͡sit], « dur » [d͡zyr]). Cette règle de prononciation se vérifie dans tous les cas à l'intérieur du mot, mais s'applique facultativement lorsque la consonne et la voyelle appartiennent à deux mots différents (Ciral). L'affrication est caractéristique du français québécois et le différencie non seulement du français hexagonal mais aussi du français acadien où on ne la trouve pas.

Socialement, cette prononciation fait partie de l'usage au Québec⁵⁰ et n'est pas perçue négativement, sauf si elle est très marquée. Elle ne permet donc pas a priori de distinguer les locuteurs selon leur niveau social. C'est ainsi que l'on peut lire chez J.-D. Gendron, qui a pourtant tendance à « diaboliser » la variation, que « Ces *t* et *d* qu'on pourrait appeler « sifflants » sont très caractéristiques de la prononciation des Canadiens, non seulement dans les milieux populaires, mais aussi dans les milieux instruits. » (1966, p. 120). Et plus tard chez L. Ostiguy et Cl. Tousignant, qui croient que :

L'affrication est un phénomène naturel qui ne devrait aucunement faire l'objet d'une chasse aux sorcières. Du reste, l'affrication s'entend sur les lèvres des universitaires, des lecteurs de nouvelles de Radio-canada, et du premier ministre ! Elle ne peut être considérée comme un marqueur social [...]. De plus, elle passe généralement inaperçue aux yeux (et aux oreilles!) des Québécois de toute classe sociale. En revanche, c'est l'absence d'affrication et l'articulation de consonnes pures [t] et [d] dans un énoncé comme « As-tu dit que tu étais perdu en Turquie? » qui éveillerait l'attention de l'auditeur et qui pourraient faire l'objet de jugement négatifs au Québec. Une telle prononciation relèverait sans doute d'un phénomène d'hypercorrection, soit l'imitation inappropriée d'un modèle de prestige. (1993, p. 129-130)

La seule remarque d'ordre social concerne les cas où la consonne occlusive disparaît pour ne plus laisser entendre que la fricative [s] ou [z], par exemple : « constitution » prononcé [kɔ̃ssjɔ̃]. Ces cas, que l'on appelle traditionnellement des assibilations, déclassent le locuteur les produisant comme venant de la couche sociale populaire (*ibid.*,

50. Il n'y aurait guère que la parole chantée qui effacerait cette particularité qu'est l'affrication de [t] et [d]. (Dumas : 1987)

p. 129).

Du point de vue graphique, M. Tremblay ne fait aucunement référence aux prononciations [f̂s] et [d̂z], ni aux cas d'assibilation.

3.2.4.2. Prononciation d'un [t] final, orthographique ou non

En français hexagonal standard, les consonnes finales, les [t] en l'occurrence, ne sont généralement pas prononcées⁵¹, même si elles sont graphiées et si elles correspondent à une marque morphologique. Les locuteurs québécois ont une forte tendance à prononcer ces [t], comme par exemple dans les mots « tout » [tut], « nuit » [nɥit] et le participe passé « fait » [fet]. Il arrive même qu'un [t] soit prononcé alors qu'il ne correspond à aucun graphème. On le trouve en particulier dans « ici » [ɪsit], « crue » [kryt]. La seule contrainte linguistique semble être qu'un [t] final, orthographique ou non, ne peut être prononcé que s'il est précédé d'une voyelle. Socialement, ce phénomène, d'origine dialectale, est caractéristique d'une prononciation populaire.

Dans l'écriture de M. Tremblay, on trouve une trace graphique qui indique que ces [t] finaux sont prononcés. Il utilise l'outil commun que possède le système orthographique du français pour indiquer la prononciation des consonnes finales, et qui consiste à ajouter un « e » après la consonne, et parfois à doubler (gémérer) la consonne et à ajouter un « e ». C'est ainsi que nous avons interprété les formes : « faite » (participe passé accordé au masculin), « icitte », « nuitte », « pourrite », « légerte », « bout(t)e », « toutte », « litte ». Dans le cas des adjectifs « légerte » et « pourrite », la forme avec [t] est celle du féminin. Le [t] prononcé, transcrit « -te », acquiert alors le statut de morphème grammatical. Il faudrait parler aussi des cas de fausse liaison en [t], que M. Tremblay reproduit. Ces « cuirs » ont vraisemblablement à voir avec le phénomène d'hypercorrection, par exemple : « je suis allé » [ʃytale]. Mais leur statut est à part, car ils ne sont pas véritablement finaux.

3.2.4.3. Réduction des groupes consonantiques

La réduction des groupes consonantiques n'est pas spécifique au français québécois, ni

51. Sauf dans une liste assez réduite de mots comme « but », « fait » (nom), et « août » ainsi que dans les cas où il y a liaison (ex. « c'est à toi »)

même au français contemporain (Juneau : 1972), il s'agit plutôt d'un phénomène simplement oral (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 170 et Gadet :1996, p. 75-77). Le schéma canonique vers lequel tend le français est une alternance consonne-voyelle où la consonne serait une consonne unique, on le note CVCV. À l'oral, on aura tendance à décharger d'une consonne les groupes du genre [vr], [tr], [bl], [pl], [skl], [rbr], etc. en supprimant la dernière ou les deux dernières consonnes. Mais cela dépend de la nature des consonnes et de leur place dans le mot. En français québécois, le phénomène est particulièrement patent en finale. Dans ce cas, la deuxième consonne s'amuit comme dans « manifeste » [manifes], « pauvre » [po:v], « arbre » [arb], « muscle » [mys], « orchestre » [orkes], etc. Cela se produit en finale de mot dans tous les contextes (en finale absolue, devant un mot commençant par une voyelle ou par une consonne), sauf dans les cas où le patron du groupe consonantique est le suivant : « consonne liquide + consonne » (par exemple : « barbe », « golf », « parle », « herbe », etc.), et dans les cas plus rares en français où l'on trouve la suite « consonne occlusive + consonne fricative » (par exemple : « taxe », « éclipse »)⁵². L. Ostiguy et Cl. Tousignant ajoutent que la réduction du groupe consonantique final est plus fréquente quand le mot qui suit commence par une consonne (par exemple : « une autre orange » et « une aut(r)e pomme ») ou quand il est inaccentué dans la phrase (1993, p. 171).

Socialement, le phénomène est très courant et se trouve partout, y compris en français européen, mais paraît plus marqué à Montréal (Santerre : 1976, Kemp, Pupier & Drapeau : 1980⁵³, Ciral). La simplification des groupes consonantiques finaux, généralisée dans le parler vernaculaire, est tout de même sujette à variation, puisqu'elle diminue lorsque les locuteurs visent le français standard et s'expriment en contexte plus formel — ce qui n'est d'ailleurs pas sans lien (Ciral, Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 172).

Du point de vue graphique, M. Tremblay rend compte de certaines simplifications, en particulier celles où la consonne finale qui disparaît est un [r], mais de

52. Rappel : les consonnes liquides sont [l,r], les consonnes occlusives sont [p,b,m,t,d,n,k,g,ŋ, ɲ] et les consonnes fricatives sont [f,v,s,z,ʃ,ʒ].

53. L. Ostiguy et Cl. Tousignant font référence à l'étude de W. Kemp, P. Pupier et M. Yaeger, « A linguistic and Social Description of Final Consonant Cluster Simplification in Montreal French », dans *Language Use and Use of language* (R. W. Shuy et A. Shnukal (éd.), Washington, Georgetown University Press, 1980, p. 12-40. Cité par L. Ostiguy & Cl. Tousignant (1993, p. 17).

manière non systématique. La consonne amuïe est remplacée par une apostrophe ou un trait d'union, ce qui amalgame le mot à celui qui suit, ou elle est tout simplement supprimée. C'est ainsi que l'on interprète les formes suivantes : « vot' », « su-toé », « piasses », « sarcasses ». On trouve aussi chez lui des simplifications à l'initiale ou à l'intérieur du mot comme dans « pus » pour « plus », « quequ' » pour « quelque », mais là aussi de manière non systématique.

3.2.4.4. Désonorisation de [ʒ] et de [g]

Les deux cas sont indépendants mais ils résultent tous les deux d'un processus de désonorisation. Les consonnes [ʒ] et [g] perdent leur trait sonore et sont alors prononcées et notées comme les consonnes sourdes correspondantes, soit respectivement [ʃ] et [k].

La désonorisation d'un [ʒ] en [ʃ] se produit dans les cas où [ʒ] se trouve au contact d'une consonne sourde. On parle généralement d'assimilation consonantique. Cela arrive très souvent après la chute d'un [ə], dans des suites comme « je suis », « je sais », « je fais » qui sont alors respectivement prononcées [ʃʁi -ʃʁ], [ʃsɛ], [ʃfɛ]. L'assimilation inverse existe également, lorsque, à la suite de la chute d'un [ə], une consonne sourde se sonorise au contact d'une consonne sonore. L'exemple-type est « cheval » prononcé [ʒual] (voir aussi « cheveux » prononcé [ʒuø]). Cette dernière prononciation est perçue comme relativement caractéristique du français québécois, car en français standard, comme le rappelle F. Gadet (1996, p. 73), ce mot est en fait une exception à la règle d'assimilation régressive puisqu'il est le plus souvent prononcé [ʃfal], c'est-à-dire que la sourde [ʃ] reste intacte mais désonorise la consonne [v] qui la suit, alors prononcée comme un [f]. La désonorisation de [g] en [k], comme dans *gangrène* [kãgrɛn], ne concerne que quelques mots et n'est pas liée à la chute d'une voyelle de contact comme précédemment.

Socialement, le premier cas n'est pas très caractéristique du français québécois puisqu'il s'entend aussi très souvent en français hexagonal, mis à part peut-être le contre-exemple donné de sonorisation de [ʃ] en [ʒ] devant [v], à l'origine du mot « joual ». La désonorisation apparaît finalement comme une particularité générale du

français oral. Le fait que la prononciation de « je suis » en [ʃy] soit souvent donnée et perçue comme une caution d'oralité québécoise tient plus à la réduction de la voyelle qu'à la désonorisation elle-même. Les cas de désonorisation de [ʒ] sont donc assez communs à l'oral et ne sont pas l'apanage d'une classe sociale plus qu'une autre. (Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 133-142). Le deuxième cas, en revanche, stigmatise une prononciation de certains mots plus attestée au Québec qu'ailleurs. Ces deux exemples de désonorisation sont associés à une situation plutôt informelle. La désonorisation de [g] est elle associée à des locuteurs âgés ou moins scolarisés (Ciral).

Le sous-corpus *tremblay* offre des exemples de néographies phonétisantes renvoyant aux deux phénomènes : « ch'suis », « chus », « ch'sais », « caluron », « fatigué (+dérivés) ».

3.2.4.5. Palatalisation et/ou yodisation de [d] et [g]

La palatalisation ne concerne pas uniquement ces deux consonnes et n'est pas en usage qu'au Québec⁵⁴. Nous avons retenu ces deux exemples, car ils sont systématiques en français québécois et n'existent pas en français standard contemporain. L'occlusive sonore dentale [d] est susceptible de subir une palatalisation et est alors prononcée comme l'occlusive sonore palatale [g] suivie du son [j], ou comme la semi-consonne palatale [j]. On parle aussi de yodisation. Elle est alors notée [g^j] ou simplement [j]. La consonne [g], qui est déjà palatale, est elle aussi sujette à une yodisation plus ou moins complète : Elle est alors notée [g^j] ou simplement [j]. Ce phénomène est une survivance des patois français, que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les parlers du Nord-Ouest et de l'Ouest et du Centre de la France (Juneau : 1972, Gendron⁵⁵ :

54. On trouve aussi des palatalisations de [t] en [k], et inversement de [k] en [t], dans certains contextes. Le procédé est simple : la palatalisation est une tendance à prononcer les consonnes dentales (ex. [t], [d]), ou vélares (ex. [k] ou [g]) un peu plus au milieu du palet. Ceci a comme conséquence de tirer les dentales du côté des vélares et les vélares du côté des dentales. C'est ainsi que « moitié » sera prononcé [møkje] et « cinquième » [sɛtʃɛm] (Ciral). Une palatalisation de [t] et [d] en [tj] et [d₃] existe, mais elle concerne plus particulièrement la Beauce et l'Acadie (Ciral). On trouve aussi des [n] palatalisés en [ɲ]. Voir J.D. Gendron (1966, p. 111-138), qui range également sous l'intitulé « palatalisation des occlusives » ce que nous avons évoqué sous le nom d'affrication de [t] et [d] (p. 120-125). Voir aussi F. Gadet qui parle de la « tendance à l'avancée de certains sons : *cintième* pour *cinquième* (populaire) » (1996, p. 48).

55. J.-D. Gendron (1966, p.111) renvoie plus généralement à G. Straka pour les questions diachroniques : « Naissance et disparition des consonnes palatales dans l'évolution du latin au

1966, p. 111). Il s'agit donc d'une marque de variation dialectale plutôt que d'une marque de variation géographique, c'est-à-dire proprement québécoise.

Ce phénomène intervient dans des contextes bien particuliers : lorsque lesdites consonnes [d] et [g] sont placées devant les voyelles antérieures [i,e,ɛ] (par exemple : « baguette » [bagiɛt]) et devant les semi-consonnes antérieures [j,ɥ] (par exemple « diable » [gʝab(l)] ou [jab(l)]). Il existe un autre cas de yodisation en [j] qui ne rentre pas dans les contraintes décrites ci-dessus, il s'agit des cas où [g] est en position finale après une voyelle non tendue, en particulier [ɔ] (par exemple : « drogue » [drɔʝ]).

Socialement, le phénomène est assez répandu au Québec, au moins en ce qui concerne ces deux consonnes, et il est plus fréquent en contexte informel. J.-D. Gendron en fait un trait du parler populaire canadien, mais insiste sur le fait qu'il s'agit d'un phénomène historique hérité du français de France qui représente « une simple continuation de vieilles tendances articulatoires » (1966, p. 131). Ce phénomène est aujourd'hui plus caractéristique de la composante populaire que de la composante québécoise, surtout quand la palatalisation est très forte (*ibid*, p. 125).

Dans les textes de M. Tremblay, nous avons trouvé quelques exemples, qui correspondent tous à des palatalisations fortes, donc des cas de yodisation, de [g] et [d], qui sont alors prononcés comme des [j] : « cataloye », « bonyeu », « yable », « bonyenne », « vinyenne », « yeule », etc.

3.2.4.6. Deux hésitations circonscrites [l,n] et [l,r]

Dans une liste de mots assez réduite, on remarque une hésitation entre deux phénomènes, [l ou r] et [l ou n]. Si le premier cas est réversible ([l] peut se substituer à [r] et inversement), le deuxième cas en revanche ne concerne que le remplacement de la liquide [l] par la nasale [n].

Exemples

calculer [karkyle], *morue* [mɔly]

lentille [nãtsij]

L'hésitation entre [l] et [r] existait déjà dans le français de l'époque de la colonisation (XVI^e siècle et XVII^e siècle). L'hésitation entre [l] et [r] était attestée dans le parler

français », dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, t. III, 1^e partie, 1965, p. 117-167.

populaire d'Île-de France et subsiste toujours dans certains patois des régions de provenance des colons et dans le français populaire (Juneau : 1972, Ciral). Socialement, ces deux phénomènes peuvent donc être perçus comme représentant une variété de français non standard et un parler populaire.

Dans les textes étudiés, nous n'avons trouvé que deux exemples, mais qui sont si courants qu'ils sont lexicalisés sous cette forme dans les dictionnaires du français québécois (Proteau : 1991, respectivement p. 959 et p. 187 et 242). Il s'agit d'une hésitation entre [l] et [n] dans le mot « caleçon » prononcé [kansõ] et écrit « canneçon » et dans le nom/adjectif « venimeuse » prononcé [vlimøz] et écrit « vlimeuse ».

3.2.5. Approfondissements

Avant de faire une liste exhaustive des choix graphiques faits par M. Tremblay, nous résumons sous forme de tableau ce qui vient d'être dit et proposons un exemple de traitement quantitatif plus approfondi pour deux phénomènes.

3.2.5.1. Représentation graphique des variantes phonétiques du FQ chez M. Tremblay (synthèse)

Les phénomènes phonétiques évoqués ci-dessus permettent d'expliquer une grande partie des formes néographiques que la liste du vocabulaire faite par le logiciel avait permis de cibler. Mais il faut bien reconnaître l'existence d'un reliquat qui n'entre pas dans les catégories listées ci-dessus.

Exemple

« arait » (pour « aurait »), « spégghatti », « dessours », « anecdoques », « esquelette », « su-toé », « chus-t-en amour », « est-tait », « ceuses » et tous les anglicismes métaplasmiques du type « pinottes », « enfirouâper », « bétoné », « poudigne », etc.

Cela ne veut pas dire que ces formes résiduelles n'ont aucune qualité phonographique, puisqu'on y trouve des cas d'élision et de concaténation typiques de l'oral. Elles sont marginales ou trop complexes pour être intégrées directement à une description que nous avons voulue la plus simple possible, ou elles mettent en jeu le système phonographique de l'anglais, que nous n'avons pas pris en compte faute de données fiables (nous n'avons pas constitué de corpus d'anglais américain populaire).

VOYELLES

<i>Phénomène non standard</i>	<i>représenté</i>	<i>non-représenté</i>	<i>exemples-types</i>
Voyelles [i,y,u] • relâchement • désonorisation • syncope	X	X X	menute
Voyelle centrale [ə] • syncope • harmonisation en [e] • harmonisation en [a]	X X X		v'nir bédaine, dis-lé sacrament
Voyelle mi-ouverte [ɛ] • ouverture en [a] devant [r] • neutralisation [ɛ, e]	X X		farmer père
Voyelle [A] • postériorisation de [a] en [ɑ] • Arrondissement en [ɔ] • fermeture en [e]	X X X		cârosse popa pétates
Diphthongaison		X	
Prononciations du graphème standard « OI » • [we] • [wɛ] • [wɑ] ou [wɔ] • [e] • [ɛ] • [ɔ]	X X X X	X X	moé j'cré frette mognons

CONSONNES

<i>Phénomène non standard</i>	<i>représenté</i>	<i>non-représenté</i>	<i>Exemple-types</i>
Affrications de [t] et [d]		X	
Prononciation d'un [t] final • orthographique • non orthographique	X X		litte, bouttes icitte, légerte
Réductions des groupes consonantiques • à l'initiale ou interne au mot • en finale de mot	X X		pus, quequ'chose vot', sarcasses
Désonorisation • de [ʒ] en [ʃ] • de [g] en [k]	X X		ch'suis, chus fatiqué
Palatalisation/yodisation • yodisation de [d] + [i,j] • yodisation de ([ɔ]+) [g]	X X		yable, bonyeu yeule, cataloye

<i>Phénomène non standard</i>	<i>représenté</i>	<i>non-représenté</i>	<i>Exemple-types</i>
Hésitations circonscrites			
• entre [l] et [n]	X		canneçon
• entre [l] et [r]		X	

Tableau 3.2.5.1. Récapitulatifs des phénomènes phonétiques représentés chez M. Tremblay

3.2.5.2. Exemple de traitement quantitatif de la variation graphique chez M. Tremblay (distribution des graphies FS/FQ dans les textes)

Voici deux exemples pour illustrer la démarche. L'idéal serait d'analyser ainsi l'ensemble des faits relevés, mais nous nous sommes contentée des plus fréquents. La recherche consiste à faire un relevé systématique d'un phénomène pour les formes graphiques standard (par exemple « fermer ») et les formes néographiques (« farmer »), dans des contextes identiques (« e/è devant [r] + consonne »). Pour cela, nous avons utilisé la syntaxe d'interrogation CQP⁵⁶ qui permet d'interroger le corpus intégré dans la base de données de *Weblex*. Voici les intitulés des deux requêtes, exprimées entre guillemets :

- ouverture du [ɛ] en [a] devant [r]+ consonne :
« *.*[e]èr[b|c|d|f|g|h|j|k|l|m|n|p|q|r|s|t|v|w|x|z].** »
puis « *.*[a]r[b|c|d|f|g|h|j|k|l|m|n|p|q|r|s|t|v|w|x|z].** »
- [wa], graphie standard et variantes phonographiques :
« *.*oi.** », « *.*oé.** », « *.*é.** », « *.*o.** » puis « *.*ey.** »

<i>Phénomène phonétique</i>	<i>Total des formes concernées</i>	<i>% graphie standard</i>	<i>% néographie</i>
Ouverture de [ɛ] en [a] devant [r]+consonne ⁵⁷			
<i>frcapop</i>	425	412 (97 %)	13 (3 %)
<i>tremblay</i>	983	920 (93 %)	63 (7 %)
Graphie « OI » et prononciations en [we], [wɛ], [wɔ], [e], [ɛ]			

56. Corpus Query Processor (voir la description dans l'annexe 2D).

57. Néographies du sous-corpus *tremblay* : avartie, Cartain, énarve, énarvée, énarvement, énarve, énarvez, enfarmée, farmer, ferme, Farnand, farlouche, merci, marde, narveuse, narveuses, pardre, perdu, parmet, parsonne, sarvante, sarve, sarviettes, viarge, tarvarse.

Néographies du sous-corpus *frcapop* : marde, tabarnak.

<i>Phénomène phonétique</i>	<i>Total des formes concernées</i>	<i>% graphie standard</i>	<i>% néographie</i>
ou [ɔ] ⁵⁸			
<i>frcapop</i>	1474	1474 (100%)	0
<i>tremblay</i>	2943	2412 (82%)	531 (8%)

Tableau 3.2.5.2. Proportion des usages néographiques dans les deux sous-corpus : ouverture de [ɛ] en [a] devant [r]+consonne et graphie « OI »

Le tableau donne deux indications. D'une part, la quantité des formes concernées (graphies standard et néographies confondues) est bien plus importante chez M. Tremblay qui en comporte le double par rapport au sous-corpus *frcapop*, alors que sa taille en nombre de mots, certes supérieure, n'est pas le double de celle des transcriptions linguistiques. D'autre part, si l'intuition de départ, qui est celle d'un M. Tremblay oraisant et de linguistes plus scrupuleux de la norme orthographique, se vérifie dans les pourcentages d'utilisation des néographies plutôt que des formes orthographiques, elle doit être très largement relativisée. Il serait faux de penser que l'écrivain utilise prioritairement et préférentiellement les néographies phonétisantes. L'effet d'oralité ne tient, pour ces phénomènes, qu'à moins de 10 % des formes susceptibles d'être affectées.

3.3. Choix graphiques de l'écrivain

La recherche d'une correspondance entre les formes en désaccord avec la norme orthographique, relevées dans le corpus, et les phénomènes phoniques les plus caractéristiques du français québécois, même si elle n'est pas exhaustive, a permis de qualifier la plupart de ces formes de néographies phonétisantes. Mais cette recherche demeure insuffisante, car elle ne permet pas de rendre compte d'autres phénomènes graphiques tout aussi importants, comme la liaison, l'élision, la concaténation (par exemple, « entéka », « pantoute »). La perspective plus strictement graphique maintenant adoptée a l'avantage de pointer de manière systématique les choix graphiques opérés par l'écrivain, et de montrer que la tension phonographique s'exerce non seulement au

58. Néographies du sous-corpus tremblay : moé, toé, mognons, boésson, cré, creyable, pogne, pognée, pogné, pognées, pognent, pogner, pognera.

niveau des mots pris isolément, mais au niveau de leur enchaînement dans l'énoncé.

Le découpage de la chaîne parlée n'est pas celui de la chaîne graphique, le premier est synthétique, voir par exemple les groupes accentuels en prosodie, le second est analytique, il décompose en lettres, graphèmes et mots. Une analyse des néographies ne peut se contenter des correspondances entre phonèmes et graphèmes, elle doit regarder aussi leur enchaînement et leurs conséquences sur l'identité graphique des mots, leur « visage », pour reprendre l'image de Cl. Blanche-Benveniste (2003 : p. 366).

Nous distinguerons des cas simples de substitution d'un graphème à un autre à l'intérieur d'une seule unité lexicale, et des cas plus complexes où les perturbations graphiques mettent en jeu plusieurs phénomènes phonographiques simultanément ou plusieurs unités lexicales. Nous ferons une place à des aléas graphiques dont la nature phonographique est moins évidente, mais qui contribuent à déconstruire un imaginaire normatif écrit de la langue. Enfin, nous évoquerons le cas des anglicismes métaplasmiques, que nous n'avons pas traités dans le point précédent, mais dont on a tout lieu de penser qu'ils correspondent à des prononciations particulières de vocables anglais.

3.3.1. Substitution de graphèmes alphabétiques

Sont traités ici les cas où l'unité maximale concernée est le mot (au sens morphologique⁵⁹) et où une seule relation phonographique est en jeu, l'exemple-type étant « farmer *vs* fermer ».

59. Les définitions que l'on trouve du terme « mot » reflètent bien la complexité de la perception des unités linguistiques significatives de base (Mounin : 1995 [1974], p. 222-223 ; Martinet : 1970, p. 114-118 ; Moeschler & Auchlin : 1997, p. 52-62 ; Ducrot & Schaeffer : 1995 [1972], p. 429-438, entre autres). Nous avons jusqu'ici essayé d'éviter le problème en parlant de « formes », de « néographies », de « particules » pour désigner les unités sur lesquelles nous travaillions, mais nous avons besoin, maintenant, de sonder l'organisation interne de certaines formes encore opaques pour en démêler la complexité compositionnelle.

3.3.1.1. Phénomènes vocaliques

- **Le graphème remplacé est un graphème simple**

A → E/É	perler, perle, perlerait, perles, ferlouche, mégasiner, mégasinage, pétates
A → Â	cârosse, chiâler, sâprer
A → O	moman, popa
E → É	bédaine, guénille, pésé, lé (après un verbe à l'impératif : <i>dis-lé</i>)
E → O	assoyais
E → A	avartie, çartain, énarve, énarvée, énarvement, énarve, énarvez, enfarmée, farmer, ferme, Farnand, farlouche, marci, marde, narveuse, narveuses, pardre, perdu, parmet, parsonne, sarvante, sarve, sarviettes, viarge, tarvarse
È → É	bière, pére, mère
I → Y	aye, ayent, ayes, envoie, renvoie, soye, voye, voyent, voyes ⁶⁰
I → E	pelule(s),menute(s)

- **Le graphème remplacé est un graphème complexe**

AU → A	arais, arait
OI → OÉ	moé, toé, boésson
OI → É/E	cré, creyable, dret
OI → O	pogne, pogné, pognée, pognée, pognées, pognent, pogner, pognera, mognons

3.3.1.2. Phénomènes consonantiques

- **Le graphème remplacé est un graphème simple, ou deux graphèmes simples**

D(i) → Y	yable, bonyeu
G → Q/C	fatiquais, fatiquant, fatiquante, fatiquée, fatiqué, fatiqués fatiquées, caluron
J(e) → CH(')	ch'(suis)
L → N(N)	canneçon(s), vlimeuse, mnasse

- **Le graphème remplacé est un graphème complexe**

NG → GN(E)	poudigne
GU → Y	cataloge, yeule

60. Nous n'avons relevé que les formes conjuguées qui ne sont plus reconnues par la norme grammaticale du français standard, ce qui fait que nous avons laissé de côté des verbes comme « essayer » et « payer » dont les formes en « aye » sont encore acceptées. Nous noterons simplement que l'oral populaire a tendance à privilégier les radicaux en [aj] ou [oj].

- **Métathèses**

Métathèse vocalique (A ↔ É)	spéghatti
Métathèse Consonantique (D ↔ R)	bleu-pourde

3.3.2. Une gémiation graphique clignotante

Le terme correct serait en réalité « consonnes doubles » (Catach & al. : 1986, p. 278), les termes « gémiation » et « géménées » étant préférentiellement utilisés en phonologie. Mais, après tout, rien n'interdit de parler à la fois de phonèmes gémisés et de lettres gémisées pour désigner simplement « ce qui est disposé par paire », ou de « répétition » d'une unité, quelle qu'elle soit. Nous ne trancherons pas le problème soulevé par M. Riegel & al. (2001 [1994], p. 51), qui est de savoir si la gémiation n'est qu'une « illusion graphique ». Dans notre corpus, huit lettres⁶¹ sont concernées (F, L, M, N, P, R, S et T). La liste des mots est donnée pour chaque lettre avec la correspondante non gémisée, quand elle existe dans le sous-corpus *tremblay*.

F, FF, FFF	effouerrée/efouérée, Ouf/Ouff
L, LL, LLL	balloney/baloné, envolleront, mademoiselle/mademoiselle
M, MM...	ammanchée/amanchée, Mmmm/Mmmmmh
N, NN	done/donne, Simonne, tanants/tannants, démonne
P, PP	étrippe/étripé/étriperai
R, RR	mariage/mariage
S, SS, SSS	bougraise/bougraisse, câlisse, commisssions
T, TT	boute/boutte, deboute/deboutte, époussetter, nuit/nuitte, etc.

La gémiation graphique est « clignotante » pour diverses raisons : le phénomène phonétique (par ex. prononciation du [t] final) à transcrire est accentué pour marquer une particularité de prononciation (« nuit »/ « nuitte ») ; il n'existe pas de transcription orthographique fixe du mot (« effouérer », « ammancher ») ; il s'agit probablement de fautes d'orthographe ou d'impression (« envolleront », « commisssions », « mademoiselle ») ; d'une confusion avec la forme correspondante en anglais (« mariage ») ; ou enfin d'un usage expressif de l'« étirement graphique » (« Mmmmmh »).

61. Nous disons ici lettres et non graphèmes car la gémiation du S ou du L peut correspondre à des graphèmes à part entière, renvoyant à des phonèmes différents : [z] et [s] pour le premier (« maison », « assez »), [l] et [j] pour le deuxième (« vilain », « fille »).

3.3.3. Fausses liaisons

La liaison en français est un phénomène aussi complexe que celui de l'élision. Nous avons relevé en priorité ce que l'on appelle communément les « fausses liaisons », ou encore cuirs, velours et pataquès. Ces exemples peuvent souvent être analysés comme des hypercorrections, c'est-à-dire comme des tentatives de la part du locuteur de donner à son discours des traits que celui-ci pense acrolectaux. Quatre consonnes sont concernées : [t], [z], [n] et [l].

Liaison en [t]: <i>graphème T</i>	« chus-t-en forme », « chus-t-en amour »
Liaison en [z]: <i>graphème Z</i>	« parlez-moi-z-en pas »
<i>graphème S</i>	« parlez-moé s'en pas », « fais-toi-s'en pas », « J'leu's'ai-tu assez dit »
Liaison en [l] : <i>graphème L</i>	« ça l'a pas de bon sens »

On peut s'interroger sur une possible liaison en [n], mais une ambiguïté demeure avec la présence de la négation.

Liaison en [n] : *graphème N* « la femme fait dire qu'a n'en veut pas »

L'écrivain n'en reste pas là et matérialise également l'insistance sur des liaisons normatives en ajoutant le graphème correspondant, ce que l'orthographe ne prévoit pas toujours :

Liaison en [z] : *graphème Z* « je suis-z-en forme »

3.3.4. Suppression de graphèmes à l'intérieur d'une unité lexicale

Un graphème supprimé n'est pas systématiquement remplacé par une apostrophe. On trouve aussi des concaténations comme « piasses », « vlimeuse » etc. Très généralement, ce sont les formes obtenues par concaténation plutôt que celles qui comportent une apostrophe qui sont lexicalisées en l'état de néographies, dans les dictionnaires et autres glossaires du français (populaire) parlé au Québec.

- **Le graphème supprimé correspond à une voyelle**

E	p'tit, d'mande, v'nir, vlimeuse, v'là, d', etc.
I	ben (lorsque « ben » pourrait être remplacé par « bien »)
U	pis (lorsque « pis » pourrait être remplacé par « puis ») t' (pronom sujet)

- **Le graphème supprimé correspond à une ou deux consonnes**

M	sarcasses
R(e)	aut', vot', not'
R	leu' (ex. « dis-leu' »), su' (ex. « su'-toé »)
TR	piasses
Q	casses
S	tou'
L(s)	i, i' (pronom sujet « il »), es (article « les »), pus (adverbe de négation), quequ'

3.3.5. Prothèses et épenthèses

Nous désignons par prothèses graphiques les cas d'ajout d'un graphème à l'initiale d'un mot, et par épenthèses graphiques les cas d'ajout d'un graphème au milieu d'un mot, par analogie avec le sens de ces mots en phonétique, l'ajout d'une voyelle-support en début ou au milieu d'une unité lexicale.

- **Le graphème ajouté correspond à une voyelle**

A	barouette
É/E	esquelette, émittes, faite, boute, toute
I	exiprès

- **Le graphème ajouté correspond à une consonne, parfois suivie d'un « e »**

(T)T+E ⁶²	icitte, debout(t)e, légerte, pourrite, litte, nuitte, boutte, toutes
R	dessours

3.3.6. Combinaisons néographiques

Il s'agit de néographies phonétisantes complexes, quand plusieurs phénomènes phonétiques sont représentés au sein d'une même unité lexicale par plusieurs changements graphiques, ou quand la néographie est composite, c'est-à-dire quand plusieurs unités lexicales ont été agglomérées en un seul mot graphique, que l'on peut encore décomposer. L'équivalent normatif est donné entre parenthèses.

62. « Le maintien de la valeur de la consonne devant e caduc, amuïssement en l'absence de e caduc [...] dans l'ensemble, on peut encore considérer le « syntagme graphique » <consonne + e final> comme la graphie caractéristique des consonnes prononcées à la finale. » (Catach & al. : 1986, P. 46)

- **Respect de l'unité lexicale**

– **Y, y' (i, i'), al', a'** (il, ils, elle, elles) : chute du [l] et parfois yodisation du [i] devant voyelle pour la forme masculine, ouverture du [ɛ] en [a] et chute du [l] pour la forme féminine. Dans les deux cas, il y a trois conséquences graphiques : disparition de « l » et des autres graphèmes « s, e » marquant le nombre et le genre, ajout d'une apostrophe et remplacement quasiment systématique de « i » par « y » et de « e » par « a ».

– **Étebus** (autobus) : remplacement du graphème « au » par le graphème « é » et du graphème « o » par le graphème « e ».

– **Câlisse** (calice) : ajout d'un accent circonflexe au graphème « a », probablement pour marquer une prononciation postérieure, et remplacement du graphème « c » par le graphème « SS ».

– **Tu-seul, tu-suite** (tout seul, tout de suite) : remplacement du graphème « ou » par le graphème « u » et chute du graphème « t » non prononcé, voire ellipse complète de la préposition intermédiaire « de ».

– **Bartine** (Albertine) : apocope de la syllabe initiale qui se traduit par une disparition des graphèmes « a » et « l », ouverture du [ɛ] en [a] devant [r+consonne] qui se traduit par un remplacement du graphème « a » par le graphème « e ».

– **Çartain** (certain) : ajout d'une cédille au «graphème « c » (contraintes du code graphique » en rapport avec le remplacement du graphème « e » par le graphème « a » qui renvoie à l'ouverture du [ɛ] en [a] devant [r+consonne]). On trouve également un cas de « Cartain », mais nous l'avons interprété comme une faute d'imprimeur.

– **Cte (c't')** (cet, cette) : les déterminants démonstratifs *ce, cet* et *cette* ont parfois une forme unique à l'oral qui est [stə]⁶³. Ceci a comme conséquence graphique soit une chute du graphème « e » et d'un « t » (quand la forme standard est « cette »), soit le remplacement des graphèmes « e » et « t » par des apostrophes, solution qui entre en concurrence avec le squelette consonantique de « c'est + mot commençant par une voyelle » (par exemple : « c't'une bonne fille »). Le corpus offre plusieurs combinaisons possibles.

– **Mnasse** (mélasse) : Syncope du [e] initial et hésitation entre [l] et [n], qui se mani-

63. Ce phénomène de prononciation est un fait bien connu et bien décrit en français québécois. Voir en particulier l'article de M. Daveluy (1988).

festent par la disparition du graphème « é » et le remplacement du graphème « l » par le graphème « n ».

— **Tabarname** (tabernacle) : ouverture du [ɛ] en [a] devant [r+consonne] et remplacement du graphème « e » par le graphème « a ». La terminaison en « -ame », plutôt qu'en « -acle » relève à notre avis plutôt du procédé de contournement lexical des sacres (comme « mautadit » au lieu de « maudit », ou encore « tabarnouche ») que d'un phénomène de variation phonétique.

— **Frette** (froid) : cas où le standard [wa] est prononcé [ɛ] (comme dans « dret ») et où le graphème « oi » est remplacé par le graphème « e ». Prononciation d'un [t] final non orthographique, qui a comme conséquence un remplacement du graphème « d » non prononcé dans la forme standard au masculin par « tte ».

— **Moé-si** (moi aussi) : cas où le standard [wa] est prononcé [we] (comme « toé » ou « boésson ») et où le graphème « oi » est remplacé par « oé ». Syncope du [o] de « aussi », non accentué et affaibli en situation de hiatus qui a comme conséquence graphique la disparition des graphèmes « au » et « s », et l'ajout d'un trait d'union qui colle les deux mots, les fige sans pour autant en dissoudre complètement les contours graphiques.

- **Concaténation graphique de plusieurs unités lexicales**

Nous ciblons ici les phénomènes néographiques qui relèvent de l'enchaînement du discours et qui mettent en jeu plusieurs unités lexicales. Cela concerne des agglutinations graphiques (par exemple « entéka »), les « fausses liaisons » (par exemple « chus t en forme ») et de manière plus générale la question de l'apostrophe qui appelle celles de l'éliision et du « e muet » (par exemple : « bedonc », « ousqu' », « j't'ai fatiguée »). Ces formes posent à nouveau clairement le problème de la définition du mot, puisqu'elles se trouvent à cheval entre une perspective rythmique (le mot comme groupe accentuel) et une perspective purement graphique (le mot comme suite de caractères isolée par deux blancs). Chaque néographie est décomposée entre parenthèses.

astheur (à cette heure)
 ayoye (aïe ouille)
 bedon(c) (bien donc)
 chus, chuis (je suis)
 coudonc (écoute donc)

entéka (en tous les cas, en tout cas)
 ousqu(e) (où est-ce que)
 pantoute (pas un en tout, pas du tout)

Le résultat, quand il est assez stabilisé et partagé par la communauté, est alors susceptible d'être lexicalisé tel quel, c'est notamment le cas de « ast(h)eur(e) », de « pantoute » et de « ayoye ».

3.4. Usages néographiques de l'apostrophe

En quoi l'usage de l'apostrophe graphique⁶⁴ est-il une marque de la tension phonographique de l'écriture ? Dans quelle mesure peut-on dire de M. Tremblay qu'il souffre d'« apostrophite aiguë », comme on pourrait finalement le dire de beaucoup d'écrivains qui veulent faire effet d'oralité ?

3.4.1. De quoi l'apostrophe est-elle le signe ?

La question paraît bien banale et on s'empressera de répondre, pour commencer, la même chose que les grammaires traditionnelles, à savoir que l'apostrophe est un signe graphique qui correspond à une élision phonique. La question se déplace alors sur l'élision, dont la définition, en apparence simple, est en réalité problématique. Qu'est-ce qu'une élision ? Ou plutôt quand peut-on parler d'élision ? « L'élision, trouve-t-on dans *Le Bon Usage*, est l'amuissement d'une voyelle finale devant un mot commençant par une voyelle, la consonne qui précède la voyelle élidée formant syllabe avec le mot qui suit, par exemple « l'ami d'Agnès [la mi da nes] ». (Grevisse : 1993, p. 49) Il s'agit donc d'un phénomène oral vocalique qui se passe non au niveau des sons pris isolément, mais au niveau de la chaîne parlée, à la jointure de deux unités lexicales. La définition donnée plus récemment par M. Riegel & al. va dans le même sens et précise en plus le rôle de l'apostrophe :

L'élision se produit dans certains cas bien déterminés, lorsqu'un mot grammatical terminé par une voyelle est suivi d'un mot qui commence lui-même par une voyelle. Elle consiste dans la suppression pure et simple de la voyelle du premier des deux mots, et sur le plan graphique dans son remplacement par le signe dit apostrophe. [...] L'apostrophe, qui se place en

64. Par opposition à l'apostrophe vocative, qui n'a rien à voir avec ce que nous étudions dans cette section.

haut et à droite d'une lettre, se substitue à la voyelle élidée, le plus souvent *e*, parfois *a* ou *i*, exceptionnellement *u*⁶⁵ ou une autre lettre. [...] (2001 [1994], p. 56-57)

Mais les contraintes de l'oral et de l'écrit ne sont pas les mêmes. On constatera, avec M. Grevisse, que « beaucoup d'élisions réalisées dans la prononciation [ne sont] pas notées graphiquement » (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 78-79), et que l'usage de l'apostrophe chez M. Tremblay concerne des phénomènes assez différents que l'on ne saurait réduire à l'élision vocalique ni aux seuls cas permis par la norme orthographique. Voici un rappel des usages standard (normatifs écrits) de l'apostrophe et une liste des usages non standard trouvés chez M. Tremblay.

3.4.1.1. Usages standard

L'apostrophe marque les élisions grammaticales obligatoires dans les cas suivants. Il ne s'agit pas d'usages sujets à la variation mais de règles systématiques qui relèvent à la fois du code oral et du code écrit : des énoncés comme *je arrive* ou *je te ai dit* ne sont pas acceptables en français.

65. Les grammaires répertorient le cas du pronom sujet « tu » élidé devant tout mot commençant par une voyelle, en mentionnant qu'il s'agit alors du registre familier. Nous pensons que cette tolérance stylistique relève d'une représentation graphique de l'oralité et n'appartient pas au code écrit, et que la forme élidée du *tu* n'est pas à ranger sur le même plan que les autres cas standard.

<i>Voyelle</i>	<i>Mots où la voyelle est remplacée par l'apostrophe</i>	<i>Mots devant lesquels se fait l'élision</i>
E	<i>ce (pronom), je, me, te, le, se, de, ne, que, jusque,</i> <i>lorsque, puisque, quoique</i> <i>presqu'île, quelqu'un (cas uniques)</i>	<i>toute initiale vocalique</i> <i>il(s), elle(s), un(e), en, on</i> ex. C'est vrai qu'on n'a rien dit puisqu'on ne savait pas.
A	<i>la</i> (article et pronom)	<i>toute initiale vocalique</i> ex. L'amitié de Jean, il l'a eue.
I	<i>Si</i> (dans les hypothétiques et les interrogatives indirectes)	<i>il(s)</i> ex. Je lui ai dit que s'il voulait venir, il pouvait.

Tableau. 3.4.1.1. Élision et apostrophe : fonctionnement de l'écrit standard

Le corpus ne remet pas en cause ce fonctionnement normatif, sauf dans quelques rares cas d'hésitation devant les noms propres, devant des mots commençant par un « h » dont on ne sait pas s'il est aspiré, ou encore dans l'élision de « si + il(s) » qui n'est pas toujours réalisée. Dans tous les cas, ce fonctionnement « correct » est stylistiquement neutre pour notre problématique puisqu'il ne peut subir que d'infimes variations non pertinentes du point de vue sociolinguistique.

L'apostrophe peut aussi marquer une collocation lexicale. Cela concerne quelques résidus diachroniques de mots composés où l'apostrophe n'a pas été remplacée par un trait d'union (au début du XX^e siècle). Ainsi trouve-t-on encore « presqu'île » et « aujourd'hui », ou peut-on lire parfois « entr'acte », « s'entr'accorder », « entr'ouvrir », « grand'maman », « grand'chose ». Cet usage est lui aussi neutre du point de vue sociolinguistique.

3.4.1.2. Usages non standard

À l'oral, en plus des cas mentionnés ci-dessus, il existe des élisions plus ou moins op-

tionnelles que l'orthographe ne prend pas en compte, pour des raisons de lisibilité et d'identité visuelle des unités lexicales. Ces élisions peuvent par exemple correspondre à un certain avalement articulatoire dû à un débit rapide, qui fait que certains phonèmes « sautent » à l'intérieur des mots où à la jointure de deux mots, et cela pas seulement devant voyelle. Le phonème le plus concerné est le « e muet », auquel nous consacrons la section suivante (3.4.2). On trouve également des cas d'élision de [wa] (par exemple « voilà » [vla]), de [y] (le pronom « tu » est prononcé [t], devant voyelle et devant consonne, par exemple : « tu arrives » [tariv], « tu sais » [tɛ])⁶⁶. M. Tremblay, en voulant rendre compte par écrit de ces élisions optionnelles, perturbe inévitablement la gestion graphique standard de l'apostrophe, puisqu'il s'en sert non seulement pour marquer les élisions obligatoires et les élisions optionnelles, mais également d'autres phénomènes plus ou moins apparentés. Ce qui nous fait dire qu'il s'agit là d'un graphème de remplacement polyvalent. En effet, dans le sous-corpus *tremblay*, l'apostrophe sert aussi à indiquer les apocopes du genre « 'coudonc », pour lesquelles on ne peut pas vraiment parler d'élision.

Dans les cas où le phonème amuï est une consonne, on parle plus facilement de chute des consonnes finales et/ou de réduction des groupes consonantiques que d'élision, le terme étant souvent réservé à la chute des phonèmes vocaliques. Il nous paraît néanmoins intéressant de parler de ces chutes et de ces réductions ici, puisque, du point de vue de l'usage de l'apostrophe, elles sont traitées comme des élisions.

Les pronoms personnels « il », « ils », « elle » et « elles » et les déterminants « la », « les » sont particulièrement sujets à la chute du [l], ce qui donne les formes [i], [iz], pour le pronom masculin, [ɛ], [a] ou [a:] pour le pronom féminin, et les formes [a] et [e] pour les déterminants⁶⁷. La forme « leur(s) », pronom ou déterminant, peut elle aussi subir une réduction, elle est alors prononcée [lœ].

Les groupes consonantiques, on l'a vu plus haut, peuvent être simplifiés ou réduits. C'est notamment le cas des suites « occlusives + liquides » ([bl], [pl], [br], [tr]) où la li-

66. Ce dernier exemple, lorsqu'il est répertorié par les grammaires, est qualifié de familier. Mais c'est la transcription de cette élision au moyen d'une apostrophe qui paraît familière, plutôt que son attestation orale, assez logique car calquée sur le comportement des autres pronoms sujets (« je », « me », « te », etc.)

67. Pour une étude du phénomène, voir en particulier Cl. Ostiguy & L. Tousignant : 1993, p. 175-190.

quide disparaît, par exemple : « plus » [py], « table » [tab], « quatre » [kat], « votre » [vot].

Exemples du sous-corpus *tremblay*

Denise — [...] Ben là, Gaston, y le prend **pus** ! Y prend son air de beu quand j'essaye d'être drôle, pis moé j'viens que j'sais **pus** que c'est faire. (BL, p. 85)

Lise Paquette - C'est de **not'**faute, madame Lauzon !

Ginette Ménard - [...] Oui, c'est de **not'**faute !

Germaine Lauzon - Je le sais que c'est de **vot'**faute ! (BS, p. 33)

Enfin, nous avons noté que M. Tremblay utilise l'apostrophe pour marquer l'absence des déterminants « le » et « la » après les prépositions « à » et « dans », ce qui est une caractéristique du français québécois.

Exemples du sous-corpus *tremblay*

Madeleine II - [...] Quand arrivait le temps des fêtes j'avais assez peur... Y pouvait pas rentrer une femme **dans'** maison sans que tu te jettes dessus. (LVM, p. 34)

Germaine Lauzon - [...] Vas-y aux vues, Linda, vas-y, sors **à'soir**, fais à ta tête ! Maudit verrat de bâtard que chus donc tannée ! (BS, p. 9)

Les transcriptions du sous-corpus *frcapop*, censées être orthographiques, ne devraient a priori rendre compte que des élisions obligatoires. C'est-à-dire qu'on ne devrait pas y trouver de « vot' », « quat' », « j'sais pus », etc. Et c'est vrai, globalement, les unités lexicales ont une identité graphique unique, celle que prescrit la norme écrite qui ignore les variations phonétiques, qui, si elles sont mentionnées, apparaissent dans les commentaires seulement. Mais, à y regarder d'un peu plus près, on remarque que l'apostrophe sert parfois à autre chose : pour marquer la prononciation des [t] finaux (par exemple : « tout' », « ici' ») et, sur le plan syntaxique, pour marquer l'absence du pronom impersonnel « il », et plus fréquemment du « que » conjonctif.

En résumé, les usages non standard de l'apostrophe chez M. Tremblay correspondent à :

— Des cas d'élisions du « e muet » non obligatoires, en particulier pour les autres mots que ceux qui sont listés dans les grammaires, et pour les élisions devant consonne.

— Des apocopes.

- La chute de la consonne finale, en particulier pour les pronoms « il », « ils », « elle », « elles », « leur » et « leurs » et les déterminants « la » et « les ».
- La réduction des groupes consonantiques, qui, lorsqu'ils sont finaux, entraînent la chute graphique du graphème « e » qui généralement les suit.
- L'absence des articles « le » et « la » précédés des prépositions « à » et « dans ».

Lorsqu'on confronte ces traits à ceux du sous-corpus *frcapop*, on obtient le tableau suivant :

L'apostrophe...	Exemples <i>frcapop</i>	Exemples <i>tremblay</i>
remplace une voyelle autre que « e »		<i>t'as, t'sais, 'coudonc,</i>
remplace une consonne		<i>a' veut, y'est, vot', leu', tou'es</i>
remplace un mot complet	<i>parce', 'fallait</i>	<i>dans'maison, à' soir</i>
(en début de mot) marque une apocope		<i>'coute ben, 'coudonc</i>
(en fin de mot) marque le fait que la consonne finale est prononcée	<i>fait' tout'</i>	

Tableau 3.4.1.2. Usages non standard de l'apostrophe dans le corpus (hors « e »)

3.4.2. Apostrophe et « e muet »

Lorsqu'on parle de la caducité du « e », on se place généralement au niveau de la perception phonique de la chaîne parlée, plutôt qu'au niveau de la chaîne graphique. On trouve alors les appellations suivantes : « e caduc », « e instable », « e résurgent », « e

intérieur », « e muet », « e central » et « schwa »⁶⁸. Nous laissons de côté les considérations sur sa nature phonétique et sa pertinence phonologique⁶⁹, parfois discutées (voir notamment M. Riegel & al.⁷⁰ et P. Martin : 1997⁷¹). À vrai dire, ce n'est pas tant sa capacité différentielle sur le plan phonologique et ses traits articulatoires que le « jeu de sa chute ou de son maintien » (P. Delattre) à l'oral et à l'écrit qui nous paraît intéressant pour notre analyse. Quelles sont les règles de ce jeu ? M. Tremblay en rend-t-il compte dans son écriture ? Par quels moyens le matérialise-t-il ? Les néographies qui en découlent reflètent-elles vraiment des usages familiers et populaires ou renvoient-elles simplement à la loi générale détaillée ci-dessous⁷² ?

Plutôt qu'une caractérisation du phénomène pris isolément, P. Delattre envisage le

68 Voir L. Ostiguy et Cl. Tousignant (1993, p. 37). Cette terminologie multiple nous semble un peu malheureuse car elle confond le phonème et les caractéristiques de son usage (sa chute ou son maintien) et leur conséquences phonétiques (assimilation des voyelles, simplification des groupes consonantiques, etc.) ou morphologiques (marque du féminin).

69. Outre quelques cas où sa présence est sémantiquement significative et où on ne lui conteste pas sa qualité de phonème à part entière, le plus souvent sa pertinence sur le plan phonologique n'apparaît pas très nettement, par exemple : [døʁ] (dehors) vs [dɔʁ] (dors) ; [lœʁ] (le heurt) vs [lœʁ] (l'heure) ; [lœtʁ] (le hêtre) vs [lɛtʁ] (l'être).

70. « La réalité phonologique de [ə] [...] peut être fortement mise en question. Tout d'abord il n'apparaît jamais en syllabe accentuée. D'autre part, on ne peut guère l'opposer phonétiquement à ses proches voisins [ø] et [œ] qui précisément sont neutralisés en syllabe inaccentuée au profit d'un son moyen [œ]. Et surtout on constate que dans les mots même où il arrive qu'il se trouve, sa disparition fréquente n'a aucune conséquence sur la communication : [lafənɛtʁ] ou [lafnɛtʁ], c'est toujours *la fenêtre*. [...]. Simple *lubrifiant phonétique* [Martinet], il semble n'avoir pour raison d'être que d'éviter, autant que faire se peut, la succession de certaines consonnes. Il reste présent là où ce risque existe. Il disparaît dans le cas contraire. » (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 49)

71. L'auteur écrit : « Il nous a été impossible de distinguer systématiquement, à la perception, entre [œ] et [ə] ; arbitrairement nous avons décidé de noter *schwa* ([ə]) partout ; en revanche nous avons perçu systématiquement une distinction entre ce *schwa* et la voyelle [ø], établissant un paradigme entre deux classes d'unités seulement. Nous avons choisi de désigner ces unités oppositives comme correspondant respectivement aux phonèmes /ə/ et /ø/. [...] Il n'y a pas de base perceptive solide et systématique pour la reconnaissance d'une distinction phonologique entre [œ] et [ə]. [...] Au terme de cette recherche, s'il apparaît fondé de reconnaître l'existence d'un *schwa* en français du Québec, nous pensons qu'il n'y a pas lieu de reconnaître au son [œ] le statut de phonème distinct. Plutôt nous croyons qu'il faut considérer que [œ] fait partie du champ de dispersion du phonème /ə/ (*schwa*). Cela dit, des raisons d'intégration phonologique, de symétrie et d'économie linguistique dans la structuration des traits pertinents pourraient nous amener à choisir le digraphe (/œ/) plutôt que *schwa* (/ə/) pour représenter le phonème en question. [...] rien dans la recherche que nous avons conduite ne nous permet d'exclure une telle interprétation, bien au contraire. » (Martin : 1997, p. 166, p. 168, p. 177-178)

72. Dans ce dernier cas, l'effet populaire ne tiendrait qu'à la rupture de la norme orthographique, sans qu'il y ait eu un réel souci de la part de l'auteur de rendre compte des phénomènes stigmatisant un parler populaire.

problème du point de vue du discours, plus précisément de la chaîne parlée.

Par intérieur, nous [Delattre] entendons tout ə de syllabe intérieure de mot (*seulement, simplement*) ou de syllabe intérieure de groupe rythmique (*donne-les, tout le jour, pour demain, mais je ne te le redemanderai pas*), ce qui revient au même car, en ce qui affecte les ə, le groupe rythmique se conduit comme le mot : comme le mot – qui n'a qu'une syllabe accentuée, sa dernière – le groupe n'a qu'une syllabe accentuée, la dernière de son dernier mot. (Delattre : 1951, p. 341)

Le linguiste propose une typologie des usages qui donnent « la norme dans la prononciation naturelle des gens cultivés » (*ibid.*, p. 342). Avant de voir ce que M. Tremblay propose comme artifice pour marquer graphiquement cette particularité générale de l'oral, il faut donc rechercher ailleurs quelques caractéristiques d'une prononciation plus spécifiquement familière, ou populaire, et québécoise dans le cas particulier des séries du genre « je me le demande ». (Voir Gadet : 1997a [1992] et 1996, Ostiguy & Tousignant : 1993). La loi générale formulée par P. Delattre, même si elle date, demeure une référence dans la mesure où elle est reprise par la très grande majorité des grammaires et des analyses du phénomène⁷³. Elle renvoie en fait à une loi encore plus générale, dite « loi des trois consonnes », qui veut que la prononciation française cherche à éviter autant que possible une suite de plus de deux consonnes, pour des raisons essentiellement articulatoires. Mais elle n'est pas absolue et varie parfois, pour des raisons phonétiques (affaiblissement de certains groupes consonantiques) et/ou sociolinguistiques (débit du parler familier, accent géographique, etc.)⁷⁴.

Suivi d'une consonne ou plus, l'ə intérieur tombe après une seule consonne et se maintient après deux ou plus : samedi [samdi], vendredi [vɑ̃drədi], ça me dit [samdi], ça ne me dit rien [sanmədi r jɛ̃]. (Naturellement, « consonne » a ici le sens phonétique et non orthographique.) Le nombre de consonnes qui suit l'ə est donc sans effet, ce n'est que le nombre de consonnes qui le précède

73. Liste des ouvrages et articles consultés : Ostiguy & Tousignant : 1993, p. 37-49 ; Riegel & al. : 2001 [1994], p. 49-50 ; Gadet : 1997a [1992], p. 36-38 ; Gadet : 1996, p. 59-64 ; Delattre : 1951.

74. Même si la norme prescrit leur maintien, les [ə] précédés de deux consonnes ne chutent ou ne restent pas tous avec la même régularité, cela dépend de la nature des consonnes. Le [ə] se maintient très régulièrement quand les deux consonnes qui le précèdent sont « syllabiquement unies », c'est-à-dire quand la première consonne est plus fermée que la seconde. Par exemple [p, b, v, t, etc.] suivi de [l, r] (« bretelles » [brɛtɛl]), mais il est plus susceptible de disparaître quand la première des deux consonnes qui le précèdent est un [r] (par exemple : « fortement » [fɔ̃rtmɔ̃], « un verre de vin » [vɛ̃rdvɛ̃]).

qui agit. Le mot *palefrenier* [palfrənje], qui nous offre un double exemple du mécanisme de la loi, nous montre aussi que les consonnes qui suivent l'ə sont sans effet. (Delattre : 1951, p. 341)

Le linguiste dresse ensuite une typologie des cas, selon la position du [ə] dans la chaîne parlée, que nous reprenons sous forme de tableau, en les complétant et en indiquant à chaque fois ce que la norme orthographique prescrit (qui est aussi ce qui est adopté par les transcripateurs du sous-corpus *frcapop*), et ce que M. Tremblay propose.

<i>Chute du [ə] à l'oral</i>	<i>Orthographe (standard écrit)</i>	<i>Sous-corpus tremblay représentation de l'oral</i>
(1) <i>Syllabe intérieure de mot</i> [sam(ə)di]	Maintien du graphème « e » « samedi »	Maintien du graphème « e »
(2) <i>Finale de mot</i> [lapov(rə)fam] ⁷⁵	Maintien du graphème « e » « la pauvre femme »	Élision graphique « vot' », « aut' »
(3) <i>Syllabe initiale de mot</i> [œs(ə)kre] [œp(ə)ti]	Maintien du graphème « e » « un secret » « un petit »	Élision graphique : « v'nir », « p'tit » Concaténation : « vlimeuse », « frais », « srais »
(4) <i>Monosyllabes grammaticaux</i> [imladi] [dāstā]	Élision graphique devant voyelle et « h muet », marquage par une apostrophe « il me l'a dit » « dans ce temps »	Élision graphique devant voyelle et devant consonne, sauf pour « que » qui n'est jamais élidé devant consonne « c'que j'viens de te dire »
(5) <i>Séries</i> ⁷⁶ (a) <i>courant</i> (on conserve les impairs) [ilkrwakʒəmləpɾɔʃ] (b) <i>populaire/familier</i> (on conserve les pairs) [ilkrwakʒəmɛləpɾɔʃ]	Maintien du graphème « e » sauf dans les cas d'élision admises en (4) « il croit que je me le reproche » « il croit que je me le reproche »	Élision graphique ou maintien du « e », de manière non systématique. « ça fait cent fois que j'te le dis » « des fois j'me d'mande si t'as envie [...] » « j'dis c'que j'ai à dire » « j'mande de v'nir folle » « si j'me r'tenais pas » « combien c'que j'te dois »

Tableau 3.4.2.a. Récapitulatif des usages oraux du [ə]

75. Cette prononciation, avec chute de [ə] après deux consonnes syllabiquement unies (cas où la première est plus fermée que la deuxième), est jugée négligée, mais pourtant assez courante chez les gens cultivés. La chute de [ə] est concomitante à la chute de la consonne liquide qui précède. C'est un cas de réduction des groupes consonantiques finaux, par exemple « les fables de la Fontaine » [ləfabldə fɔ̃tən].

76. Voir P. Delattre, (1951, p. 348-350) et F. Gadet (1996 : p. 60).

D'un point de vue quantitatif, une comparaison du nombre d'apostrophes dans les deux sous-corpus est peu pertinente car, on l'a vu, les usages relèvent de normes très différentes⁷⁷. Nous proposons de sonder la différence au niveau d'un fait très stigmatisant de l'oralité en littérature, l'usage d'une apostrophe devant consonne, c'est-à-dire tous les usages hors norme orthographique (mis à part les rares exemples de collocations lexicales). Manuellement, ce décompte serait impossible car trop laborieux, mais l'exploitation logicielle et sa syntaxe d'interrogation nous permettent de lister la plupart des cas, et de repérer quelques séries. L'élosion graphique devant consonne est donc une variable intéressante dans le calcul des profils langagiers, puisqu'elle marque l'oralité dans le texte et participe de sa représentation visuelle et littéraire en rapport avec les niveaux de langue.

	Sous-corpus <i>fricapop</i>	Sous-corpus <i>tremblay</i>
(1) Nombre total d'apostrophes ⁷⁸	4177	10373
(2) « Apostrophe + graphème consonantique », y compris « h » (total) ⁷⁹	480 (11, 5 % du total en 1)	3172 (30, 5 % du total en 1)
<i>Cas particuliers d'apostrophes devant consonnes, marquant la chute d'un [ə]</i>		
- à l'initiale d'une unité lexicale (type : « v'nir », « r'mettre », « p'tit ») ⁸⁰	0	298 (9,4 % du total en 2)
- Entre deux unités lexicales, monosyllabes grammaticaux (type : « j'sais », « ça s'dit ») ⁸¹	65 (13, 5 % du total en 2)	2321 (73 % du total en 2)

Tableau 3.4.2.b. Répartition des apostrophes graphiques devant consonnes dans le corpus

Le tableau ne fait pas que mettre en évidence un plus grand nombre d'apostrophes dans le sous-corpus *tremblay* — ce qui est d'ailleurs assez normal compte tenu du fait

77. Norme grammaticale, norme propre à la transcription linguistique et sinon norme, au moins code littéraire, pour marquer l'ensemble des réductions orales.

78. Intitulé de la requête : ".*\ \047.*"

79. Intitulé de la requête : ".*\ \047.*" "(b|B|c|C|d|D|f|F|G|g|H|h|J|j|k|K|l|L|m|M|n|N|p|P|q|Q|r|R|s|S|t|T|v|V|W|w|x|X|Z|z).*"

80. Intitulé de la requête : "(V|v|p|P|f|F|r|R).*"

81. Intitulé de la requête : "(j|J|m|M|t|T|qu|Qu|s|S|l|L|c|C|d|D|n|N)\ \047" "(b|B|c|C|d|D|f|F|G|g|H|h|J|j|k|K|l|L|m|M|n|N|p|P|q|Q|r|R|s|S|t|T|v|V|W|w|x|X|Z|z).*"

que sa taille est supérieure à celle du sous-corpus *frcapop* — il permet de se rendre compte d'une disparité des proportions, exprimées en pourcentages, et de la valeur phonographique dominante de ce graphème chez M. Tremblay. Nous parlons de valeur phonographique car il nous semble bien que l'apostrophe est très souvent le signe du phénomène phonétique attesté et plus ou moins variable qu'est l'élision des [ə]. Les cas relevés dans les transcriptions linguistiques correspondent à des élisions « normales » devant « h », sauf pour un seul « j'haïs ». La chute des [ə] à l'oral est bien plus représentée dans les textes littéraires, qui s'autorisent des licences orthographiques pour l'occasion. Cet exemple assez fin d'usage de l'apostrophe devant consonne est très intéressant, car il s'inscrit sinon dans une typologie textuelle, au moins dans une typologie des types de représentation de l'oral.

Pour clore cette section, on dira de l'apostrophe qu'il s'agit d'un graphème de remplacement polyvalent, et que son utilisation hors du cadre permis par l'orthographe en fait explicitement un marqueur d'oralité, puisqu'il représente alors des cas de variation dans la prononciation.

3.5. Particularités morpho-lexicales

Les points traités maintenant ne tiennent pas seulement à la prononciation, ils touchent aussi à la forme même des mots et à leur place dans l'économie de leur paradigme. Le système de l'écrit n'est pas identique à celui de l'oral, les différences ne sont pas seulement dues au fait que l'écrit ne prend pas en compte la variabilité de l'oral, elles viennent aussi du fait que les formes elles-mêmes sont différentes à l'écrit et à l'oral. C'est le cas, entre autres, de certains verbes conjugués en « aye » et « oye » à l'oral (voir Blanche-Benveniste : 2003)⁸² et du système des pronoms personnels. Nous détaillerons plus longuement le deuxième point. Les différences viennent aussi du fait que certains mots sont empruntés à une autre langue, en l'occurrence l'anglais, et qu'ils

82. L'auteur note qu'en français parlé les locuteurs ont « tendance à ajouter un [j] qui donne des formes longues aux radicaux de verbes terminés par des voyelles : *il voit/ils voyent* [vwa, vwaj], *qu'il soit/qu'ils soyent* [svwa, svwaj], *qu'il ait / qu'ils aient* [ɛ, ɛj], » etc. (p. 333) Chez M. Tremblay, cela donne des formes graphiques comme « soye », « aye », « j'haïs », « il haït », « envoie », « essaye », « paye », etc. certaines étant admises comme variantes dans le système écrit du français (payer, essayer), d'autres non.

subissent une déformation phonique et graphique due à leur intégration plus ou moins grande dans le système phonétique et orthographique du français. Très souvent, ces mots hybrides n'ont pas d'existence hors du Québec, et pas de correspondant orthographique reconnu dans le code écrit d'aucune des deux langues. Nous les appelons des anglicismes métraplasmiques (par exemple : « pinottes », « smatte »).

3.5.1. Pronoms personnels en français québécois parlé

Certaines des néographies phonétisantes relevées (par exemple : « y », « al' », « leu' ») mettent en évidence non seulement des phénomènes d'ordre phonétique (chute des consonnes [l] ou [r]) mais aussi une économie des pronoms personnels différente de celle de l'écrit standard. La perspective de D. Dumas (1987, p. 41-66) paraît très intéressante et nous en reprenons les principales conclusions en les appliquant au sous-corpus de théâtre. Son hypothèse centrale pour expliquer les différences est que la langue orale évite la polyvalence des formes pronominales comme « lui », « elle », « nous », « vous », etc. en attribuant à chaque type de pronom (conjoint, disjoint) une forme différente. En français standard écrit, on distingue des formes conjointes (« je », « tu », « il », etc.) et des formes disjointes, dites aussi toniques (« moi », « toi », « lui », « soi », etc.). Dans le cas des formes conjointes, on distingue plus précisément les fonctions « sujet » (S), « complément direct » (CD) et « complément indirect » (CI). La forme disjointe est identique pour toutes les fonctions. Voici un tableau récapitulatif du système standard écrit et des représentations graphiques correspondantes, sachant que les élisions ne sont normalement représentées que lorsque le pronom est devant un mot commençant par une voyelle ou un « h » muet.

<i>Personne</i>	<i>Formes conjointes</i>			<i>Formes disjointes</i>
	<i>Sujet</i>	<i>CD</i>	<i>CI</i>	
1	je, j'+voy.	me, m'+voy.	me, m'+voy.	moi
2	tu	te, t'+voy.	te, t'+voy.	toi
3 <i>masc.</i>	il	le, l'+voy.	lui	lui
3 <i>fém.</i>	elle	la, l'+voy.	elle	elle
4	nous	nous	nous	nous
5	vous	vous	vous	vous

<i>Personne</i>	<i>Formes conjointes</i>			<i>Formes disjointes</i>
6. <i>masc.</i>	ils	les	leur	eux
6. <i>fém.</i>	elles	les	leur	elles

Tableau 3.5.1. Formes standard écrites orthographiques des pronoms personnels⁸³

Voyons maintenant ce qu'il en est chez M. Tremblay. Se contente-il des formes de l'écrit ? Rend-il compte de variations phonétiques et morphologiques propres au français québécois ?

3.5.1.1. Personnes 1 et 2

À l'oral, les élisions sont plus nombreuses que celles retenues par l'orthographe, puisque « je », « me » et « te » sont couramment prononcés sans le [ə], même devant consonne (par exemple « je mange » [ʒmãʒ]). De même, « tu » peut être élide devant une forme verbale commençant par une voyelle ou un « h » muet (par exemple « tu arrives » [tariv]). Au Québec, les formes disjointes écrites « toi » et « moi » ont tendance à être prononcées [twe, mwe] et ne sont jamais élidables. Graphiquement, M. Tremblay opte très largement pour une représentation des formes de la langue parlée puisque l'on trouve chez lui des élisions de « je », « me » et « te » devant consonne, de « tu » devant voyelle et devant consonne, et des formes disjointes graphiées « moé » et « toé ». En revanche, on n'en trouve aucun exemple dans les transcriptions du sous-corpus *frcapop*, tout du moins dans le discours des locuteurs-cibles⁸⁴.

(1) *Toé et moé*

Alex I — Tu parles de **moé** dans c'que t'écris ! (LVM, p. 63)

Linda Lauzon — Misère, que c' est ça ? Maman !

Germaine Lauzon — C' est **toé**, Linda ? (BS, p. 8)

(2) *Elision de je, me, tu, te devant consonne*

Nana — [...] Hier, c'tait une femme russe, l'année passée, c'tait dans la pièce en vers, là, **t'sais**, comment ça s'appelle, a' portait toujours la même grande jaquette pis ça se passait en Grèce... (EF, p. 41)

83. Nous n'avons pas mentionné ici les formes réfléchies (« se », « soi »), mais il faudrait également les prendre en compte. Elles se comportent comme les autres pronoms.

84. Rappelons que les occurrences de néographies phonétisantes sont dans les commentaires des transpositeurs et pas dans la transcription proprement dite des paroles des locuteurs.

Germaine Lauzon — [...] Si tu veux, j't'la prêterai, ma tondeuse, Rose... (BS, p. 28)

Le Narrateur — Veux-tu, j'vas te dire quequ'chose de ben important ? Écoute bien.

J'vas te le dire juste une fois. Y'est pas question que je rate ma vie. M'entends-tu ? (EF, p. 61)

Germaine Lauzon — [...] Dans les vingt-deux, vingt-trois ans, les cheveux noirs, frisés, avec une petite moustache... Un vrai bel homme. Y m' demande, comme ça, si chus madame Germaine Lauzon, ménagère. (BS, p. 8)

3.5.1.2. Personnes 3 : « il », « elle », « lui »

Généralement, on distingue la troisième personne du masculin (« il », « lui ») de celle du féminin (« elle »). Dans les deux cas, à l'oral, il est assez fréquent que le [l] chute devant consonne. Devant voyelle, seul le « il » semble pouvoir perdre son [l], et il est alors prononcé comme un yod [j], enchaîné à la voyelle qui le suit, par exemple « il est » [je]. Le pronom « elle » n'est réduit à [ɛ] que devant consonne. Les Québécois, qui ont tendance à ouvrir les voyelles, prononceront « elle » le plus souvent [al] devant voyelle et [a] devant consonne. En début d'énoncé, devant une forme verbale commençant par une voyelle, le pronom sujet « elle » peut disparaître complètement, la conséquence étant l'allongement de la première syllabe du verbe (voir ce qui est dit sur ce phénomène à propos des dislocations elliptiques dans le chapitre 5 de cette thèse). Le pronom conjoint « lui », qui est la forme féminine et masculine, se confond dans le système standard avec la forme disjointe du masculin. À l'oral, « lui » conjoint a tendance à être prononcé [i] et est la plupart du temps graphié « y »⁸⁵. Les formes disjointes « lui » et « elle » sont identiques à l'oral et à l'écrit.

M. Tremblay transcrit les particularités de prononciation des formes conjointes : « y » avec ou sans apostrophe et « a » ou « al » avec ou sans apostrophe ; ou ellipse du pronom « elle » sujet en début d'énoncé devant le verbe « être ». Dans le sous-corpus *frcapop*, il n'y a pas de trace de ce phénomène dans la transcription pro-

85. Ce phénomène n'est pas spécifiquement québécois car, comme le fait remarquer D. Dumas, on le trouve déjà dans le français du XVIII^e siècle où « lui » et « y » étaient facilement interchangeables. En français standard, la forme « lui » se serait spécialisée pour référer à un être humain, laissant les autres cas à la forme « y ». Cette spécialisation sémantique n'aurait pas eu lieu en français québécois (Dumas : 1987, p. 47), ce qui explique que l'on trouve des énoncés comme « j'y ai demandé de venir » au lieu de « je lui ai demandé de venir » en français de France. Mais il nous semble ici que le linguiste n'est pas complètement défait d'une certaine idéologie du standard, car on entend assez fréquemment en français parlé hexagonal des « j'y ai dit... pis y me dit, pis j'y ai dit », etc.

prement dite, mais des commentaires mentionnant une prononciation systématique de « lui » en [i] ou [j] (voir les entretiens D, E, G, I, M, O, Q, S, T) et un seul commentaire mentionnant la chute du [l] dans le pronom « il » (entretien X).

(1) Pronoms conjoints « il » et « lui »

Angéline Sauvé — Les docteurs, les docteurs, j'te dis que j'les ai loin, astheur ! Ça pense rien qu'à la piasse, les docteurs ! Ça égorge le pauvre monde pis ça va passer l'hiver en Califournie ! T'sais, Rhéauna, le docteur, y y'avait dit qu'y guérirait, à monsieur... c'est quoi, donc, son nom, au mort ? (BS, p. 41)

Madeleine I — [...] ça me faisait peur parce que j'avais l'impression que le monde que tu fréquentais était dangereux... mais quequ'part j'étais flattée... qu'ici, dans ma maison, y'aye quelqu' un qui s' intéressait à d' autre chose que le hockey l'hiver pis le maudit baseball l'été! (LVM, p. 47)

Le Narrateur — [...] Si j'te suis bien, là, le premier roi d'Angleterre, là, le bon Dieu y'est apparu à lui aussi ? (EF, p. 36)

Nana — [...]Pis que c'est que j'ai vu ressoudre dans ma salle à manger ? Une police ! Une police en uniforme ! dans ma salle à manger ! Avec la casquette su'a' tête pis son gros manteau d'hiver ! Nu-pieds parce qu'y' avait quand même eu la gentillesse d'enlever ses bottes dans le portique ! Y'avait une police nu-pieds dans ma salle à manger, c'est pas rien, ça ! Toi, évidemment, t'étais disparu dans ta chambre, ça fait que je pouvais pas savoir qu'y venait pour toi ! (EF, p. 12)

(2) Pronoms conjoints « elle » et « lui »

Lorraine — [...] Quand j'vois les sourcils y froncer, pis la bouche y durcir, pis le nez y pincer, pis le menton y trembler, pis la sueur y perler au front, j'ai envie de me sacrer à ses pieds en y demandant pardon de l'avoir offensée, elle la vierge folle de la langue française ! **Al'** a toujours eu le don de me faire culpabiliser sans presque jamais rien me dire... Vous autres, a vous a toujours engueulées parce que vous pouviez y répondre, mais moi, **a l'**a toujours connu ma petite sensibilité, pis **a m'**a toujours couverte de mépris ! (IO, p. 67)

Alex II — [...] C't'enfant-là est peut-être même pas de moé ! J'me sus laissé avoir, que c'est que tu voulais que je fasse ? Est-tait pas plus importante que les autres, au commencement, mais... mais a' m'a dit un jour qu'est-tait enceinte de moé pis je l'ai crue. J'aurais dû la sacrer là parce qu'a'l'avait connu ben des hommes avant moé pis y'a rien qui me disait que c't'enfant-là était de moé... (LVM, p. 38)

Le Narrateur — Mais avant de mourir, **'est** délivrée par une somnambule, **a'** retrouve son enfant *pendant* un feu qui est en train de les brûler, lui pis Jeanne, la folle qui le gardait sans savoir qui c'était — une autre ! — **est** sauvée une deuxième fois par Patira... Pis **a'** meurt de sa belle mort en bénissant tout le monde, après avoir embrassé son enfant sur le front ! Franchement ! (EF, p. 27)

Le pronom complément direct « le », qui s'élide devant voyelle comme d'ailleurs le

pronom complément « la », peut également être prononcé sans le [ə] devant consonne. Graphiquement, la chute du « e » correspondant est matérialisée par une apostrophe. Ce même pronom peut aussi être prononcé [le] lorsqu'il est en position d'accentuation dans les constructions impératives. Il est alors graphié « lé » et non « les ». (Voir Dumas : 1987, p. 63)

(3) Pronom complément « le »

Angéline Sauvé — Pour ça, non, j'voudrais pas mourir sans me confesser ! Angéline, promets-moé : que tu vas faire v'nir le prêtre quand j'vas me sentir mal ! **Promets-moé-lé** ! (BS, p. 42)

Serge, très las — T'es pas grosse, Denise. Ça fait combien de fois qu'on **te l'dit** ? C'est juste dans ta tête. (BL, p. 86)

3.5.1.3. Personnes 4 et 5, *nous (on), vous, nous autres, vous autres*

À l'oral, la forme indéfinie « on » remplace souvent le pronom conjoint sujet « nous ». Ceci explique la collocation fréquente « nous on etc. » (voir ce qui est dit à ce sujet dans la section de cette thèse consacrée aux dislocations, 5.3). Le pronom « on », ainsi réquisitionné peut alors être remplacé dans son utilisation comme générique indéfini par un « ils », prononcé [i] ou [iz]. M. Tremblay utilise les « on » et les « nous », et quelquefois cette reconversion du pronom pluriel « ils » en générique⁸⁶.

Pour les formes disjointes des personnes 4 et 5, le français québécois a la particularité d'avoir des formes composées, soit les formes « *nous autres* », « *vous autres* ». Ceci va tout à fait dans le sens d'une tendance de l'oral à différencier systématiquement formes conjointes et formes disjointes, là où l'écrit les confond.

Exemples

Lucienne — Pis si ça se découvre, un jour, que c'est qu'**on** va avoir l'air **nous autres**, hein ? (BL, p. 71)

Albertine — C'est naturel qu'on se fasse du trouble pour **vous autres**... Depuis que la mère est partie, c'est **nous autres**... (BL, p. 48)

86. Voici un exemple d'utilisation d'un « ils » générique qui pourrait être remplacé par un « on » : « *Albertine* — Pis **y'ont** beau dire, les pâtes achetées tout faites, c'est ben moins bon... » (BS, p. 94)

3.5.1.4. Personnes 6 : « ils », « elles », « leur », « eux »

D'une manière générale, à l'oral, on a tendance à ne pas distinguer le féminin du masculin. Le pronom conjoint « elles » standard est souvent ramené à un « ils » prononcé [i], [j] devant voyelle ou [iz] quand la liaison est marquée. La forme conjointe complètement indirect « leur » est souvent prononcée sans le [r] final, ce qui a comme conséquence une « fausse liaison » en [z], graphié « s » devant voyelle, pour éviter un hiatus (par exemple « je leu's'ai dit »). Enfin, sur le modèle des personnes 4 et 5, la forme disjointe est composée et se dit « eux autres ». À côté des formes standard de l'écrit, on trouve chez M. Tremblay des exemples en [i], [j], [lœ] et [øzot(r)] sous les graphies « y », « leu' » et « eux autres ». Les transcriptions proposées dans le sous-corpus *frcapop* rétablissent les formes standard, c'est-à-dire que l'on n'y voit pas de « y » pour « ils » ou « elles ». Seule la forme composée en « autre » est reproduite, parce qu'il s'agit d'une variante morphologique qui ne met pas en danger le « visage » lexical de la forme pronominale « eux ».

Exemples

Lisette de Courval — [...] Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde *cheap*, y faut pas les fréquenter, y faut même pas en parler y faut les cacher ! Y savent pas vivre ! Nous autres on est sortis de là, pis on devrait pus jamais revenir ! Mon Dieu que j'ai donc honte d'**eux-autres** ! (BS, p. 37)

Le Narrateur — Pis **eux autres**, ces parents-là, comment y savaient qu'y'étaient un vrai roi pis une vraie reine ? (EF, p. 31)

Angéline Sauvé — C'est ça que j'te dis, a l'a vieilli, a l'a l'air plus vieille que son âge... Écoute, ma belle-sœur Rose-Aimée a trente-six ans pis y'ont été à l'école ensemble...(BS, p. 43)

Gabriel - J'**leu's**'ai payé une traite, pis j'**leu's**' ai toute conté c'que tu me disais dans tes lettres. Ah, c'tait pas la première fois, mais j'te dis que quand j'**leu'** paye la traite de même, y m'écoutent ! Y savent que c't'important, c'que j'dis !

Même si c'est pas la première fois... Pis si y'en a qui veulent pas écouter, des fois, Bonnier **leu'** dit de s'farmer la yeule, pis y va éteindre la télévision. J'me sus levé deboutte, pis j'**leu's**'ai toute conté tes lettres de la Grèce ! (BL, p. 26)

Voici pour terminer le tableau récapitulatif des pronoms personnels utilisés par M. Tremblay.

<i>Personne</i>	<i>Formes conjointes</i>			<i>Forme disjointes</i>
	<i>Sujet</i>	<i>CD</i>	<i>CI</i>	
1	j(e)	m(e)	m(e)	moé/moi
2	t(u)	t(e)	t(e)	toé/toi
3 <i>masc.</i>	i, y	l(e), lé	y/lui	lui
3 <i>fém.</i>	a(l)	l(a)	y/lui	elle
4	on/nous	nous	nous	nous autres
5	vous	vous	vous	vous autres
6 <i>masc./fém.</i>	y/ils/elles	les	leu(r)	eux autres/elles

Tableau 3.5.1.4. Graphies des pronoms personnels chez M. Tremblay

Ce tableau résume-t-il toutes les occurrences des formes de pronoms personnels dans les textes du sous-corpus *tremblay* ? L'écriture de M. Tremblay fait-elle système ou reproduit-elle l'oral de manière intuitive et fluctuante ? Si, dans la majorité des cas, ce sont bien ces formes caractéristiques de l'oral (québécois) que l'on retrouve dans les textes et dans la bouche des personnages, il serait faux de penser que l'on n'y trouve jamais de « je », « me », « moi », « tu », « te », « toi », « lui », « elle », etc. standard. On se demandera alors par quoi cette distribution est motivée. D. Dumas rapproche l'usage oral des formes standard de l'écrit d'une pratique surveillée de la langue en situation plutôt formelle. Dans les faits, l'usage des formes écrites ou des formes orales des pronoms est imputable plutôt au style et à la situation d'énonciation qu'à l'appartenance sociale du locuteur (mis à part peut-être pour les « moé » et « toé » et les composés en « -autres »). Il n'en reste pas moins que le choix d'une représentation des deux systèmes a comme conséquence une hiérarchisation des usages : les formes de l'oral ont tendance à faire populaire et les formes du standard à faire emprunté, un peu précieux.

3.5.2. Anglicismes métaplasmiques

La situation géographique et sociopolitique québécoise est propice au contact entre le français et l'anglais américain. Il est donc tout naturel de trouver en français québécois des interférences avec l'anglais, entre autres, au niveau de la prononciation. Ces interférences sont de deux types : soit les vocables anglais sont intégrés tels quels, soit

ils subissent une modification plus ou moins importante qui peut conduire à leur relexicalisation en français, sous une forme phonique parfois assez éloignée du mot ou de l'expression d'origine, au point que les transcriptions qui en sont données paraissent fantaisistes. Nous les traitons comme des néographies phonétisantes, au sens de J. Anis (1988b, p. 101), qui parle de « naturalisation d'un vocable »⁸⁷, et plus spécifiquement comme des anglicismes métaplasmiques, selon la définition que donne G. Mounin du terme « métaplasme », soit un « néologisme à la formation duquel la forme traditionnelle aurait fourni la substance principale » (Mounin : 1974, p. 214). Ceci permet d'insister sur l'enjeu créatif du procédé, non seulement sur le plan phonographique, mais aussi sur le plan morphologique, car il existe des intégrations morphologiques de l'anglais au français, dérivationnelles comme « braidage » (un gallon) ou flexionnelles comme « toffer » (endurer, tenir bon). Ces considérations relèvent plus largement d'une analyse de la créativité lexicale du français parlé en général, du français québécois et de la langue d'un auteur. Nous ne proposons ici qu'un simple relevé des formes qui peuvent être analysées comme métaplasmes et qui sont suffisamment fixées pour être sinon complètement lexicalisées, au moins bien engagées dans un processus de lexicalisation. Nous avons pour cela consulté différents dictionnaires⁸⁸. Dans ce relevé, les formes métaplasmiques sont en gras. Entre parenthèses, nous avons indiqué le mot anglais d'origine en précisant le cas échéant la prononciation (anglais britannique || anglais américain) et la forme orthographique. Enfin, pour chaque entrée, nous donnons un exemple extrait du sous-corpus *tremblay* ainsi que la liste éventuelle des dérivés du métaplasme en question dans ce sous-corpus.

— **Baboune** (*baboon* [bəbu:n]) : singe. Ici M. Tremblay utilise l'expression « faire le/la

87. Nous reprenons ici un extrait déjà cité plus haut : « L'emprunt est un problème classique : il n'existe pas de documents officiels pour établir la naturalisation d'un vocable (et encore moins d'un phonème). Cependant, un mot emprunté subit nécessairement une assimilation phonologique partielle, alors que l'entrée dans la langue écrite d'un mot venu d'une langue utilisant l'alphabet latin peut se faire sans modification. » (Anis : 1988b, p. 101)

88. Exemples de dictionnaires consultés : *Longman Dictionary of contemporary english*, 1995 ; *Le français populaire au Québec et au Canada*, Lorenzo Proteau, Boucherville, Les Publications Proteau, 1991 ; *Dictionnaire français-anglais, english-french*, Paris, Larousse, coll. Appollo, 1973 ; *Dictionnaire de la langue québécoise*, Léandre Bergeron, Montréal, VLB éditeur, 1980 ; *Le parler populaire des canadiens-français*, Narcisse-Eutrope Dionne, 1909, Québec, Presses de l'Université Laval, réédition de 1974. Se reporter à la bibliographie finale.

baboune », qui a le sens de « faire la gueule », « bouder ».

Alex I — Y'est rien arrivé pantoute. J'ai regardé le hockey, t'as braillé comme un veau parce que t'as toujours haï ça pis Mariette faisait la **baboune** parce que j'avais refusé qu'a'sorte... (LVM, p. 71)

— **Béloné, balloney** (*baloney* ou *boloney* [bə'ləuni || bə'louni]) : en anglais britannique (informel) a le sens abstrait de « quelque chose qui est faux ou pas vrai » et en américain veut dire « Bologna » (type de viande que l'on mange dans les sandwiches). C'est dans ce dernier sens que M. Tremblay l'emploie.

Les quatre autres femmes — [...] Midi arrive sans que je le voye venir pis les enfants sont en maudit parce que j'ai rien préparé pour le dîner. J'leu fais des sandwiches au **baloné**. J'travaille toute l'après-midi, le souper arrive, on se chicane. (BS, p. 13)

Nana — [...] J'tais là, devant la police, la bouche grande ouverte, pis un canneçon de ton père qui s'était pogné dans le tordeur pis qui arrêta pas de tourner, pis j'avais l'impression que le plancher de la cuisine allait se défoncer, pis que j'me retrouverais étendue sur la table de la cuisine de madame Forget, en bas, avec des restants de sandwiches au **balloney** collés dans le dos ! (EF, p. 13)

— **Braidage** (*braid* [breɪd]) : galon)

Gabrielle Jodoin — T'sais ben, le p'tit costume bleu avec du **braidage** blanc autour du collet. (BS, p. 58)

— **Californie** (Californie [kəlɪfɔːrnjə]) : l'auteur semble stigmatiser une prononciation à la française, plus tendue que la prononciation anglo-américaine.

Angéline Sauvé — [...] Les docteurs, les docteurs, j'te dis que j'les ai loin, astheur ! a pense rien qu'à la piasse, les docteurs ! Ça égorge le pauvre monde pis ça va passer l'hiver en **Californie** ! (BS, p. 41)

— **Enfirouâper**⁸⁹ (*in fur wrap(ped)* [ɪn fɜː(r) ræp]) : enrrouler/é, envelopper/é dans de la fourrure. Dans les dictionnaires, on trouve également les graphies « enfirouaper », « enfirwaper », « enfrouapper » (se faire rouler, être trompé par sa femme, se faire rouler dans la farine). Chez M. Tremblay, on trouve les dérivés : « enfirouapage », « enfirouâpé », « enfirouâper », « enfirouapeur », « enfirouapeux ».

Madeleine II — De tout ! Des mensonges, des tromperies, de c't'**enfirouapage**-là qui était ta grande spécialité pis que j'étais la seule à pas voir... (LVM, p. 27)

89. D'autres orthographes existent, par exemple « enfirouâper/peur » (Dionne: 1909, p. 284), et « enfirouâper/é » (Bergeron : 1980, p. 205).

Nana — [...] Je sais pas trop c'qu'a' m'a conté, comment a'm'a **enfirouâpé** ça, mais j'ai fini par m'entendre dire la sautadite de phrase, pis y viennent encore souper samedi soir ! (EF, p. 45)

— **Élévateur** (*elevator* [eli/əveitə || eli/əveitər]) : élévateur et ascenseur (US)

Rose Ouimet — Vous êtes essoufflées ? C'est pas ben grave... Vous allez voir ça, ma sœur, a va faire poser un **élévateur** avec ses timbres. (BS, p. 39)

— **Fancies** (['fænsiə]) : adjectif : de fantaisie)

Des-Neiges Verrette — [...] Vous savez, y donne des belles tasses **fancies** à celle qui fait la démonstration... Des vraies belles tasses de fantaisie... Vous devriez les voir, sont assez belles ! C'est des souvenirs qu'y'a rapportés des chutes Niagara Y' a dû payer ça ben cher... (BS, p. 31)

— **Lousse** (*loose* [lu:s]) : quelqu'un de généreux, du grain en vrac, une famille libre, lâche, déliée, un pantalon ample. Ce mot est utilisé ici comme interjection, au sens de « de l'air ! », « fichez-moi la paix ! »

Gabrielle Jodoin — Ah ! ben, vous, par exemple, la pincée, lâchez-moé **lousse** ! Collez vos timbres, pis farmez-la ben juste, parce que sans ça, m'en va vous la fermer ben juste, moé ! (BS, p. 35)

— **Pinottes** (*peanut* [pi:nʌt]) : cacahuètes)

Serge — Ah, Denise, prends donc des pinottes, là...(BL, p. 39)

— **Poudigne** (*pudding* [pʊdɪŋ]) : met chaud sucré fait à base de gâteaux, riz, pain et avec des fruits, du lait ou d'autres ingrédients sucrés ajoutés.

Rhéaluna Bibeau — Des beignes !

Thérèse Dubuc — Une **poudigne** au chocolat !

Germaine Lauzon — Ben, entendez-vous, c't'une **poudigne**, ou des beignes ! (BS, p. 62)

— **Smatte** (*smart* [sma:t||sma:rt]) : au sens de intelligent(e), fin(e).

Alex I — [...] Tu m'as toujours jugé, tu t'es toujours pensé plus **smatte** que moé mais fais ben attention à toé ! (LVM, p. 64)

Nana — Aie ! Commence pas ça avec moi, ces p'tites jokes de **smatte** là ! (EF, p. 16)

— **Stirio, stéro** (*stereo* [steriəu] [stɪər ||steriou]) : stéréo.

Germaine Lauzon — [...] Ah ! j'te dis, j'vas avoir une vraie belle chambre ! Pour le salon, j'ai un set complet avec le **stirio**, la tv, le tapis de nylon synthétique, les cadres... Ah ! les vrais beaux cadres ! T'sais, là, les cadres chinois avec du velours... (BS, p. 11)

Gabriel — Nicole v'nait juste de s'acheter son **stéro**... (BL, p. 78)

— **Strapeuse** (*to strap* [stræp]) : attacher, sangler. M. Tremblay l'emploie pour qualifier un de ses personnages de « colleuse de semelles ».

Germaine Lauzon - [...] C'est moé qui te le dis, Linda, prends le conseil d'une mère, si tu continues à le fréquenter, tu vas devenir une bon-rienne comme lui ! T'as quand même pas envie de marier un colleur de semelles pis de rester **strapeuse** toute ta vie ! (BS, p. 10-11)

— **Toffer** (*to tough* [tʌf]) : endurer, tenir bon)

Nicole - [...] Pis... tu disais que tu t'ennuyais, par dessus le marché ! Pis que tu m'aimais ! Que tu **tofferais** tes trois mois, mais que ça s'rait ben dur... T'as ben faite de **toffer** tes trois mois... Là, on est sûr... J'ai sauté sus le téléphone pis j'ai téléphoné chez popa pour leur dire que j'avais eu de tes nouvelles... (BL, p. 91)

Conclusion

Nous nous contenterons de revenir sur l'idée de raison et de déraison graphiques avancée dans le titre de ce chapitre. Le terme « raison » renvoie à la causalité, à la rationalité ou au caractère raisonnable. La raison graphique désigne alors plusieurs choses, qui peuvent s'exprimer sous forme de questions : quelle est l'explication de l'écriture ? En quoi l'écriture est-elle rationnelle, c'est-à-dire en quoi en tant que code commun permet-elle de communiquer et de planifier la pensée ? Enfin, en quoi est-elle le résultat d'un raisonnement qui cherche la convenance à des circonstances particulières ? Le contraire « déraison » renverra donc soit à une gratuité (absence de justification), soit à une non-conformité à des principes rationnels, soit à une inadaptation au contexte. Concernant les particularités de l'écriture de M. Tremblay, nous donnons les réponses suivantes.

— Ces particularités, on l'a vu, peuvent s'expliquer par le souci qu'a l'écrivain de rendre compte de variations linguistiques propres à l'oralité (populaire) québécoise.

— Si l'on envisage la rationalité de l'écriture de M. Tremblay, dans le sens qu'ont pu lui donner J. Goody (1979 [1977]) puis A.-M. Christin (1995), la réponse est moins tranchée. Le problème peut être reformulé ainsi : son écriture est-elle conforme au code commun qu'est l'orthographe, qui permet une communication centrée sur le contenu débarrassée des idiosyncrasies de forme ? Ou au contraire, tire-t-elle vers l'i-

mage graphique ? Entretient-elle un rapport d'imitation iconique avec la réalité orale qu'elle transcrit en permettant la transposition des variations individuelles ? Il est tentant de dire que l'écriture littéraire de l'oralité dans les cinq pièces fonctionne dans les deux sens, tiraillée entre le principe de communicabilité (de lisibilité) d'un message et celui de la singularité physique de la forme. La déraison chez M. Tremblay n'atteint jamais l'icône à proprement parler (par exemple, on ne trouve pas de dessin ni de rébus). S'il s'écarte parfois de la norme orthographique en créant des néographies, il ne sort jamais du système alphabétique et donc jamais du principe fondamental d'intelligibilité du code écrit⁹⁰. L'iconicité souvent attribuée à son écriture est plutôt la marque d'une connaissance fine, de la part de l'écrivain, du fonctionnement et des limites du système graphique communément partagé. La mesure de ses écarts par rapport à la norme orthographique manifeste finalement le caractère raisonnable, pesé et contrôlé de son désir graphique de réalité orale.

— Cette perturbation motivée et raisonnable de l'orthographe devient à son tour un code commun, celui de la représentation littéraire des « parlures »⁹¹, en l'occurrence la parlure québécoise. De par son travail stylistique, M. Tremblay appartient lui aussi à une communauté, celle des écrivains « joualisants » et plus généralement celle des écrivains « oralisants ». Nous ne proposons pas ici d'étude comparative⁹², mais la présente réflexion a le mérite de donner une grille de lecture pour d'autres textes. Une telle démarche de confrontation, qui reste à faire, permettrait de cibler avec précision les lieux communs de la littérisation de l'oral, qui sont des lieux d'articulation du linguistique et de l'imaginaire social de la langue.

90. C'est semble-t-il ce qu'entend Lise Gauvin quand elle parle de transcodage à propos de la langue des *Belles-sœurs* : « Cette transcription [...] procède d'un double code, soit d'un code oral et écrit, ou plus exactement d'une écriture de l'oralité qui s'effectue par un transcodage complexe. Le spectateur, s'il a été capté par le phénomène de reconnaissance du jocal lors de l'audition de la pièce, ne peut que s'étonner, au moment où il devient lecteur, d'un dialogue constant entre le recours à l'orthographe classique et la transcription phonétique. » (2000, p. 13)

91. En référence à P. H. Larthomas (2001 [1972], p. 412), qui reprend un terme de Jacques Damourette et Édouard Pichon. Il désigne ainsi la manière de parler propre à une classe sociale.

92. Dans cette perspective, et dans le cadre du français québécois, il ne faudrait pas se restreindre à l'« époque du jocal ». Pourraient par exemple y figurer des auteurs comme Marcel Dubé, Yvon Deschamps, Jean-Claude Germain, Antonine Maillet, Roland LePage, René-Daniel Dubois, Michel Marc Bouchard, etc.

Chapitre 4

Mises en texte de la parole quotidienne

Le premier lieu du théâtre, c'est la feuille blanche où l'auteur, de haut en bas, aligne les répliques en écrivant à la main ou à la machine.

M. Vinaver, dans Biet & Triau : 2006, p. 559.

Introduction

L'oralité comme « ce qui est caractéristique de l'oral » passe en littérature par un travail de la relation graphie-phonie au niveau des mots. C'est ainsi que naît le pittoresque graphique et lexical d'une parole transcrite. C'est ce que nous venons d'analyser dans le chapitre précédent. Mais l'on ne saurait en rester là. Les définitions du graphème, les modèles de description exposés et la notion de néographie permettent d'élargir l'analyse de la représentation graphique de l'oralité à d'autres phénomènes (la ponctuation ou les marqueurs de discours), à d'autres dimensions (l'énoncé, le texte). Le texte de théâtre est en cela un discours particulier qui a ses règles propres de « mise en texte » de la parole indépendamment des cas de néographies phonétisantes. Ces règles permettent de coder le langage dramatique en dégagant la structure énonciative du texte (différence entre les dialogues et les didascalies), et son enchaînement thématique (divisions, scènes, actes), etc. Une analyse stylistique de l'oralité populaire dans le théâtre de M. Tremblay doit prendre en compte le genre du discours auquel appartient le corpus. Il faut une *stylistique typologique*, liée au genre théâtral (voir la position de Combe : 2002).

4.1. Les éléments péritextuels

Le péritexte, selon la terminologie de G. Genette¹, relève du paratexte qui désigne

1. Le péritexte et l'épitéxte forment la catégorie générale du paratexte qui est tout ce qui ne fait pas partie du texte (littéraire) proprement dit (théâtre, roman, poésie, etc.). Le péritexte désigne ces à-côtés qui font partie du livre (ils sont donc très liés à l'édition), et l'épitéxte désigne tous les éléments hors livre (interview, articles critiques, affiches, annonces, etc.) qui participent socialement à sa présentation, à sa définition et à sa réception comme œuvre. Notre dernière partie nous permettra de revenir sur ce point puisque nous y aborderons la réception critique des cinq pièces. Gérard Genette a

l'ensemble des éléments qui complètent le texte principal dont ils font partie, c'est-à-dire la préface, les notes, le glossaire, etc.

Un élément de paratexte, écrit G. Genette, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un emplacement que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ; j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale, certainement la plus typique [...] autour du texte encore, mais à une distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondance, journaux intimes, et autres). C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, *épitexte*. [...] Comme il doit désormais aller de soi, *péritexte* et *épitexte* se partagent exhaustivement et sans reste le champ spatial du paratexte ; autrement dit, pour les amateurs de formules, *paratexte* = *péritexte* + *épitexte*. (1987, p. 8-9)

Les textes de M. Tremblay ont tous été publiés par le même éditeur à partir de 1971 (Leméac, collection Théâtre). Cela veut dire que la première édition des *Belles-sœurs* que nous avons retenue (1968, Holt, Rinehart et Winston) présente des différences avec la version de 1971 reprise par Leméac. En effet, une lecture comparative des deux versions met en évidence des variations au niveau de la transcription de l'oralité, au niveau du texte lui-même, puisque quelques micro-séquences ont été ajoutées (voir chapitre 7 de cette thèse pour le détail des variantes), et au niveau de la disposition des éléments péritextuels. Une analyse détaillée de ces variations est d'un grand intérêt pour la constitution d'une édition critique du texte, et il serait souhaitable qu'elle existe un jour, mais là n'est pas notre sujet.

Pour chacune des cinq éditions, on retrouve globalement les éléments suivants : une page mentionnant le titre de la pièce, l'auteur et l'éditeur ; les informations concernant la création et la distribution de la pièce ; le texte proprement dit. À cela peuvent s'ajouter une préface, une dédicace, une biographie et une bibliographie de l'auteur, des notes sur les personnages et sur le décor, une signature datée, quelques reproductions photographiques d'une représentation scénique

donné un premier aperçu, succinct, de ces termes dans *Palimpsestes* (1981) puis les a largement détaillés dans *Seuils* (1987). Nous y renvoyons. La notion de *péritexte*, comme le fait remarquer G. Genette, rejoint celle de *péripgraphie*, développée par A. Compagnon dans *La seconde main*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 328-356.

précise. Voici un tableau synoptique du péri-texte dans les cinq pièces.

<i>Éléments péri-textuels</i>	<i>BS</i>	<i>BL</i>	<i>IO</i>	<i>LVM</i>	<i>EF</i>
<i>Bibliographie</i>		« Du même auteur » (p. 108)			« Du même auteur » (p. 2)
<i>Commentaires 4^e de couverture</i>		Citation de Laurent Mailhot	Résumé	Résumé	Résumé
<i>Couverture</i>	Texte	Texte	Texte et photo de M. Tremblay	Texte et photo de M. Tremblay	Texte et photo de Rhéauna Tremblay
<i>Création</i>	« La lecture de cette pièce a eu lieu au théâtre des Apprentis-Sorciers le lundi 4 mars 1968, par le Centre d'essai des auteurs dramatiques. La pièce a été créée le 28 août 1968 par le Théâtre du Rideau-Vert de Montréal » (p. 7)	« La pièce a été créée à Ottawa, le 22 août 1974, par la Compagnie des Deux Chaises, puis jouée successivement à Québec, Montréal, Shawinigan et Sherbrooke. » (p. 22)	« <i>L'imromptu d'Ou-tremont</i> a été créée le 11 avril 1980, à Montréal, par la troupe du Théâtre du Nouveau Monde, dans une mise en scène d'André Brassard, assisté de Gilbert Fournier » (p. 25)	« Cette pièce a été créée en coproduction le 2 avril 1987 à Ottawa, au théâtre français du centre national des Arts, et à Montréal, le 15 avril 1987, au Théâtre du Rideau-Vert. La mise en scène était d'André Brassard, assisté de Lou Fortier. Les décors étaient de Martin Ferland, les costumes de François Barbeau, les éclairages de Claude Accolas. La directrice de production était Mercedes Palomino. » (p. 9à)	« Cette pièce a été créée à Montréal le 4 août 1998, au théâtre du Rideau-Vert, dans une mise en scène d'André Brassard » (p. 5)
<i>Décor</i>				« Le salon d'un appartement du Plateau Mont-Royal, été 1965. » (p. 12)	
<i>Dédicace</i>		« À mon père » (p. 7)	« À André Brassard sans l'aide de qui je n'aurais jamais terminé cette pièce. À Monique, à Rita, à Denise, à Ève, elles savent pourquoi. » (p. 23)		« Pour Rita Lafontaine et André Brassard, à l'occasion du trentième anniversaire de la création des Belles-sœurs. Je vous aime. M. T. » (p. 7)
<i>Création et Distribution</i>	« <i>Les belles-sœurs</i> , comédie en deux actes de M. Tremblay, mise en scène de André Brassard » Liste des personnages et des comédiennes (15) (p. 7)	« Bonjour, là, bonjour, pièce en un acte » (p. 21) Liste des personnages et des comédiens (p. 32) « Mise en scène : André Brassard » Autres assistants	Liste des comédiens (p. 25)	Liste des comédiens par ordre d'entrée en scène (p. 9)	Liste des personnages et des comédiens (p. 5)
<i>Notes sur les personnages</i>				« Les personnages de la pièce de Claude sont habillés	

<i>Notice biographique</i>				exactement comme ceux de la réalité avec, toutefois, quelque chose de transposé qui en fait presque des caricatures. » (p. 13)	
<i>Page de titre</i>	« <i>Les belles-sœurs</i> Michel Tremblay Holt, Rinehart et Winston, 9400, boulevard Parkway, Anjou, Montréal 5 Théâtre Vivant 6 »	« Michel Tremblay <i>Bonjour, là, bonjour</i> , collection théâtre canadien, Leméac »	p. 20	« <i>L'imromptu d'Ou-tremont</i> Michel Tremblay Théâtre/Leméac »	« <i>Le vrai monde ?</i> Michel Tremblay Leméac »
<i>Personnages</i>			Liste des personnages (p. 25)	Liste des personnages (p. 11)	Michel Tremblay <i>Encore une fois, si vous permettez</i> Comédie en un acte Leméac »
<i>Photographies</i>	Pas dans l'édition de 1968	p. 55-62			
<i>Préface</i>	« J'ai eu le coup de foudre » par Jean-Claude Germain (p. 3-5) « Quand le metteur en scène... » par André Brassard (p. 6)	« Pour l'amour du bonjour », par Laurent Mailhot (p. 9-19)		« Une certaine Révolution culturelle vécue par une (autre) bande des Quatre » par Laurent Mailhot (p. 7-19)	
<i>Signature datée</i>		« Montréal-Cowansville, janvier-avril 1974 » (p. 105)			Key West nov.-déc. 1997
<i>Table des matières</i>	« Table » (p.107)		« Table » (p. 115)		
<i>Texte proprement dit</i>	p. 8-71	p. 25-105	p. 27-114	p. 17-106	p. 9-67

Tableau 4.1. Récapitulatif des éléments péritextuels dans le sous-corpus *tremblay*

Toutes ces informations, en plus de présenter le texte comme du théâtre et de le situer comme événement culturel de la société québécoise, révèlent d'ores et déjà certaines constantes et certaines évolutions dans l'univers et l'écriture de M. Tremblay. Aux niveaux de la réception critique (préfaces, articles), de son statut et de sa conscience d'écrivain (note biographique, bibliographie, signature datée) et des pièces en elles-mêmes (noms des comédiens et des personnages, milieu décrit, etc.), on remarque un

glissement progressif vers l'autobiographie et l'autoréférentialité (voir le chapitre 7 de cette thèse pour le développement). Du point de vue plus strictement linguistique, on se demandera si la mutation de cet univers a des conséquences sur la langue utilisée par l'auteur. En quoi ces informations péritextuelles nous renseignent-elles sur la langue d'écriture, en quoi laissent-elles présager des constantes ou des différences ? Le lecteur aborde chaque pièce sinon avec le paratexte au complet, au moins avec le péritexte de l'édition qu'il possède. Il sait, avant même d'entamer la lecture du texte proprement dit, que M. Tremblay est un auteur québécois qui est (ou a été) soucieux de rendre compte de la langue populaire du Montréal des années cinquante et soixante ; il sait aussi que ce qu'il va lire est du théâtre, que des personnages vont s'exprimer, dialoguer, il sait encore qu'il n'a là que la face écrite d'un texte destiné à être joué et oralisé sur scène. Il s'attend, dans tous les cas, à lire *une* parole (celle d'un auteur bien précis), et *des* paroles (celles des personnages annoncés, avec leurs différences de sexe, d'âge, de statut social, etc.). Les éléments péritextuels des pièces de théâtre, relevés ci-dessus, contribuent à dessiner l'horizon d'attente d'une situation d'oralité (québécoise, populaire), celle d'une représentation théâtrale.

Faut-il attribuer un péritexte aux transcriptions linguistiques, même si l'idée paraît un peu fantaisiste à première vue, car elle sous-entend une unité textuelle à collage d'extraits assez artificiel ? Rien n'interdit d'imaginer le sous-corpus *fricapop* comme un ensemble textuel cohérent. C'est d'ailleurs ce qui en fait un corpus clos². L'équivalent péritextuel est relativement réduit dans les transcriptions, il est cantonné à quelques informations donnant le numéro de l'extrait dans les corpus d'origine, la lettre que lui avons attribuée dans notre classification et à laquelle nos références renvoient, l'année (1971 ou 1984), le nombre de locuteurs présents dans l'entretien d'origine, l'âge du locuteur-cible L2) et sa cote de marché linguistique³ (pour les extraits de 1984 seulement).

4.2. L'appareil didascalique

Faut-il parler de « didascalies », comme on le trouve fréquemment, ou plus générale-

2. L'idée même de corpus comprend celle d'ensemble organisé.

3. Pour une explication de la notion, se reporter à la présentation du corpus, chapitre 2 de cette thèse.

ment d'« éléments paraverbaux du langage dramatique » à l'instar de P. Larthomas (2001 [1972], p. 47-171) ? Sont-ce les mêmes choses ? Dans tous les cas, c'est la définition de la textualité qui est en jeu⁴. Où sont les limites du texte dramatique ? Faut-il s'arrêter aux seules paroles attribuées aux personnages — celles qui seraient prononcées sur scène —, devons-nous prendre en compte les éléments de la présentation écrite de cette parole ? Nous touchons là à une caractéristique générique du texte de théâtre, ce qui fait finalement de ces éléments des procédés assez communs pour dire la scène par écrit⁵, pour inscrire sur le papier l'épaisseur de la vie du « on parle et on agit devant vous » :

La parole [...] est toujours intimement liée à la Vie, en donnant au mot son sens le plus large et le plus dynamique ; et, de cette façon, elle est toujours actualisée : ce qui se dit se dit à un moment donné, et dans des circonstances précises, à un ou à des interlocuteurs déterminés. De là, si l'on y réfléchit, quatre caractères fondamentaux : tout d'abord, la parole s'insère dans le *Temps* [...] Parler c'est insérer sa parole dans le temps nécessairement commun à son interlocuteur et à soi-même, une sorte de temps partagé. Cette parole est ensuite inséparable de tout un ensemble d'éléments que l'on peut désigner du terme général de *situation*. Et c'est dans la mesure où cette situation est commune aux interlocuteurs que la parole, c'est-à-dire finalement le dialogue, est possible. Ce dialogue est intimement lié aussi à ce que l'on peut désigner du terme général *d'action* ; d'abord parce que la parole elle-même est acte dans la mesure où le locuteur cherche toujours à obtenir quelque chose et, en ce sens, « ne parle jamais pour ne rien dire » ; dans la mesure aussi où elle accompagne le ou les actes et n'est souvent compréhensible qu'en fonction d'eux. Enfin, la parole est liée au *cadre*, là encore au sens le plus général du terme, elle dépend souvent des objets qui nous entourent, de l'endroit où nous nous trouvons. [...] Ces quatre éléments, *temps, situation, action* et *cadre* ne sont pas parties inhérentes du langage mais le conditionnent si fortement qu'on ne saurait les laisser de côté. [...] Le rôle du langage dramatique est de souligner le rôle joué par ces quatre éléments ; de les unir à la parole elle-même plus qu'ils ne le sont dans la vie. (Larthomas : 2001 [1972], p. 47-48 pour les deux citations)

Les didascalies sont comprises en rapport avec l'étymologie du terme⁶ comme des

4. Les éléments verbaux ou « ce qui est dit, au sens strict du terme » peuvent être désignés « d'un terme commode mais assez impropre, comme étant le *texte*, c'est-à-dire ce qui signifie, ou si l'on préfère, ce qui est lu, ce qui reste de la pièce lorsqu'on l'imprime ». (Larthomas : 2001 [1972], p. 49) Voir également les travaux de J.-M. Thomasseau sur le sujet (1984 et 2001).

5. Il s'agit en effet de procédés que nous dirons « typologisants », dans la mesure où ils relèvent (autant qu'ils la définissent) d'une catégorie générique bien particulière du discours littéraire, le théâtre. L'appareil didascalique est un élément écrit de la théâtralité. Il *dit* la situation et la parole scéniques.

6. Vient du grec *didaskalia*, « enseignement ». Dans l'Antiquité grecque, ce mot désignait les instructions que le poète donnait à ses interprètes.

informations données par l'auteur et relayées par l'éditeur pour pallier en partie la carence de vie d'un texte écrit. En effet, ces informations concernent l'épaisseur situationnelle du discours des personnages et son organisation (décor, temps, tours de paroles, gestes, tons, etc., etc.). S. Dompeyre, dans son « étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies » (1992), propose une typologie fonctionnelle très détaillée des différentes didascalies⁷, auxquelles elle donne la définition suivante :

La didascalie est un texte autographe plus ou moins long, de un mot à la pièce dans son entier, non oralisé par l'acteur-personnage. On refusera tout élément allographe, i.e. ne venant pas de l'auteur du dialogue. En revanche, le titre, puisqu'il n'est pas dit sur scène par l'acteur/le corps actorial, peut se considérer comme didascalie au sens large, ainsi que les sous-titres et indications de genre ou de sous-genre. On exclura tout autre élément de paratexte du type préface, avertissement qui pourtant forment eux aussi ce que Genette appelle « les seuils » et même si, signés de l'auteur, ils précisent sa lecture, sa vision ainsi que la didascalie dans l'implicite le fait. La didascalie se distingue du dialogal dans son corps même par l'italique, la parenthèse, le décalage ; elle le fait intérieurement dans son fonctionnement par l'utilisation du participe, du gérondif, du présent de l'indicatif ou encore par le fragment de phrase, en apposition... Elle différencie surtout toute une typologie qu'une première approche reconnaît à partir de la place occupée dans l'ouvrage : en seuil, en début de séquences ou intercalée entre les répliques, interstitielle même à l'intérieur des répliques. (Dompeyre : 1992, p. 77-78)

Les éléments didascaliques, à tous les niveaux, permettent une représentation mentale type d'une situation dialogale, dont chaque représentation théâtrale particulière ne constitue finalement qu'une occurrence. À ce titre, elles nous intéressent dans la mesure où elles peuvent dresser une situation d'énonciation type de l'OPQ, où elles servent l'imaginaire linguistique qu'on en a (vêtements, posture, mimiques, lieux). Certaines acquièrent parfois une valeur métalinguistique puisqu'elles renseignent sur une prononciation particulière, un accent, etc. On peut tenter une catégorisation et un classement de ces informations selon les quatre caractères avancés par P. Larthomas, à savoir le temps, le cadre, la situation et l'action, pour procéder à un comptage. Mais très vite l'on s'aperçoit de la polyvalence de ces éléments. C'est souvent le cas dans les didascalies liminaires, dont voici trois exemples significatifs. Dans notre corpus, il n'y a que *Bonjour, là bonjour* qui commence vraiment *in medias res* pour le lecteur.

7. Nous y renvoyons pour le détail (Dompeyre : 1992, p. 78), car nous nous contentons ici de donner quelques exemples des types en rapport avec l'imaginaire de l'oralité populaire. Une étude complète de l'appareil didascalique des pièces devrait prendre en compte toutes les dimensions listées. Voir aussi Gallèpe : 1996 et Corvin : 1996.

Exemple 1 : *Le vrai monde ?*

Le salon est vide.

On entend le troisième mouvement de la Cinquième symphonie de Mendelsohn.

Entre Madeleine II, qui semble inquiète.

Elle va à la fenêtre, tire le rideau, regarde dehors.

Elle retraverse le salon et sort.

On entend une chanson populaire de 1965.

Entrent Claude et Alex I. Claude tient une serviette de cuir, son père une petite valise.

(LVM, p. 17)

Exemple 2 : *L'impromptu d'Outremont*

Le salon d'une maison bourgeoise, à Outremont. Yvette et Lucille écoutent un disque, Lucille tricote. Yvette, le yeux fermés, écoute religieusement, peut-être pour la sixième ou septième fois, la « Mort de Didon » du Dido and Aenas de Purcell. Le disque achève. On entend l'air « Remember Me », chanté par Tatiana Troyanos, disque Erato STU 71-91. Chaque fois que Didon chante les paroles « Remember Me », Yvette appuie sa tête sur le dossier de son fauteuil et chante en même temps qu'elle. Et, chaque fois, Lucille lève les yeux au ciel. Aux derniers accords de l'orchestre, Lucille dépose son tricot, se lève et va appuyer sur le bouton de la table tournante. La musique s'arrête brusquement. Yvette sursaute. (IO, p. 27)

Exemple 3 : *Encore une fois, si vous permettez*

Le plateau est vide.

Le Narrateur entre, s'assoit sur une chaise qu'il ne quittera pas jusqu'à la fin. Il peut bouger, gesticuler, croiser jambes et bras, mais il ne doit pas quitter la chaise jusqu'aux dernières minutes de la pièce.

Nana, elle, envahit le plateau aussitôt arrivée, l'habite, le domine, en fait son royaume. C'est sa pièce à elle. (EF, p. 9)

Nous pouvons évaluer environ à six cents le nombre de didascalies pour les cinq textes⁸, en sachant que certains paragraphes, comme ceux présentés ci-dessus, ont été divisés en plusieurs unités informatives (situation, prononciation, décor, etc.). On pourrait proposer un classement selon leur degré d'insertion dans le dialogue, certaines étant isolées des répliques par un saut de ligne et/ou des italiques et/ou des parenthèses, d'autres étant plus fondues dans le texte. Nous avons choisi de classer sans classer, c'est-à-dire d'organiser le relevé en prenant en compte la complexité et la multiplicité référentielles de cet appareil didascalique, et ce en fonction de notre problématique, c'est-à-dire que nous nous sommes focalisée sur ce qui a trait au discours des personnages — exit les titres, notes et signatures, relégués au périphrase. Dans les

8. Nombre d'éléments didascaliques relevés : BS : 141, BL : 51 ; LVM : 109 ; IO : 90 et EF : 67.

exemples, les éléments-cibles sont soulignés. Le relevé complet figure dans le volume annexe (document annexe 4B). Dans les exemples ci-dessous, la présentation originale a été conservée, ce qui occasionne inévitablement des différences. Par souci de rigueur, il a paru essentiel de ne pas lisser la typographie et l'organisation spatiale.

4.2.1. Distribution de la parole

Sont classés sous cette étiquette tous les éléments susceptibles de mettre en évidence les tours de parole. Dans les cinq textes, le procédé éditorial est identique : chaque réplique est attribuée à un personnage dont le prénom et parfois le patronyme figurent en lettres capitales en début de ligne, avec ou sans tiret, ou sur une ligne séparée, justifiée à gauche ou centrée.

Exemple 1 : *Les belles-sœurs*

LINDA LAUZON

Maman, vous savez ben que j'sors toujours, le jeudi soir ! C'est not'soir ! On voulait aller aux vues...

GERMAINE LAUZON

Tu peux pas me laisser tu-seule un soir pareil ! On va être quasiment quinze ! (BS, p. 9)

Exemple 2 : *Bonjour, là, bonjour*

SERGE — J'pensais jamais que ...

LUCIENNE — Que quoi ? Que j'descendrais si bas ? Sors donc pas tes grands mots pour rien. C'est juste un service que j'te demande ! C'est toute. Ça m'éviterait de toujours être obligé [sic] de m'inventer des raisons pour sortir... (BL, p. 64)

Exemple 3 : *Le vrai monde ?*

ALEXI

J'ai jamais levé la main sur aucun de vous autres...

CLAUDE

C'est vrai, t'as raison... T'as failli, une fois, mais tu l'as pas fait... (LVM, p. 65)

Une telle présentation n'a rien de bien original, mais à y regarder d'un peu plus près, nous voyons qu'elle permet d'afficher des phénomènes énonciatifs tels l'addition des voix, ou qu'elle peut mêler et démêler une structure discursive complexe (enchâssement de plusieurs dialogues). En effet, certains entêtes de répliques ne recouvrent pas exactement la liste des personnages :

Exemple 4 : *L'impromptu d'Outremont*

Entre Lorraine qu'on aperçoit à peine derrière une énorme boîte de pâtisserie.

LORRAINE– La porte était pas barrée !

YVETTE ET LUCILLE– Pegroid's !

FERNANDE– Quoi ! (IO, p. 57)

Exemple 5 : *Les belles-sœurs*

LISETTE DE COURVAL

Bien oui, hein, vous pensez bien ! La soirée va se terminer par un grand bingo !

LES AUTRES FEMMES (*moins les quatre jeunes et Olivine Dubuc*)

Un Bingo !

Black out. Quand les lumières reviennent, les neuf femmes sont debout au bord de la scène.

LISETTE DE COURVAL

Ode au bingo !

[...]

LISETTE DE COURVAL

B 14 !

LES CINQ FEMMES

Bingo ! bingo ! J'ai gagné ! J'le savais ! J'avais ben que trop de chances ! J'ai gagné ! Que c'est que j'gagne, donc ?

LES QUATRE AUTRES FEMMES

Le mois passé, c'était le mois des chiens de plâtre pour t'nir les portes, c'mois icitte, c'est le mois des lampes torchères ! (BS p. 54-55)

Exemple 6 : *Le vrai monde ?*

ALEX II

C'est la première fois que j'te touche en vingt-cinq ans, mais si c'est ça que ça te prend...

MADELEINE II

Justement, c'est pas la première fois que tu me touches... T'as la mémoire courte !

CLAUDE

Tu t'en es déjà servi, de tes poings, tu t'en rappelles pas ?

LES DEUX ALEX

C'est pas vrai, ça...

ALEX II

J'vous ai jamais touché...

ALEX I

J'ai jamais levé la main sur aucun de vous autres...

CLAUDE

C'est vrai, t'as raison... T'as failli, une fois, mais tu l'as pas fait...

ALEX I

J'ai failli plus qu'une fois, pis j'aurais peut-être dû, plus d'une fois,. J'aurais peut-être un peu plus de respect ici-dedans !

ALEX II

Hein ? Quand, ça ? Quand, ça, que j't'ai touché ? [...]

MADELEINE II

Si tu t'es arrangé pour l'oublier, tant mieux pour toi. C'est ce que t'avais e mieux à faire, j'suppose... (LVM, p. 64-65)

Il existe deux textes, *Bonjour, là, bonjour* et *Encore une fois, si vous permettez*, où les chassés-croisés des répliques se mêlent à travers plusieurs niveaux énonciatifs et où les noms des personnages ne nous renseignent pas vraiment. Les indices sont plutôt dans d'autres didascalies ou dans la parole des personnages elle-même.

Exemple 7 : *Bonjour, là, bonjour*

[La section n° 3 est présentée comme un octuor. Les personnages (Lucienne, Albertine, Monique, Denise puis Nicole) apparaissent et s'adressent à Claude les uns après les autres, mais ne sont pas censés tous partager le même espace d'énonciation. C'est un peu comme si Claude avait le don d'ubiquité. Ceci nous amène à un échange dans lequel à vrai dire l'on ne sait pas bien à qui répond Serge :]

LUCIENNE – Mais oui, mais j'sais pus quoi faire, moé !

SERGE – T'es donc de mauvaise foi ! Toé, la forte d'la famille ! Toé, la réfléchie, l'arrivée ! Tu sais pas quoi faire ! t'as pas envie de me faire accroire que tu veux toute sacrer là pour Robert, voyons donc ! [...] Tu laisseras jamais tout ça voyons donc, Lucienne, t'aimes ben que trop ça !

DENISE – Es-tu toujours aussi malheureuse, avec tout son argent, l'Anglaise ?

MONIQUE – A l'a-tu toujours ses problèmes de femme riche ?

DENISE ET MONIQUE – A l'a-tu réussi à faire pitié ?

NICOLE, très lentement – Vas-tu r'venir rester avec moé ?

Serge se jette dans les bras de Nicole. Ils s'étreignent très longtemps.

SERGE – Oui... oui... oui !

NICOLE – J'me sus tellement ennuyée.

SERGE – Moé-si...

DENISE – Veux-tu prendre une douche, sexy ? Tu te promèneras en canneçons, après, pis le cœur va me rester poigné dans'graisse !

LUCIENNE – J'pensais que tu m'aiderais à penser, un peu. Mais non, au lieu de m'aider, tu ris de moé ! (BL, p. 40-41)

Exemple 8 : *Encore, une fois, si vous permettez*

LE NARRATEUR – Ce soir, personne ne viendra crier : « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » [...] Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler... [...] (*Il regarde en direction de la coulisse.*) Je l'entends justement qui vient. Elle va nous parler d'abondance parce que la parole, pour elle, a toujours été une arme efficace. (*Il sourit*) Comme on dit dans les classiques : « La voici qui s'avance ! »

Entre Nana.

Elle est visiblement furieuse.

NANA. Envoye dans ta chambre ! Pis tu-suite ! Penses-tu que ça a du bon

sens ! À ton âge ! À dix ans, on est supposé savoir ce qu'on fait ! Non, c'est pas vrai, qu'est-ce que je dis là, à dix ans, on n'est pas supposé savoir ce qu'on fait. On a l'âge de raison mais on n'a pas l'expérience. À dix ans, on est niaiseux, on est un enfant niaiseux pis on se conduit en enfant niaiseux ! Mais y me semble que ça, t'aurais dû savoir que ça se faisait pas !

LE NARRATEUR. J'ai pas fait exiprès. (EF, p. 9-10-11)

Ce dernier exemple montre que l'entête en capitales de la réplique n'est pas le seul moyen pour identifier le locuteur. C'est bien le suivi thématique des dialogues qui dans le premier texte permet de démêler l'écheveau des discours, c'est bien la parole de Nana dans le deuxième texte qui renseigne sur les tranches d'âge successives du Narrateur.

4.2.2. Repérage situationnel

Certaines didascalies concernent des jeux de lumière et quelques déplacements scéniques qui permettent d'isoler un personnage des autres et de transporter momentanément son discours d'une situation d'énonciation à une autre, comme le ferait un zoom au cinéma.

Exemple 1 : La lumière dans *Les belles-sœurs*

a.

ROSE OUIMET

Voyons donc, Germaine, c'est pas des moineaux, tes timbres, y s'envolleront pas ! En parlant de moineaux, ça me fait penser, j'ai été voir Bernard, mon plus vieux, dimanche passé... [...] Écoutez ça, ça vaut la peine...

Projecteur sur Rose Ouimet.

J'vous dis, c't'une vraie folle ! J'ris, là, pis au fond, c'est pas drôle. Entéka... À Pâques, Bernard a acheté une cage à moineaux pour ses deux p'tits. C't'un gars à 'taverne qui avait besoin d'argent pis qui y'a vendu ça pas cher... Elle, quand à l'a vu ça, est v'nue folle tu-suite, est quasiment tombée en amour avec ses oiseaux ! [...] (BS, p. 23)

b.

THÉRÈSE DUBUC

Ben non, ben non, est habituée. Pis c'est le seul moyen d'la tranquilliser. C'est mon mari qui a découvert ça ! On dirait que quand on y donne un bon coup de poing sur la tête, ça la paralyse pour quequ'menutes... À reste dans son coin pis on est tranquille...

Black out. Projecteur sur Yvette Longpré.

YVETTE LONGPRÉ

Ma fille Claudette m'a donné le premier étage de son gâteau de nocés, quand est revenue de voyage de nocés. Vous pensez si j'étais fière ! C'est assez beau, aie ! C'est fait comme un sanctuaire d'église, tout en sucre ! Y'a un escalier en

velours rouge, pis une plate-forme au boute. (BS, p. 27)

c.

Noir. Projecteur sur Des-Neiges Verrette.

DES-NEIGES VERRETTE

La première fois que j'l'ai vu, j'l'ai trouvé ben laid... [...] C'est le premier homme qui s'occupe de moé ! J'veux pas le pardre ! J'veux pas le pardre ! Si y s'en va, j'vas rester encore tu-seule, pis j'ai besoin... d'aimer... (Elle baisse les yeux et murmure.) J'ai besoin d'un homme.

Les projecteurs se rallument. Entrent Linda Lauzon, Ginette Ménard et Lise Paquette. (BS, p. 32)

d.

Projecteur sur le frigidaire. La scène qui suit doit se passer « dans la porte du réfrigérateur ».

LISE PAQUETTE (à Linda)

Y faut que j'te parle, Linda...

LINDA LAUZON

Oui, j'sais, tu me l'as déjà dit au restaurant... Mais c'est pas ben ben l'temps...

LISE PAQUETTE

Ça s'ra pas long. Y faut absolument que j'le dise à quelqu'un. T'es ma meilleure amie, Linda, ça fait que j'veux que tu sois la première à savoir.... J'peux pus le cacher, j'ai trop de peine... Linda, j'vas avoir un p'tit ! [...]

PIERRETTE GUÉRIN

Viens là-bas, on va continuer à jaser...

GERMAINE LAUZON

Ça arrive pas, ces liqueurs-là ?

LINDA LAUZON

Me v'là, me v'là...

Les lumières se rallument. (BS : p. 56-58)

Exemple 2 : Le fauteuil dans *l'impromptu d'Outremont*

LUCILLE – J'vais aller réchauffer ton thé...

Elle se dirige vers la porte avec la théière et la tasse de sa sœur.

LUCILLE – Ce soir-là, Yvette, t'as mangé une soupe, une sauce et une tarte faites au Cuisinart. C'est un excellent instrument. Merci beaucoup.

Elle sort.

Yvette sourit.

YVETTE – C'est vrai que tu devrais chercher une autre partenaire, Lucille... Je ne suis pas de taille... Vraiment pas.

Elle se lève, se dirige vers le tourne-disque et remet « Remember Me », mais en sourdine, cette fois.

YVETTE – Quand j'vais mourir et que mon nom va apparaître dans la colonne nécrologique de *La Presse*, ça sera seulement la deuxième fois qu'il aura été imprimé dans un journal [...] ma vie aura été comme un pointillé entre deux taches d'encre... [...]

Elle se lève, s'empare de son fauteuil, le traîne à l'avant-scène, l'installe de profil au public et s'y assoit.

YVETTE *chante* – Remember me... J'ai chanté à partir de l'âge de dix ans sous les airs

pâmés de maman et de ses amies d'Outremont et de Westmount. [...] Remember me...
Yvette Beaugrand ! Qui ?

Elle se lève et doucement, tire le fauteuil à sa place. Au même moment Lucille revient avec la théière et des tasses.

LUCILLE – Tu déménages encore les meubles ?

YVETTE – Je remets mon fauteuil bien à sa place...

LUCILLE – Quelqu'un l'avait déplacé ?

YVETTE, *lui faisant face* – Moi, je l'avais déplacé ! [...]

LUCILLE – ça te prend même quand chuis là, maintenant ? (IO : p. 40-46)

Cette ponctuation de l'espace que « disent » les didascalies citées ci-dessus est un élément de la représentation théâtrale plus que du texte à proprement parler. Si nous l'avons relevé dans une approche de l'oralité, c'est qu'il appert que cet élément marque plus qu'une simple structuration spatiale de la scène. La lumière, le déplacement du fauteuil coïncident également avec la polyphonie énonciative à l'œuvre dans la parole du personnage ciblé. Le discours « encadré » n'est pas à mettre sur le même plan que les répliques qui le précèdent ou le suivent, il est comme suspendu par rapport au reste, souvent sous la forme d'une tirade, d'une confession adressée plus ou moins explicitement au public (voir chapitre 6 ci-dessous).

4.2.3. Informations métalinguistiques

Les didascalies dites métalinguistiques sont celles qui livrent des informations directement et explicitement à propos de la parole des personnages : à qui s'adressent-ils, d'où parlent-ils et comment ? Elles concernent la réalisation linguistique dans ses multiples composantes orales (prosodie, ton, accent, rapidité, débit, etc.) et constituent par conséquent une sorte de description, d'annotation, de l'oral au sein du texte (strict) imprimé. Elles livrent aussi en partie le système des valeurs du marché linguistique de chaque pièce. Voici quelques exemples.

Exemple 1 : *Les belles-sœurs*

a. LES CINQ FEMMES (*ensemble*)

Quintette : Une maudite vie plate ! Lundi ! (BS, p. 12)

b. ROSE OUIMET (*riant*)

Les îles Canaries ? Ça doit être plein de serins, par là ! (BS, p. 15)

c. LISETTE DE COURVAL (*insinuante*)

Avez-vous déjà remarqué sa corde à linge, le lundi ? (BS, p. 16)

d. ROSE OUIMET

C'a [sic] faite toute une histoire, mais écoutez donc ! J'étais pas pour les laisser continuer comme ça ! Elle, la niaiseuse, a l'épluchait les patates en écoutant le radio ! [...] Y'aurait dû rester avec moé, y'était ben mieux...

Elle éclate de rire. (BS, p. 24)

e. DES-NEIGES VERRETTE

La première fois que j'l'ai vu, j'l'ai trouvé ben laid... [...] C'est le premier homme qui s'occupe de moé ! J'veux pas le pardre ! J'veux pas le pardre ! Si y s'en va, j'vas rester encore tu-seule, pis j'ai besoin... d'aimer... (Elle baisse les yeux et murmure.) J'ai besoin d'un homme. (BS, p. 32)

f. ANGÉLINE SAUVÉ

C'est facile de juger le monde. C'est facile de juger le monde mais y faut connaître les deux côtés d'la médaille ! [...] J'le savais que j'finirais par me faire poigner ! J'le savais ! Que c'est que j'vas faire, mon Dieu, que c'est que j'vas faire ! (Un temps.) Bonyeu ! On devrait pourtant avoir le droit d'avoir un peu de fun, dans'vie ! (Un temps.) J'me sus toujours dit que si j'me faisais prendre, j'arrêteraï d'aller au club... mais j'sais pas si j'vas être capable ! Pis Rhéauna acceptera jamais ça ! (Un temps.) Après toute, Rhéauna vaut mieux que Pierrette. (Long soupir.) Finies les vacances ! (BS, p. 51-52)

g. LINDA LAUZON (*au téléphone*)

Ah ! pis sacre-moé patience ! Si tu veux rien comprendre, que c'est que tu veux que J' te dise ? Quand tu s'ras plus de bonne humeur, tu me rappelleras ! (BS, p. 60)

Exemple 2 : *Bonjour, là, bonjour*

a. SERGE, trop fort, articulant trop pour se faire comprendre de son père – Ah, oui, c'est ben beau, Paris ! C'est une ville... extraordinaire ! C'est grand ! Euh... Partout ousque tu vas, c'est beau. Y'a pas de places laides. En tout cas, j'en ai pas vu. (Plus fort.) J'dis que j'ai pas vu de places laides ! Non, non, c'est pas ben large, la Seine... (BL, p. 31)

b. Lucienne parle avec un léger accent anglais, comme si elle s'était déshabituée à parler le français.

LUCIENNE – Y t'ont-tu montré à vivre un peu, au moins ? My God, avec la longueur de cheveux que t'as là, j'pense qu'y t'ont pas changé ben ben ! (BL, p. 32)

c. SERGE, criant presque – Nicole pis moé on veut que tu viennes rester avec nous autres (BL, p. 101)

Exemple 3 : *Le Vrai Monde ?*

a.

CLAUDE

(à sa mère)

Tu vois que c'est pas vrai que t'as pas le sens de la repartie... (LVM, p. 55)

b.

CLAUDE

Pis on s'était toutes arrangés pour te croire...

Alex I rit.

ALEX I

Jamais je croirai, Claude, que t'as déjà pensé... (LVM, p. 80)

c.

CLAUDE

Ah ! oui... le mépris. Le v'là, le vrai mot. Chus passé de l'admiration béate au plus profond des mépris... [...] Pis dans ma pièce, j'ai mis tout ce mépris-là dans le personnage de maman... C'est maman qui te dit tout c'que j'pense de toi parce que c'est elle qui a probablement le plus souffert de ce que t'étais. *(Ironique.)* J'ai fait ce qu'on appelle... un transfert. C'est ça mon rôle... j'pense. De faire dire aux autres c'qu'y sont pas capables de dire pis ce que chus pas capable de dire moi non plus. (LVM, p. 102-105)

La représentation écrite de l'oralité passe chez M. Tremblay par ces éléments paraverbaux, relativement nombreux. L'effet d'oralité n'est pas uniquement à chercher dans des informations métalinguistiques. Il est également créé par les indications scéniques (mouvements des personnages et déplacement des objets, mimiques), les indications de bruits qui livrent les dimensions spatiales d'une *situation* d'oralité, ou de plusieurs dans des cas de polyphonie. Tous ces éléments appartiennent au texte de théâtre sans être de la performance verbale des personnages. Ils permettent au lecteur de se représenter mentalement un monde possible où les personnages peuvent parler comme ils le font (dialogue, situation populaire, au Québec, etc.). De plus, ces éléments textuels sont la manifestation d'un niveau d'énonciation généralement attribué au dramaturge (ce serait l'auteur lui-même qui donnerait ses indications de lecture et/ou de mise en scène). Mais, à l'instar de ce que l'on dit de l'énonciation romanesque, il serait plus juste de faire ici du niveau énonciatif des éléments didascaliques un niveau analogue à celui du narrateur, sorte de voix et de point de vue dominant la diversité des personnages et de leur parole. Il faut ajouter que, dans la plupart des cas, ces éléments sont mis en valeur et/ou complétés visuellement par

des signes de ponctuation « liés » (par exemple les attributs de caractères, le parenthésage) ou indépendants, dits « détachés ou autonomes » (Anis : 2004, p. 8), dans le discours des personnages (par exemple les différents points expressifs).

4.2.4. Les commentaires de la transcription linguistique

Dans le sous-corpus *frcapop*, les transcripteurs des corpus de référence ont ajouté à leur transcription des commentaires faisant office d'indication scénique. Notre encodage XML ne fait d'ailleurs usage que d'une seule balise pour les deux sous-corpus, la balise <IS> et ses différents attributs : ENO pour énonciation, PRO pour prononciation, SITU pour situation, etc. (voir la présentation du corpus, chapitre 2 de cette thèse).

La norme de départ réclame une transcription orthographique qui exclut la représentation de certaines variantes de type phonétique, qui se retrouveront alors mentionnées entre parenthèses dans le document original, ou dans nos documents entre balises de commentaires (<-- [...] -->), d'indication scénique (<IS> [...] </IS>), ou entre balises vides spécifiques au marquage des rires (</RIRE>) ou des silences (</VIDE>). Voici quelques exemples extraits du sous-corpus *frcapop* dans son format d'édition développé⁹. Les commentaires sont soulignés.

- L2 ah oui ## mais non: pour les soirées <INS>1. <VIDE/> les soirées</INS> les soirées là pres: quand <IS TYPE="PRO">tanque</IS> on y a été là c'était les: les noces à: les noces d'or à ma sœur <INS>ah oui</INS> puis quand <IS TYPE="PRO">tanque</IS> mon neveu s'est marié ## mais c'est tou: c'est toutes des soirées dans ce temps là ## (E42)
- L3 tu comptes des menteries: tu vas prendre un choc avec ça ##
- L2 <IS TYPE="ENO">chevauchement</IS> le dimanche c'était le baseball ## <INS>3. <RIRE/></INS> le dimanche c'était le baseball pareil ## (E84-85)
- L2 ' ' Obligé de fournir quand <IS TYPE="PRO">tan</IS> vous avez pas d'atout ## bien: quand <IS TYPE="PRO">tan</IS> vous avez pas rien à fournir vous

9. Le contenu des commentaires et des indications scéniques n'est pas exploitable, ni accessible directement dans la base de données gérée par *Weblex*, pour la simple et bonne raison que le travail de balisage de ces éléments avait pour but leur isolement et différenciation du discours des locuteurs-cibles et des personnages, seul matériau verbal que nous souhaitons étudier en détail. Les exemples pris ci-dessus sont donc extraits du document avant son intégration dans le logiciel. Une recherche dans *Weblex* permet seulement de localiser et de compter les indications scéniques ou les commentaires au fil du texte, sans distinction de leurs attributs (@I pour indication scénique, @R pour les rires et @V pour les silences et les pauses).

pouvez couper avec l'atout ' vous: vous avez ## (E109)

- L1 vous avez peur des mauvaises influences des:
- L2 <IS TYPE="ENO">chevauchement</IS> oui <INS>1. oui</INS> parce-que il-y-a trop de choses qui se passent ## <INS>hum</INS> fait-que: <IS TYPE="SITU">elle tente d'allumer son briquet</IS> comme que j'ai dit il-y-a des hommes que: hum ## (I39-40)
- L2 ## tu vas prendre qu'est-ce-qui se passe avec Grégoire ## <INS>humhum</INS> qu'ils lui <IS TYPE="PRO">y</IS> foutent la paix à ce gars là ## je suis pas d'accord avec qu'est-ce-qu'il a fait' ## <INS>oui</INS> mais: es-tu capable de le juger toi? tu as tU déjà fait' de quoi de moins pire que lui? ou de quoi de pire que lui? <INS>humhum</INS> l'as-tu déjà fait? T: tu le diras même pas ## <INS>humhum</INS> puis ce gars: ce <IS TYPE="PRO">cte</IS> gars là il s'est fait' pincer un moment donné dans: dans une patente là avec des jeunes ## (O1)
- "08" L2 <IS TYPE="SITU">cherche dans le journal</IS> voyons: c'est supposé qu'il-y-a des autobus # les chauffeurs d'autobus de la CTUM ## <INS>ah oui</INS> <IS TYPE="SITU">cherche toujours ; on entend son respirateur</IS> ça encore vois tu # ils veulent faire la grève encore ## ah <VIDE/> <IS TYPE="BRUIT">juron?</IS> <IS TYPE="SITU">cherche encore </IS> ah bien ça parle en enfant-de-chicouenne ## <IS TYPE="SITU">cherche toujours</IS> en ## tous cas ## (Q8)

On ne peut que constater le parallélisme entre les types d'indications dans les deux sous-corpus. Dans les deux cas, des commentaires ajoutés à un niveau d'énonciation différent de celui des personnages/locuteurs sont nécessaires à une bonne représentation de la situation d'échange. La différence typologique entre les deux représentations de l'oralité n'est donc pas flagrante de ce point de vue-là.

4.3. La ponctuation

Le premier constat à faire est assez basique, même un peu simpliste : l'écriture de M. Tremblay est ponctuée. Autrement dit, les graphèmes alphabétiques (alphagrammes) cohabitent avec d'autres signes qui ne sont pas des lettres (ceci allant des espaces blancs aux différents points). C'est ainsi, par la négative, que M. Riegel & al. définissent les signes de ponctuation :

Alors que les signes orthographiques, dans les écritures alphabétiques, servent d'abord à représenter les phonèmes, les signes de ponctuation peuvent se

définir négativement comme les signes qui n'ont pas de correspondance avec des phonèmes. (1994, p. 83)

À quoi ces signes correspondent-ils, s'ils correspondent à quelque chose ? À quoi servent-ils en général, et dans l'écriture de M. Tremblay en particulier ? Quels sont-ils ? Ces questions semblent a priori avoir une réponse toute trouvée : les signes de ponctuation seraient « la part visible de l'oralité » (Meschonnic : 2000, p. 289, cité par Anis : 2004, p. 9), au niveau suprasegmental de la prosodie et de l'intonation. Mais cette position n'offre qu'une vision simplifiée d'un problème plus complexe, qu'il faut appréhender des points de vue diachronique, littéraire et syntaxique et pas seulement du point de vue de la relation oral/écrit (voir Anis : 2004, Serça : 2004 en particulier). Le phénomène est donc complexe et multidimensionnel. La question que nous nous posons maintenant est la suivante : dans quelle mesure la ponctuation est-elle une composante, un moyen, de représentation graphique de l'oralité (populaire québécoise)¹⁰ dans les textes de M. Tremblay et dans les entretiens linguistiques sélectionnés ? Pour y répondre, il faut d'abord formuler une définition plus claire et proposer une liste des signes standard du français écrit.

4.3.1. Oralité et ponctuation

Le statut de la ponctuation dans l'étude du langage varie dans son rapport à l'oral et relativement à son étendue (la portée des signes).

Le passage de la *scriptio continua* à la *scriptio per cola et commata* [par points et virgules], au Moyen Âge, avait pour objectif de faciliter la lecture orale d'un texte et sa compréhension¹¹. Les signes de ponctuation, jusqu'au blanc de mot, étaient donc dès le départ autant d'indications de diction et d'articulation logique du discours. Cette double conception, à la fois respiratoire et grammaticale, se retrouve globalement dans tous les dictionnaires et encyclopédies, comme le fait remarquer I. Serça (2004, p. 13) en reprenant l'article qu'y consacre *l'Encyclopédie* :

10. À vrai dire, les composantes populaire et québécoise jouent peu dans cette partie de l'analyse. Nous ne cherchons pas des marques de ponctuation qui seraient caractéristiques de la diastrie populaire, ni de la diatopie québécoise.

11. En l'occurrence *La Bible* traduite en latin par Saint Jérôme (Voir Serça : 2004, p. 12).

Le choix des ponctuations dépend de la proportion qu'il convient d'établir dans les pauses ; et cette proportion dépend de la combinaison des trois principes fondamentaux : 1° Le besoin de respirer ; 2° La distribution des sens partiels qui constituent le discours ; 3° La différence de degrés de subordination qui conviennent à chacun de ces sens partiels dans l'ensemble du discours¹².

L'entreprise de rationalisation de la langue que fut le XIX^e siècle, à travers notamment la normalisation de l'orthographe et de la notion de phrase — qui prend le pas sur l'unité oratoire du discours qu'était jusqu'à cette époque la période—, fit que les grammairiens insistèrent presque exclusivement sur les dimensions sémantiques et syntaxiques de la ponctuation, et donc sur son aspect visuel. Faut-il pour autant renoncer à ce « parallèle séduisant » (Fónagy : 1980, p. 101) entre les signes de ponctuation et les faits prosodiques et intonatifs de l'oral ? Les grammaires ne tranchent pas vraiment et si les aspects grammaticaux et purement écrits des signes ponctuants sont reconnus, leur classement relève souvent de leur seule relation à l'oral. Voici par exemple ce que J. Anis relève dans le traité de J. Damourette (1939), en qualifiant les propos de « phonocentrisme accusé » et « désuet » (Anis : 2004, p. 5). On reconnaît, au passage, la défense de sa position autonomiste¹³.

Si nous écoutons un Français parler, nous nous rendons compte de toutes les ressources que lui offrent la mélodie et la cadence de sa langue. Un texte écrit manque de toutes ces ressources, et le rôle de la ponctuation est de suppléer à ce manque en donnant les indications aussi précises que possibles, permettant de reconstituer ce mouvement vivant de l'énonciation orale¹⁴.

Nous n'entrerons pas dans ce débat. Il nous semble seulement important d'insister et de conclure sur deux points : 1. la vision actuelle des linguistes qui admettent tous malgré leurs divergences la multidimensionnalité des faits de ponctuation, c'est-à-dire

12. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, par une société de gens de lettres, Paris-Neuchâtel-Amsterdam, 1751-1780, 35 volumes, article « ponctuation ».

13. Dans son article de 2004, J. Anis propose un tour d'horizon des positions concernant la problématique ponctuation/oralité. Il conclut, comme c'était le cas dans sa définition du graphème, par l'idée de l'existence de deux codes parallèles en interaction relative (la prosodie pour l'oral et la ponctuation pour l'écrit), en reprenant ce qu'il disait quelques années auparavant dans un chapitre consacré aux rapports graphie-phonie : « La solution la plus raisonnable du problème de la relation entre intonation et ponctuation nous paraît de les rapprocher par leur fonction : chacune, dans son domaine, est porteuse d'indications syntaxiques, thématiques et énonciatives ; quand nous lisons un texte, nous décodons les topogrammes et si nous oralisons, nous utilisons des marques intonatives correspondantes. » (Anis : 1988b, p. 154-155 repris dans Anis : 2004, p. 6)

14. J. Damourette, *Traité moderne de ponctuation*, Paris, Larousse, 1939, p. 6.

le fait qu'ils ne renvoient pas systématiquement et uniquement à des phénomènes prosodiques¹⁵, 2. la position des artistes et des écrivains, qui défendent une ponctuation-souffle, partie prenante de leur style, manifestation écrite de leur voix¹⁶. La question du rythme — qui en littérature se présente comme une « graphie du temps » (Meschonnic : 2000, p. 289) — demanderait de plus amples développements et déborde la problématique de la ponctuation. Il n'en reste pas moins que cette dernière peut tout à fait être définie comme une manifestation graphique de phénomènes rythmiques, qui relèvent autant d'une oralité quotidienne (l'effet de réel) que d'une oralité lyrique (effet esthétique)¹⁷. Il paraît évident que M. Tremblay se situe au carrefour de ces deux exigences, et que l'usage qu'il fait de la ponctuation comme « typographie expressive » participe au résultat (le texte écrit, fait pour une lecture silencieuse) qui définit son style¹⁸.

4.3.2. Sens étroit, sens étendu et auxiliarité

Dès lors que l'on veut passer à la phase analytique, à la recherche des marques concrètes de ce découpage rythmique du discours (aux niveaux pausal ou grammatical), se pose la question du recensement des signes. Quels sont ces « signes qui n'ont pas de correspondance avec des phonèmes » ? (Riegel & al. : 1994, p. 83) En posant la question du listage des signes de ponctuation, on appelle inévitablement la définition de leur portée syntagmatique et de leur auxiliarité.

La portée syntagmatique des signes de ponctuation pose des problèmes de

15. Voir par exemple la définition de la ponctuation donnée par N. Catach, pourtant « catégorisée » dans la mouvance phonographique : « Système de renfort de l'écriture, formé de signes syntaxiques, chargés d'organiser les rapports et la proportion des parties du discours et des pauses orales et écrites. Ces signes participent ainsi à toutes les fonctions de la syntaxe, grammaticales, intonatives et sémantiques. » (Catach : 1996 [1994], p. 7)

16. L'exemple type est celui de la querelle de G. Sand avec ses éditeurs. Nous renvoyons ici en particulier à l'article d'I. Serça (2004) et au chapitre 12 « Ponctuation et rythme » d'A. Herschberg-Pierrot (1993, p. 265-279).

17. « Inscrivant le *temps* sur l'*espace* de la page, écrit I. Serça, la ponctuation participe à la « mise en scène d'une temporalité de l'écrit », en tant que pause, ou mieux encore, intervalle entre les mots, les couleurs, les formes, les sons ou les objets, elle est alors un des éléments du rythme de l'œuvre — littéraire, picturale, musicale, architecturale... — bref, le critère nécessaire de toute œuvre d'art. » (Serça : 2004, p. 17, citation interne de Meschonnic : 2000, p. 293).

18. Il dit lui-même dans certaines entrevues qu'une des choses les plus importantes de son écriture réside dans le travail du rythme. Du côté de la réception, la qualité lyrique de son « jocal » est également reconnue.

délimitation syntaxique. Le repérage des majuscules et des points sert d'ailleurs souvent de moyen — primaire, il faut bien l'avouer — pour définir la phrase. Du point de vue de l'analyse syntaxique, nous ne pourrions en rester là, car la phrase ainsi définie est une unité bien malcommode pour aborder l'oralité (voir chapitre 5 de cette thèse). L'image commune que l'on se fait de la ponctuation et des signes qui la matérialisent reste donc enfermée dans l'idée et le cadre de la phrase canonique. Une telle conception ne permet pas de prendre en compte des éléments à plus large portée qui relèvent de la mise en page. N. Catach, même si elle restreint son analyse à la « ponctuation proprement dite », propose une définition englobante, tout comme le fait J. Anis, et distingue une ponctuation « au sens large » et une ponctuation « au sens étroit ».

Au sens large, la *mise en page* comportera les signes, mais aussi tous les procédés typographiques de mise en valeur du texte, titres, marges, choix des espaces et des caractères, et au-delà agencement général des chapitres et façonnement du livre. Au sens étroit, on lui accorde en général une quinzaine d'éléments graphiques, étroitement liés au texte alphabétique : essentiellement *séparateurs* (virgule, point-virgule, point final, d'exclamation, d'interrogation, de suspension) ; signes de communication ou de « message » (deux points, guillemets, tirets simples ou doubles, parenthèses, crochets). Il est nécessaire d'y ajouter l'usage des blancs et des majuscules, piliers, avec le point, les plus anciens de la ponctuation, plus que jamais indispensables. (Catach : 1996 [1994], p. 7-8)

Le niveau supra-segmental où joue la ponctuation se laisse décomposer en différents niveaux. On trouvera ainsi 1. une ponctuation de mots (blancs et majuscules de mots, points abrégatifs, trait d'union et de division, apostrophe) ; 2. une ponctuation syntaxique et communicative et enfin 3. une ponctuation de texte ou mise en page. Dans le cadre de notre recherche, il nous semble que la représentation littéraire de l'oralité populaire québécoise chez M. Tremblay relève de ces trois niveaux.

Le terme « auxiliarité » désigne deux choses : d'une part, le fait que les signes de ponctuation ne sont pas essentiels à la lisibilité d'un texte, et, d'autre part, le fait qu'ils sont obligatoirement associés ou combinés aux graphèmes alphabétiques¹⁹ :

L'essentiel du contenu sémantique est véhiculé par les alphagrammes ; quant aux topogrammes, s'ils sont partie intégrante du système graphique, on peut néanmoins les qualifier d'éléments auxiliaires, car ils sont nécessaires à la pro-

19. On peut, tant bien que mal, déchiffrer un texte sans ponctuation autre que les blancs de mots, comme cela arrive en poésie, alors qu'il paraît très difficile d'envisager un texte sans graphèmes alphabétiques, sans lettres.

duction du sens, parce qu'ils organisent la séquentialité, mettent en place — d'où le nom que nous leur donnons — les unités textuelles, fournissent des indications syntagmatiques indispensables. (Anis 1988, p. 87, repris dans Anis : 2004, p. 8)

Nous pourrions ajouter leur capacité combinatoire : les attributs de caractères (gras, italiques, capitales) peuvent s'appliquer aux parenthèses, aux guillemets ; les guillemets peuvent apparaître à l'intérieur de parenthèses, etc. Mais il existe, sinon des restrictions catégoriques, au moins quelques habitudes de la langue écrite standard, répertoriées dans les grammaires au niveau des règles orthographiques. Cependant, à côté de ces habitudes quasi-normatives, on constate fréquemment une certaine prise de liberté et pas seulement en littérature. Comment expliquer qu'un exercice de ponctuation à partir d'un texte brut ne donne pas qu'un seul — et « correct » — résultat ? Il y aurait donc plusieurs « bonnes manières » de ponctuer. Nous reprendrons la position de L. G. Védénina qui propose une définition de la ponctuation non seulement en fonction de critères syntaxiques et sémantiques mais qui prend également en compte la composante communicative du code graphique :

La ponctuation communicative participe à la reconstruction de la phrase comme moyen réalisant la répartition des membres dans les groupes de thème et de propos. Elle sert ainsi à adapter le modèle syntaxique à l'usage dans la parole. [...] Le caractère communicatif de la ponctuation française est à la base de la soi-disant instabilité de la ponctuation, constatée par certains linguistes. Ils ont remarqué que dans des conditions syntaxiques et sémantiques parallèles, on n'est jamais sûr de trouver la même ponctuation et en ont tiré la conclusion que la ponctuation est un phénomène qui échappe à toute codification. La ponctuation du français est un moyen souple et mobile, mais non chaotique ni dépendant du simple hasard ou de la fantaisie individuelle [...] La ponctuation communicative naît des besoins de la situation. (2000 [1989], p. 126-127)

Cette liberté, que l'on peut dire à la fois fonctionnelle et pragmatique, peut être un des moyens de caractériser l'écriture d'un individu puisqu'elle n'est pas un code fixe et définitif. Dans notre cas, elle peut être un moyen de saisir une composante graphique du style « oralisant » de M. Tremblay. Comment cet auteur « adapte [t-il] le modèle syntaxique traditionnel à la parole » (populaire), ou l'inverse ? Comment l'utilisation qu'il fait des signes de ponctuation est-elle une réponse graphique aux besoins de la communication orale qu'il met en texte ? Que dire des choix de transcription des

auteurs du corpus de référence linguistique *Sankoff-Cedergren et Montréal 84* ? Que dire des modifications que nous avons faites ?

4.3.3. Le recensement des figures et leur valeur énonciative

- **Recensement des figures**

Les différents degrés de portée syntagmatique et les différentes fonctions des signes de ponctuation offrent plusieurs types de classement à celui qui entend les relever. L. G. Védénina (1980, 2000 [1989]) présente deux classements différents, J. Anis (2004) passe en revue plusieurs de ces classements avant de proposer le sien, J. Pinchon & M.-A. Morel (1991) et N. Catach (1996 [1994]) proposent quant à elles des tableaux récapitulatifs des différents signes selon plusieurs critères fonctionnels, dont voici une liste non exhaustive :

- [La complexité des fonctions de la ponctuation :]
- les bornes et la segmentation de l'énoncé,
 - les pauses orales et écrites, majeures et mineures,
 - l'intonation (expression, mélodie, contours, débit, rythme, etc.),
 - les modalités (fonction intonative et grammaticale),
 - la construction et les rapports des parties,
 - l'opposition thème/propos,
 - les rapports inter-locuteurs,
 - l'organisation des sens partiels et du sens total,
 - certaines oppositions grammaticales spécifiques (mots mis en appositions, en apostrophes, etc.),
 - la clarté de l'énoncé, etc. (Catach : 1996 [1994], p. 53-54)

Avant de procéder à un relevé systématique des formes de ponctuation dans le corpus, voici deux remarques supplémentaires :

1. les signes de ponctuation, au sens étroit comme au sens étendu, forment en français une liste finie et assez restreinte. Il faut par conséquent s'attendre à une certaine polyvalence : un même signe peut assumer plusieurs fonctions à la fois (une virgule peut être pausale, syntaxique et logique), plusieurs signes peuvent signaler les mêmes phénomènes (l'italique, les guillemets, les capitales, le gras), etc. M. Tremblay n'est d'ailleurs pas toujours cohérent et uniforme dans ses choix : au sein d'un même texte, on peut relever plusieurs types de soulignements concurrents.
2. Dans le cadre d'une étude sur la représentation graphique de l'oralité, un relevé des signes de ponctuation est pertinent, car les fréquences et les distributions de ces signes

dans le texte et dans le discours des personnages participent à la construction d'un effet d'oralité. Cela ne veut pas dire qu'il y a une correspondance systématique entre certains signes et des phénomènes prosodiques précis. Nous postulons, a priori, des marques de « vivacité » du discours, au niveau des modalités (interrogation, exclamation), des particularités d'un échange oral en situation familière (chevauchements, amorces, répétition, hésitation) et au niveau de la polyphonie (décrochage ironique, accent marqué sur un mot repris, emploi autonymique, discours rapporté).

- **Valeur énonciative des figures**

L'analyse du statut discursif particulier du texte de théâtre (voir chapitre 2 de cette thèse) a permis de mettre en évidence une énonciation fondamentalement double au sein du texte. La mise en page et la présentation des tours de parole ont aussi été retenues comme des éléments de représentation graphique du dialogue, et de l'oralité, de par leur contenu et/ou de par leur disposition sur l'espace graphique de la page. Du point de vue d'une définition étendue, ces éléments sont aussi des signes de ponctuation, qui permettent notamment d'isoler l'appareil didascalique du discours des personnages. Les blancs de paragraphes, les capitales (pour les noms des locuteurs), les italiques (pour les didascalies), les parenthèses (pour certaines didascalies), les caractères gras (titres), etc. sont des marques de ponctuation textuelle assez convenues, souvent combinées, qui permettent de classer le texte dans le genre dramatique, avant même d'entamer sa lecture. Les ayant en grande partie déjà traitées ailleurs (voir section 4.2), nous nous concentrerons ici sur le matériau verbal du discours des personnages des pièces et des locuteurs-cibles (L2) des entretiens. Notre description est basée sur la distinction binaire faite par J. Anis entre fonction syntagmatique et fonction polyphonique (1988b, 2004) et sur le tableau récapitulatif proposé par J. Pinchon et M.-A. Morel (1991, p. 18). Lorsqu'il parle de polyphonie, J. Anis (1988b : p. 121-139) se réfère aux travaux d'O. Ducrot (1984, p. 171-233). Ceci amène en particulier à revoir l'idée d'un auteur unique de l'énoncé, ou de l'unicité du sujet de l'énonciation, en distinguant le locuteur de l'énonciateur. Quand doit-on parler de polyphonie ? Il y aurait des cas de polyphonie à plusieurs locuteurs (cas du discours direct rapporté et cas du texte de théâtre) et des cas de polyphonie faisant intervenir la catégorie de l'énonciateur. Une prise de parole est dite polyphonique

quand dans son discours le locuteur laisse la place à des propos (oraux ou écrits) d'autres énonciateurs — qui ont alors le statut de locuteurs secondaires —, ce qui produit un certain décrochage énonciatif, souvent matérialisé à l'écrit par des faits de ponctuation comme les guillemets, les parenthèses, les tirets (ou encore l'italique). Le cas le plus simple est le discours rapporté, généralement introduit par les deux points et une paire de guillemets. Notons que le locuteur peut se citer lui-même et se considérer comme autre énonciateur au sein de son propre discours. Dans le texte de M. Tremblay, les guillemets entrent aussi en concurrence avec les marques associées comme les italiques ou les capitales ; ils permettent alors de signaler plus précisément des phénomènes d'intertextualité comme le titre d'une œuvre, d'un journal, mais aussi un certain ton, une certaine intensité dans la voix. Les décrochages énonciatifs sont également perceptibles dans le cadre même de la parole d'un seul locuteur, sous forme d'incises ou d'incidentes exprimant ses commentaires ou son attitude vis-à-vis de la forme ou du contenu de ce qu'il est en train de dire. Dans ces cas-là, nous avons conservé le locuteur comme seul énonciateur (voir le tableau). Les marques typographiques privilégiées sont dans ces cas-là les parenthèses et les tirets. Ces dernières marques sont peu nombreuses dans le matériau verbal des personnages ; rappelons cependant que, combinées aux capitales et aux italiques, elles assurent leur fonction polyphonique à un autre niveau, celui de la distribution des tours de parole, et celui de la distinction appareil didascalique/discours des personnages.

Ce qui a été dit du discours dramatique vaut dans une certaine mesure pour les entretiens linguistiques. Nous entendons par là que s'y manifeste aussi une double énonciation : celle des transcripteurs avec leurs indications situationnelles et métalinguistiques diverses et celle de l'échange discursif transcrit entre l'enquêteur et l'enquêté. Comme pour le sous-corpus *tremblay*, nous ne traiterons des faits de ponctuation qu'à l'intérieur de cette sélection, en laissant de côté ce qui ressort aux commentaires, aux codes de référence à l'enregistrement audiophonique et aux prises de parole de l'enquêteur (L1) et/ou des autres locuteurs non ciblés (L3 à L6). Avant de dresser un inventaire, voici une rapide synthèse des modifications faites dans les transcriptions originales du sous-corpus *frcapop*.

Corpus de référence. Les transcriptions sont ponctuées selon les règles orthographiques (usage des majuscules et des différents points en particulier le point,

la virgule et le point d'interrogation), et selon quelques aménagements spécifiques aux normes de transcription arrêtées (usage des traits d'union pour marquer les collocations lexicales du genre « aujourd'hui », « fait-que », « d'abord », etc., usage diacritique des capitales « tU », « pLU » *vs* « tu », « plus », usage des deux points pour marquer l'allongement syllabique, usage de l'apostrophe pour marquer une ellipse (souvent un « que ») et/ou la prononciation d'une consonne finale (en général [t])). Les parenthèses y sont réservées aux commentaires du transcripteur.

Sous-corpus frcapop. Dans l'ensemble, nous n'avons pas retouché les transcriptions et elles apparaissent en l'état, pour des raisons de conservation du patrimoine scientifique québécois et du respect des auteurs. Seul l'usage des points et des virgules nous a posé problème. Du fait de leur valeur aussi syntaxique propre à l'écrit, elles n'étaient pas les plus appropriées pour transcrire objectivement l'organisation d'un flux de parole non standard. Dans bien des cas, la présence d'un point ou d'une virgule relève de la compréhension subjective du transcripteur qui, en privilégiant tel ou tel découpage visuel, influe inévitablement sur l'interprétation et l'analyse des corpus. Pour ne conserver que la valeur pausale et l'emplacement des signes, nous avons simplement opté pour un remplacement systématique. Il ne porte pas à conséquence puisqu'il est réversible à tout moment grâce aux possibilités de l'informatique.

Les points ont été remplacés par ## qui marque généralement des pauses longues, et les virgules ont été remplacées par # qui désigne des pauses plus courtes. Les autres figures ont été conservées, soit parce qu'elles ont une valeur modale, soit parce qu'elles sont explicitement utilisées comme des conventions de transcription pour signifier une ellipse, une collocation ou un allongement syllabique.

Le tableau ci-dessous rend compte des différents signes de ponctuation dans les deux sous-corpus. Nous y spécifions pour chaque figure : la fréquence, l'énonciateur concerné, et si possible une interprétation (lorsque la valeur pausale n'est que supposée, nous l'indiquons pas un point d'interrogation entre parenthèses). En annexe, nous proposons une liste d'exemples du sous-corpus *tremblay* pour chaque figure de ponctuation (voir document annexe 4A). Nous ne donnons ici que le tableau synthétique.

Figure	Fréquence	Énonciation	Interprétations en contexte
1. Marqueurs syntagmatiques			
<i>1. a. Ponctuation générale (logique et/ou modale)</i>			
TREMBLAY			
.	1530	locuteur	pause, fin de phrase (déf. graphique)
?	994	locuteur	modalité interrogative, pause (?)
!	3798	locuteur	modalité exclamative, pause (?)
...	2439	locuteur	modification intonative, interruption, hésitation, pause (?)
,	7277	locuteur	fin de syntagme ou de proposition, pause (?)
:	70	locuteur	rupture, détachement, annonce le DDR
;	4	locuteur	fin de proposition, pause (?)
FRCAPOP			
#	994	locuteur	pause +/- courte (?)
##	3669	locuteur	pause +/- longue (?)
?	170	locuteur	modalité interrogative
<i>1. b. Ponctuation de mot</i>			
TREMBLAY			
-	1501	locuteur	collocation lexicale
'	10373	locuteur	ellipse, élision
capitales	9	locuteur	Siglaion
FRCAPOP			
:	2803	locuteur	allongement syllabique
-	2451	locuteur	amorce, collocation lexicale
'	4177	locuteur	ellipse, élision, prononciation consonne finale
capitales	109	locuteur	siglaion
2. Marqueurs polyphoniques			
TREMBLAY			
([...])	3 paires	locuteur (+ autre énonciateur)	décrochage énonciatif, changt intonatif, incise
- [...] -	3 paires	locuteur (+ autre énonciateur)	décrochage énonciatif, changt intonatif, incise
« [...] »	143 paires	locuteur (+ autre énonciateur)	décrochage énonciatif, changt intonatif, citation (discours direct ou mention titre d'œuvre)
FRCAPOP			
" [...]"	371 paires	locuteur(+ autre énonciateur)	décrochage énonciatif, changt intonatif, citation (discours direct ou mention titre d'œuvre)
3. Signes associés (marquage polyphonique)			
TREMBLAY			
italiques	62	locuteur(+ autre énonciateur)	changement intonatif, décrochage énonciatif, citation ou mention titre d'œuvre
capitales	2	locuteur(+ autre énonciateur)	changement intonatif, décrochage énonciatif
FRCAPOP			
capitales	83	locuteur(+ autre énonciateur)	concerne uniquement « <i>tU</i> » et « <i>plUs</i> », ce code relève des normes de transcription

Tableau 4.3.2.a. La ponctuation comme marquage énonciatif

M. Tremblay utilise un système de ponctuation plus riche que les transpositeurs, en termes de fréquence et de diversité des marques. Le point essentiel à retenir est la présence appuyée des marques de ponctuation expressive (exclamation, points de suspension, etc.), mais aussi le fait que M. Tremblay n'invente pas de nouveaux signes. Il se contente d'exploiter la système standard du français écrit et n'invente pas, comme l'a fait Hervé Bazin en imaginant six nouveaux points d'intonation²⁰.

4.4. « Petits mots » et autres spécificités du discours oral

À l'intérieur du matériau verbal attribué aux locuteurs-cibles et aux personnages, nous nous demanderons quels sont les éléments qui contribuent à rendre compte d'une énonciation orale sociolinguistiquement déterminée, dans le cas des transcriptions linguistiques, ou à en produire l'effet, dans le cas de la représentation littéraire. Nous avons choisi de traiter en particulier de quelques « petits mots du discours » assez caractéristiques du français parlé au Québec en situation informelle. Il s'agit de « coudonc », « entéka », « (ça) fait que », « là » et « par exemple ». La conclusion sera l'occasion d'insister, plus largement, sur la capacité d'expressivité de certains de ces « petits mots » qui peuvent fonctionner comme interjections, et sur le travail de transcription phonographique effectué par M. Tremblay. Avant de passer à l'analyse proprement dite des cinq particules précitées, il convient donc de faire le point sur les termes utilisés pour les désigner et les moyens dont nous disposons pour les relever dans le corpus.

4.4.1. Petits mots, particules ou marqueurs du discours ?

Le domaine est bien balisé — il existe de nombreuses études sur le sujet depuis les années quatre-vingt (voir bibliographie) —, mais la terminologie varie beaucoup. En cherchant une définition précise, on s'aperçoit parfois que les catégories changent en fonction des perspectives adoptées.

20. Hervé Bazin, *Plumons l'oiseau*, Paris, Grasset, 1966, p. 142 et « saynète d'illustration », p. 143. Cité par N. Catach (1996 [1994], p. 9).

4.4.1.1. À la recherche d'une définition générale

- **Horizon terminologique**

Par « petits mots du discours »²¹ nous entendons des ressources lexicales propres au fonctionnement discursif, telles que « donc », « alors », « ben », « bien », « bon », « effectivement », « là », « ah », « oh », « coudon(c) », « entéka », mais aussi « ah bon », « eh bien », « bon ben alors », « voyez-vous », « non mais alors », etc. On trouve également les termes « marqueurs discursifs » et « particules discursives » pour désigner l'ensemble de ces éléments comme catégorie fonctionnelle²². Si certaines de ces formes sont plus caractéristiques de l'oral²³ — parce qu'elles y sont exclusivement ou significativement plus présentes qu'à l'écrit —, il ne faut toutefois pas les restreindre à ce que certains linguistes nomment « scories », « bourres » ou « bourrages », ou encore « stigmates »²⁴, car cela reviendrait à faire de l'oral une sorte de brouillon de l'écrit et de ces petits mots des ratés de la langue essentiellement dus au type de canal utilisé. On trouve aussi des marqueurs discursifs à l'écrit, en particulier ceux habituellement classés comme « connecteurs », c'est-à-dire toute la classe lexicale des conjonctions de coordination et de subordination, avec leur domaine sémantique (temps, espace, cause, condition, but, etc.).

Le choix d'un système terminologique n'est pas aisé, dans la mesure où la littérature scientifique n'est pas homogène²⁵. Nous nous résoudrons donc, après beaucoup

21. L'appellation « petit mot du discours » ne reprend pas précisément ce qu'entendent G.-D. de Salins, G. Kleiber ou encore D. Delomier, chez qui on trouve cette expression pour désigner « l'instabilité sémiotique des marques » et chez qui le statut linguistique des ces marques est discuté. G.-D. de Salins, « La communication et ses rituels », dans *Sociolinguistique : territoire et objets*, sous la direction de H. Boyer, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1996, p. 215-271. D. Delomier, « *Hein* particule désémantisée ou indice de consensualité ? », dans *Faits de langue*, « Oral-écrit : formes et théories », n° 13, Paris, Ophrys, p. 137-149. G. Kleiber, *Problèmes de sémantique : La polysémie en questions*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999 (cités dans Brémond : 2004, p. 15).

22. Nous pourrions citer d'autres exemples, fort nombreux, comme « mots du discours », « connecteurs phatiques » (O. Ducrot), « marqueurs structuraux de la conversation » (A. Auchlin, J. Moeschler), « marqueurs de l'interaction » (D. Vincent), « appuis du discours » (D. Luzzati), « ligateurs énonciatifs » (L. Danon-Boileau et M.-A. Morel), « particules énonciatives » (J. Fernandez-Vest), « régulateurs » (M. de Gaulmyn), etc. qui, sans jamais désigner vraiment la même chose, soulèvent des problèmes assez proches. Nous renvoyons à l'introduction de thèse de C. Brémond (2004) pour les références exactes. Voir également la dernière parution en français sur le sujet qui propose la formulation « marqueurs discursifs » (Drescher & Frank-Job, édés. : 2006).

23. [bē], [bjē], [pi], [āteka], [kudō], [ajōj], [tjē], [sti], etc.

24. Voir ce qui est dit sur le sujet chez F. Gadet (1997a [1992], p. 32 et 1996, p. 34-36) et chez D. Vincent (1993, p. 60) reprenant J. Vendryes.

25. Pour un « état de l'art », se reporter en particulier à Vincent : 1993, p. 43-70, Mosegaard Hansen :

d'autres, à opérer un choix arbitraire, que nous essaierons de rendre aussi explicite que possible dans chaque cas concret que nous analysons. Même s'il existe des distinctions plus fines, dans l'ensemble, parler de « mots du discours », de « particules discursives » ou de « marqueurs de discours » permet d'englober sous un même terme générique à la fois les emplois standard des connecteurs reconnus par les grammaires traditionnelles et d'autres emplois plus spécifiques à l'oral. Une perspective aussi générale met en évidence la nature polyfonctionnelle des marqueurs : une même forme lexicale peut assumer en contexte plusieurs fonctions discursives, séparément ou simultanément²⁶. Voici la définition qui peut servir de base :

The terms 'discourse particles' and 'discourse markers' will be used interchangeably in this work to refer to a functional category (as opposed to a morphological or syntactic one) of linguistic expressions which, as the name indicates, have in common that they function primarily on the level of discourse, rather than that of sentence. Although at present no generally accepted definition of the class of markers exists, these items are usually thought of as providing various kinds of metalinguistic indications about the unfolding discourse. (Mosegaard Hansen : 1998, p. 4)

Les termes « particules du discours » et « marqueurs discursifs » seront utilisés indifféremment dans ce travail pour désigner une catégorie fonctionnelle (par opposition aux catégories morphologique et syntaxique) d'expressions linguistiques qui, comme leur nom l'indique, ont en commun le fait qu'elles fonctionnent au niveau du discours plutôt qu'au niveau de la phrase. Bien qu'il n'existe pas actuellement de définition généralement reconnue de la classe des marqueurs, ces éléments sont habituellement appréhendés comme fournissant différentes sortes d'indications métalinguistiques à propos du discours dans son déploiement. (Traduction personnelle)

M.-B. Mosegaard-Hansen a le mérite de poser une nécessité fondamentale pour penser la catégorie visée, celle qui veut que les différents types de marqueurs soient distingués non selon les critères du lexique ou de la syntaxe²⁷, mais selon des critères fonctionnels relevant de l'indexicalité²⁸ et mettant en jeu les phénomènes de cohésion

1998, p. 9-36 et Dostie : 1998, p. 40-49.

26. Par exemple « ah » et « oh » qui sont souvent associés à des transitions discursives et à des événements émotionnels tels la surprise, la joie ou le mécontentement. Ou encore « donc », « pis/puis » et « bien » ne fonctionnent pas dans l'usage que comme conjonction ou adverbe.

27. L'analyse de ces petits mots pose d'ailleurs le problème de leur portée discursive (l'énoncé, le contexte), et en particulier le problème de la délimitation d'une unité syntaxique (voir le chapitre 5 de cette thèse).

28. Nous ne développons pas ici cette caractéristique qui tient à la nature discursive de notre objet d'étude, mais nous y revenons plus en détail ci-dessous, dans le traitement de « là ». Notre référence principale concernant le problème de l'indexicalité et des relations entre anaphore et déixis est

et de cohérence discursives. Globalement, tout le monde s'accorde à reconnaître que ce qui caractérise ces petits mots est le fait qu'ils assument une fonction d'organisation du discours (logique, temporelle, hiérarchique, etc.) et/ou une fonction d'expression des émotions en situation²⁹ et/ou une fonction de gestion de l'interaction. Cette tripartition sémantico-pragmatique du fonctionnement discursif rejoint celle de D. Vincent (1993), emprunée aux travaux de l'école genevoise d'analyse du discours, à savoir une fonction de structuration, une fonction d'interaction et une fonction d'élocution (Roulet : 1987).

• **Différences terminologiques et conceptuelles**

Nous emploierons indifféremment « petits mots », « particules » ou « marqueurs de discours » pour désigner une catégorie discursive fonctionnelle, lexicalement ouverte. Mais certaines approches, cherchant à catégoriser davantage ce vaste ensemble, suggèrent une distinction plus fine entre différents types de marqueurs discursifs. Les trois termes, interchangeables dans une définition générale, sont parfois qualifiés puis hiérarchisés, opposés ou divisés en différentes sous-classes. Si la réflexion gagne en précision, l'usage des termes dans des sens et des systèmes différents ne fait qu'emmêler davantage un écheveau terminologique et conceptuel déjà fort complexe. Nous n'entendons pas régler le problème — il n'y a pas de solution idéale —, mais nous insistons sur le fait que l'absence de régulation terminologique dans les analyses détaillées oblige à une certaine vigilance définitoire.

Prenons l'exemple de la réflexion proposée par J. Jayez (2005). À l'intérieur de la catégorie générale des « marqueurs de discours », il suggère de distinguer plus nettement encore deux classes fonctionnelles, sur la base de critères présuppositionnels : la classe des connecteurs d'un côté et celle des particules de l'autre, chacune pouvant ensuite faire l'objet d'une étude plus détaillée (connecteurs temporels, connecteurs consécutifs, particules modales, particules non modales, particules interjectives, etc.)³⁰

l'ouvrage de F. Cornish (1999 et notamment son chapitre 2, p. 18-68).

29. Nous ne comptabiliserons pas les parenthétiques comme « *malheureusement* », « *hélas* », « *heureusement* », etc. parmi les marqueurs discursifs parce qu'ils ne contribuent pas à la structuration discursive et ne manifestent pas nécessairement des émotions en temps réel. Par exemple : « J'ai appris que, *malheureusement*, Pierre avait raté son examen » *vs* « ?? J'ai appris que, *zut*, Pierre avait raté son examen » ou « ?? *Zut* j'ai appris l'année dernière que Pierre avait raté son examen ». Un décalage marqué par rapport à la situation d'énonciation semble incompatible avec une fonction interjective.

30. En gros, la fonction de connecteur est définie dans cette perspective comme un lien entre des

Autre exemple de typologie, celle de G. Dostie (2004, p.45-49). Elle part de la catégorie générale des marqueurs discursifs (MD) pour la diviser en deux grandes sous-catégories : les marqueurs illocutoires et les marqueurs d'interaction. Les marqueurs illocutoires se divisent en marqueurs d'interprétation (MI) et marqueurs de réalisation d'un acte illocutoire (MRAI) ; les marqueurs d'interaction sont divisés en marqueurs d'appel à l'écoute (MAE), marqueurs d'écoute (ME) et marqueurs de balisage (MB).

Chaque approche reconnaît dans un premier temps le flou définitoire du domaine et propose ensuite, sinon une typologie stricte, au moins des axes d'organisation plus ou moins en accord avec celle/ceux des références qu'elle cite. Ceci fait que, finalement, on a l'impression de toujours parler de la même classe générale, celle des marqueurs de discours, mais en privilégiant certains critères et du coup certaines sous-classes.

- **Les traitements de la polyfonctionnalité**

La polyfonctionnalité³¹ de ces petits mots n'est pas traitée de la même manière dans toutes les approches. Ainsi retrouve-t-on les trois grandes stratégies exploitées en sémantique lexicale, à savoir 1. la caractérisation d'un sens abstrait général dont on dérive les différents emplois (approche monosémique représentée ici par l'étude de J.-M. Léard sur « fak » (= fait que) ou « coudon »), 2. la caractérisation de plusieurs sens liés entre eux par un réseau d'analogies (approche polysémique illustrée ici par l'étude de G. Dostie sur « coudon » ou l'étude de D. Vincent sur « par exemple »), et 3. l'énumération des emplois sans prise de position quant à leurs liens éventuels (ap-

propositions et des actes de langage (assertion, question, exclamation), et la fonction de particule comme un pointage vers le contexte d'énonciation, qu'il soit linguistique ou situationnel. Cette distinction ne prétend pas régler pour le moment la question de ce qu'on appelle traditionnellement les « particules modales ». Par exemple : le *bien* et le *effectivement* de confirmation (*Il a bien/effectivement reçu votre dossier complet*), ou le *déjà* de demande de rappel (*C'est quoi déjà un dynamomètre ?*) [exemples construits]. Pour une référence récente dans ce domaine sur l'allemand, qui est réputé posséder beaucoup plus de particules modales que le français (Mosegaard Hansen : 1998, p. 41), se reporter à l'article de Elena Karajosova, « Modal particles and the common ground. Meaning and functions of German *ja, doch, eben/halt* and *auch* », dans *Perspectives on Dialogue in the new Millennium*, edited by Peter Kühnlein, Hannes Rieser and Henk Zeevat, Amsterdam, Benjamins, coll. Pragmatics & Beyond New Series, 2003, p. 335-349.

31. Par exemple, le fait que l'unité lexicale « *bien* » (parfois prononcée « *ben* ») d'une part, puisse être adverbe, nom, ou marqueur discursif, et d'autre part, en tant que marqueur discursif, puisse être un modalisateur, une interjection, etc. La polyfonctionnalité désigne donc deux choses : la pluralité des fonctions dans le système linguistique mais aussi la pluralité des fonctions comme marqueur discursif, au niveau du discours.

proche lexicographique de certains dictionnaires qui proposent une liste d'emplois, par exemple *Le Robert*).

- **Démarche suivie**

Du point de vue terminologique, nous restons au niveau d'une définition générale où les différents termes mentionnés se valent. Si besoin, nous précisons les distinctions faites et le système auquel elles renvoient. Du point de vue du relevé et du classement des items, nous suivrons généralement la démarche empirique des approches polysémiques, qui ont le mérite de partir d'un inventaire des emplois avant de prendre position sur le type de relations qui existent entre eux. Nous serons amenée parfois à distinguer les emplois discursifs des emplois non discursifs et ensuite seulement à envisager une pluralité d'emplois discursifs. Nous éviterons toutefois de nous prononcer sur les hypothèses complémentaires que ces approches font et qui concernent les analogies entre tous ces emplois. Cela pour deux raisons principales : 1. la taille du corpus ne permet pas d'évaluer de telles généralisations, 2. l'analyse détaillée des emplois constituerait un sujet d'étude en soi. Nous convoquerons des hypothèses sémantiques et pragmatiques faites par d'autres chercheurs et les confronterons aux occurrences relevées dans le corpus, dans le but d'expliquer la pertinence de telle ou telle forme pour la présente recherche.

4.4.1.2. Quelles sont ces particules ? Comment les identifier ?

- **Critères de sélection**

Les particules retenues ont été jugées assez représentatives de l'OPQ, de par leur usage, leur fréquence ou leur forme, et ce en regard des données du sous-corpus *fr-capop* et des travaux sur le français québécois dans le domaine. Avant de préciser les deux types de critères sur lesquels est basée la sélection, à savoir des critères externes et des critères internes au corpus, il faut dire que certains éléments ont été volontairement délaissés. Il s'agit des particules de structuration discursive listées par les grammairistes normatives et alors appelées « connecteurs » ou « conjonctions », selon les auteurs. Si l'on se cantonne à la tripartition de D. Vincent mentionnée ci-dessus, on dira alors que notre recherche des représentations de l'oralité s'est a priori portée sur le cas des marqueurs d'interaction et des marqueurs d'élocution, et qu'elle ne garde

parmi les particules de structuration que celles qui sont jugées non standard, non conformes à la grammaire normative écrite.

Le traitement informatisé du corpus montre ici ses limites : comment trier a priori les emplois normatifs et les usages non normatifs d'un élément qui ne peut être « attrapé » par le logiciel que comme une suite de caractères ? Comment cibler une catégorie fonctionnelle (celle des marqueurs de discours) lorsque les moyens offerts par le logiciel sont uniquement de nature lexicale ? Le listage systématique et automatique, même très efficace, se heurte à la polyfonctionnalité de certains éléments dans le système de la langue. Par exemple, une recherche des formes « là », « Là » et « là: » ne résout rien de la distribution en adverbe (lieu et temps) et particule discursive. Il faut faire le tri manuellement pour voir, au-delà du résultat quantitatif brut, si la distribution des fonctions est parallèle entre les deux sous-corpus, c'est-à-dire si M. Tremblay attribue à ses personnages un usage du « *là* ponctuant discursif » représentatif de l'OPQ, que D. Vincent relève dans ses analyses et que les locuteurs du sous-corpus *frcapop* sont censés illustrer. C'est donc en pleine conscience de la difficulté et du caractère intuitif du relevé que nous avons arrêté des critères externes et des critères internes, dans le but de rendre la démarche explicite et les résultats relatifs.

– Critères externes

Les marqueurs discursifs ne constituent certes pas une classe lexicale fixe, mais des études sur corpus du français contemporain ont permis d'arrêter par le calcul des fréquences une régularité dans l'usage de certaines formes³² ou l'usage de certains figements de cooccurrences de formes comme « bon ben alors », « je veux dire », etc. J. Fernandez (1994) propose d'ailleurs une sorte d'inventaire des particules qui a servi de point de départ à d'autres recherches, comme celle menée par V. Traverso et S. Bruxelles sur « ben » (2004). Si de telles entreprises restent attachées à des corpus précis, elles peuvent néanmoins aiguiller une recherche des marqueurs discursifs principaux, qui pourra être approfondie sur la base d'études spécifiques au français québécois.

32. C'est le cas par exemple de « bon », « bien », « ben », « donc », « en fait », « alors », « ah », « euh », « tiens », « voyons », « mais », « quand même ».

– Critères internes

Le logiciel utilisé et l'état brut du corpus, non catégorisé, n'ont pas permis de faire des recherches sur critères fonctionnels. Nous résumons ci-dessous les principaux écueils rencontrés et nous précisons la démarche suivie pour essayer de les contourner.

a. La recherche informatisée en corpus n'a pu se faire que parce qu'avait été ciblée auparavant une liste lexicale d'éléments pouvant être employés comme particules discursives. Cette liste a été faite à partir de données externes et élaguée ou complétée³³ au fil d'une lecture et d'une écoute attentives du sous-corpus *frcapop*. Une fois les formes pointées, nous avons établi la liste des concordances en délimitant un contexte assez large.

b. La plupart des formes sont polyvalentes dans le système linguistique et en tant que particules discursives (« bien », « là », « coudonc », etc.). Une simple concordance n'étant pas suffisante, il a fallu procéder à un tri manuel aidé par la facilité d'accès au contexte linguistique.

c. Les particules spécifiques de l'oral n'ont pas de correspondant orthographique. Ceci amène parfois les transpositeurs et/ou les écrivains à leur en inventer un en créant une néographie ou à les considérer comme des variantes de mots que l'écrit et l'orthographe reconnaissent, quitte à provoquer certaines fusions et confusions³⁴. Le lissage orthographique des particularités de l'oral est un réel problème pour notre réflexion, notamment en ce qui concerne le sous-corpus *frcapop* dans lequel les marqueurs « ben » et « bien », entre autres, se confondent graphiquement alors qu'ils gagneraient à être considérés comme autonomes, occasionnellement similaires dans leur prononciation (phénomène de variation sociolinguistique)³⁵. Nous avons par conséquent laissé momentanément de côté « ben », « bien », « pis » et « puis », qui ne sont pas distingués dans la transcription linguistique.

33. Toutes les entités lexicales susceptibles d'assumer la fonction de marqueur discursif ne sont pas représentées dans notre corpus, toutes celles qui y sont présentées ne nous intéressent pas.

34. Les formes sont quasiment systématiquement ramenées à « écoute donc », « bien », « bien donc », « en tout cas », « puis », etc.

35. Même si la prononciation est parfois la même, il y a deux particules en français oral, « bien » et « ben », distinctes dans leurs usages (elles n'ont pas le même sens), la preuve en étant qu'elles sont juxtaposables sans redondance, comme le montre cet exemple construit.

Ex. Bien. Ben nous allons pouvoir passer à autre chose
 ≠ Bien bien nous allons pouvoir passer à autre chose

- **Liste des marqueurs étudiés**

Dans le corpus, nous avons relevé une soixantaine de formes susceptibles d'assumer la fonction de marqueur discursif (connecteurs et particules confondus), dans des sens très divers, sachant que ces formes peuvent se trouver isolées ou combinées, ou peuvent être sujettes à la variation phonique et/ou graphique. En voici une liste à titre indicatif :

à part de (t) ça, ah, (ça) fait que, après, aussi, ben, bien, bon, donc, certain, coudonc, déjà, disons, donc, écoute, en effet, en fait, en tout cas, entéka, ensuite, euh, hein, je pense, je sais pas, tu sais, je veux dire, tu sais pour dire, là, mais, ouais, par contre, par exemple, peut-être, pis, puis, pis tout, quand même, quoi, dis/dites donc, voyons, voyons donc, écoute/écoutez (donc), ha, aïe, aye, ayoye, eh, hé, euh, hein, hon, hm, humhum, mmm, mmmh, oh, bah, ouf(ff), etc.

Nous n'avons retenu que quelques formes. Les critères de sélection avancés ci-dessus reposent à la fois sur la spécificité de l'oral (nous n'avons pas retenu les connecteurs que l'on trouve également à l'écrit) et sur la représentativité de l'écriture littéraire vis-à-vis de la transcription linguistique (en termes de sur-représentation, de sous-représentation et de représentation équilibrée). Nous parlons ici de représentativité, mais il serait plus juste de parler de comparaison des pourcentages³⁶. Une étude précise et fondée de la représentativité d'une forme dans un sous-corpus par rapport à l'autre nécessite des tests statistiques plus complexes. Nous nous contentons de cibler plus ou moins intuitivement les phénomènes pertinents qui pourront servir de variables dans l'étape ultérieure du calcul statistique, en fonction de ce que permet l'état des transcriptions. Le tableau ci-dessous récapitule les particules choisies et les données quantitatives associées.

	<i>coudonc</i>	<i>entéka</i>	<i>fait que</i>	<i>hostie</i>	<i>là</i>	<i>par exemple</i>
frcapop	5	26	195	24	1203	17
	0,009 %	0,048 %	0,36 %	0,044 %	2,2 %	0,031 %
tremblay	11	20	53	1	639	44
	0,012 %	0,022 %	0,06 %	0,001 %	0,72 %	0,05 %

Tableau 4.4.1.2. Proportion des marqueurs discursifs dans le corpus (coudonc, entéka, fait que, hostie, là, par exemple)

36. Nombre d'occurrences total de la forme en question par rapport à la taille du sous-corpus concerné.

– Liste des marqueurs discursifs

Pour chaque forme retenue, nous donnons la représentation-type. Quand il existe plusieurs variantes de transcription, notre relevé brut les englobe toutes sous une même entrée. Une répartition plus fine est ensuite proposée, puisque nous examinons chaque élément à part.

– Données chiffrées

Pour chaque entrée, nous donnons d'abord le nombre brut d'occurrences (toutes variantes et toutes fonctions confondues), et le pourcentage par rapport au nombre total d'occurrences du sous-corpus concerné (soit la taille de chaque sous-corpus en nombre de mots).

Pour l'entrée *là* (*là*, *Là*, *là:* ou *-là*), on relève 1203 occurrences dans le sous-corpus *frcapop*, soit 2,2 % du nombre total d'occurrences qu'il comporte ; on relève 639 occurrences pour le sous-corpus *tremblay*, soit 0,72% du nombre total d'occurrences qu'il comporte.

Ceci met en évidence des écarts ou des équilibres quantitatifs qui doivent être interrogés. À ce stade, il est inapproprié et prématuré de donner des interprétations stylistiques concernant la représentation littéraire, ou de tirer des conclusions définitives. Une approche plus précise est nécessaire pour voir dans quelle mesure l'écriture littéraire est représentative de leur polyfonctionnalité.

4.4.2. Analyses

4.4.2.1. « Coudonc »

La forme-type retenue est « coudon(c) », car c'est celle que les linguistes et les écrivains utilisent pour la transcription. Même si l'on trouve quelques variantes (« 'coute donc », « coudon », « coudonc », etc.), on constate le plus souvent une perception différenciée de « écoute donc » et « coudon(c) », ce qui montre que le processus de « pragmatization »³⁷ décrit par G. Dostie (2004) était déjà relativement abouti dans les années soixante-dix, date de nos premiers entretiens et pièces étudiés. Le relevé ci-dessous ne prend donc pas en considération la forme impérative³⁸ « écoute(z)

37. « La forme *coudon* correspond à un point d'aboutissement extrême [...] La forme verbale d'origine, *écoute* à l'impératif, a été soumise à une recatégorisation, à une association devenue obligatoire avec la particule postposée *don(c)*, à une coalescence avec cet élément et, finalement, à une érosion phonologique. [...] Le début d'érosion qui semble avoir affecté la forme impérative *écoute* a dû contribuer à l'émergence du marqueur *coudon* par l'intermédiaire de la forme *coute* lexicale associée à *don(c)*. » (Dostie : 2004, p. 83)

38. Elle renvoie à un procédé plus général à l'origine d'autres collocations fréquentes en français

donc », souvent présentée comme étant à l'origine de *coudon(c)*. Nous retiendrons simplement qu'une analyse comparative permet de mettre en évidence l'autonomie et la spécification actuelles de « coudon » vis-à-vis de « écoute donc » : « coudon(c) » assume plus facilement une fonction expressive et ne réclame pas nécessairement un coénonciateur³⁹ ; autrement dit, il « aurait perdu en partie la prise en charge naturelle de l'autre (l'adresse à 'tu') lui venant de sa forme impérative initiale. » (Dostie : 2004, p. 104).

- **Relevé dans le corpus**

frcapop

Graphies relevées : « coudon »

Prononciation : le plus souvent [kudɔ̃]

Occurrences : 5

tremblay

Graphies relevées : « coudonc », « 'coudonc », « 'Coudonc »

Occurrences : 6

- **Valeurs sémantico-pragmatiques de « coudonc »**

Le nombre d'exemples étant assez limité, il est peu probable que l'ensemble des usages décrits dans la littérature soit représenté ici (Voir Laurendeau : 1985, Léard : 1991 et Dostie : 2004). De plus, l'interprétation de ce marqueur est très variable, dans la mesure où il relève de plusieurs paradigmes, au point qu'on a « le sentiment de valeurs indépendantes pour un seul mot, chaque paradigme fixant une valeur, laquelle dépend du contexte. Si l'on reste dans une problématique catégorielle, sémantique ou syntaxique trop étroite, il ne semble pas y avoir d'issue et on risque de multiplier les classes pour « coudon ». Si l'on tente une interprétation pragmatique, l'issue sera toute aussi bloquée : « coudon » semble donner l'accord, le désaccord, le reproche, la compréhension » (Léard : 1991, p. 141). Nous ne cherchons pas à comparer ces trois analyses qui ne se déploient pas sur les mêmes dimensions⁴⁰. La position la

québécois, lexicalisées en particules discursives, à savoir l'association d'un verbe de perception à l'impératif présent et de la particule « donc » (« dis donc, voyons donc, regarde donc », etc.).

39. « *Coudon* est un marqueur soit directif, soit expressif qui ne requiert pas toujours une situation d'interlocution. [...] *Écoute* est un marqueur à dominante directive où la dimension expressive transparaît parfois et qui exige pourtant systématiquement une situation d'interlocution. » (Dostie : 2004, p. 85)

40. Par exemple, la distinction « connecteur/ancreur » de P. Laurendeau, qui relève du potentiel anaphorique de « coudon », n'est pas discutée telle quelle par les deux autres auteurs.

plus neutre est probablement celle de G. Dostie qui essaie de concilier une énumération des emplois et les liens analogiques qui les regroupent (approche polysémique). Dans le but de schématiser les réseaux polysémiques des marqueurs qu'elle étudie, elle isole six profils de « coudon » qui peuvent servir à caractériser les emplois relevés dans les sous-corpus *frcapop* et *tremblay* (voir Dostie : 2004, chapitre 3, p. 81-107). Nous avons donc distingué 1. des emplois qui impliquent l'interaction⁴¹, c'est-à-dire des emplois où « coudon(c) » est en rapport direct avec la situation interactive ou avec le propos de l'allocutaire, comme réaction, comme appel ou comme phatique ; et 2. des emplois n'impliquant pas directement l'interaction, c'est-à-dire où *coudon(c)* fonctionne dans le discours d'un seul locuteur, sans faire directement référence à l'allocutaire. Dans les deux cas, « coudon(c) » est susceptible de renforcer les modalités interrogatives et exclamatives et agit ainsi comme marqueur d'expressivité.

(1) Emplois impliquant l'interaction

(1a) Dans le sens de « dis donc », « dis moi ». « Coudon(c) » marque la réaction du locuteur au silence de son fils, Claude.

[Alex I vient de prendre un bain, il entre dans le salon où son fils Claude et sa femme Madeleine parlaient de lui. Il s'adresse ici à Claude.]

Alex I — J'ai conduit tellement longtemps pis sur des routes tellement épouvantables que j'ai encore tout ça dans les bras... même après mon bain...

Silence

Aie, '**coudonc**, c'est pas avec toé que j'vas avoir une conversation qui a de l'allure à soir, hein ? Parliez-vous de moé quand chus rentré, là ? (LVM, p. 56)

(1b) Dans le sens de « dis donc ». « Coudon(c) » exprime l'énervement de Nana, renforce la modalité interrogative et appelle une réaction (une réponse) de la part de l'allocutaire, Le Narrateur.

[Nana et le Narrateur échangent leur point de vue sur un épisode de l'histoire préférée de Nana dans laquelle le personnage est retenu prisonnier dans les oubliettes d'un château. Le Narrateur semble ne pas se souvenir de tout, ce qui énerve sa mère.]

Nana — Le monde l'entendent, aussi, quand a' crie, mais y pensent que c'est un fantôme ! T'as treize ans, pis tu sais pas lire ? Y pensent que c'est le fantôme de la Dame de Couette-Couenne ! Y'a une chanson, là-dessus, dans le livre, pis toute ! En as-tu passé des bouts, '**coudonc** ?

Le Narrateur — Ben non. (EF, p. 27)

41. L'interaction étant définie, dans la perspective de l'analyse conversationnelle, comme un échange entre plusieurs locuteurs physiquement présents.

(1c) « Coudon(c) » intervient avant tout comme phatique et/ou comme marqueur de hiérarchie discursive, dans un propos de L2 entrecoupé d'insertions de l'enquêteur L1. Même si le spectre des interprétations sémantiques paraît ici assez large, on pourrait lui allouer le sens d'un « ben » marquant l'évidence du propos ; interprétation que le contexte renforce puisque « coudon(c) » est suivi (repris) par un « tant qu'à + infinitif ».

[Le locuteur (L2) raconte son divorce. Plein d'ironie, il explique que, quitte à avouer une faute, que de toute façon il n'avait pas faite, il a préféré s'inventer des maîtresses plutôt que de servir l'image d'un père et d'un mari violent ou alcoolique.]

L2 — j'ai des défauts ## mais là ils te donnent ça à choisir ou l'adultère ## qu'est-c'est- ' tu prends ? Saint-Chrême ##

L1 – le moins pire

L2 – baf ## adultère ## <INS>oui</INS> le plus le-fun ## <INS> oui </RIRE/></INS> **coudon** ## tanq: </RIRE> hein ? tant qu'à te faire pincer pour de quoi prends l'adultère ## [...] (O, 7-9)

(2) Emplois n'impliquant pas nécessairement l'interaction

(2a) Dans le sens de « d'ailleurs ». On voit bien ici, à la différence de l'exemple (1b), que le « 'coudonc » n'appelle pas l'énoncé du Narrateur. En tout cas, ce n'est pas ce qu'a voulu rendre M. Tremblay ici.

[Nana, fascinée par les familles royales, explique à son fils, Le Narrateur, que Dieu apparaît aux Rois et qu'il leur parle dans différentes langues.]

Nana – Si y'avait parlé en français à l'autre, y'a ben dû y parler en anglais à lui ! Pis, en espagnol pour le roi d'Espagne. Pis en italien... '**coudonc**, y'a-tu un roi, en Italie ?

Le Narrateur – Y'en connaît, des langues ! (EF, p. 36)

(2b) Dans le sens de « alors », « ma foi » (résignation). Le propos rapporté est un propos que le locuteur s'est adressé à lui-même.

[Le locuteur (L2) parle du changement de la façon de vivre entre sa génération et celle de ses enfants.]

L1 – puis: vous trouvez que: à cette époque là: les jeunes en général # enfin les jeunes de votre âge là: ?

L2 – hum ## c'est: c'est pas la vie d'aujourd'hui ## ça: ça:

[...]

L1 – qu'est-ce-qui: ?

L2 – il-y-a un gros changement : un gros changement dans la vie # assez que moi : je peux pas rien dire à mon dernier moi là ## il : je l'ai laissé aller # celui-là ## j'ai dit « envoie ## si la vie est de même # **coudon** ## » mais les autres c'est pas : c'était marié puis tout ça ## ça fait qu'ils ont : resté[sic] plus tranquille[sic] (F, 28-33)

En relation avec notre problématique, nous ferons les trois remarques suivantes :

1. D'une manière générale, le marqueur « coudon(c) » est pertinent pour l'analyse de

l'oralité car il est un marqueur discursif, c'est-à-dire qu'il participe à la cohésion et à la cohérence du discours, qu'il ancre l'énoncé dans un acte d'énonciation orale et qu'il peut rendre la subjectivité des locuteurs en modalisant leur propos ou en se faisant l'écho de leurs sentiments.

2. « Coudon(c) » apparaît comme typiquement québécois dans la forme lexicalisée (phonique et graphique) et dans les emplois relevés. À ce titre, même si le nombre d'occurrences est limité, sa présence dans le discours des personnages créés par M. Tremblay est une véritable « caution d'oralité » (Zay : 1990) québécoise.

3. La transcription proposée par M. Tremblay manifeste une tension phonographique plus importante que celle proposée par les transcrip-teurs du sous-corpus *frcapop* (et les linguistes en général), puisqu'il rappelle – ou interprète en le recomposant – l'originel « écoute donc ». En écrivant « 'coudonc » et pas « coudon », l'écrivain matérialise l'apocope de la voyelle initiale par une apostrophe et conserve la forme écrite de la conjonction « donc », alors que le [k] final n'est jamais prononcé dans [kudõ]. D'une certaine manière, on peut dire que la représentation littéraire est moins phonographique que la transcription linguistique, puisqu'il y est fait usage de « lettres étymologiques », selon le système terminologique proposé par N. Catach.

4.4.2.2. « Entéka » et « en tout/s cas »

Contrairement au marqueur « coudon(c) », « entéka » n'est lexicalisé sous sa forme contractée que dans les textes littéraires, et n'y est lexicalisé que partiellement (on trouve aussi des « en tout cas »). La forme originelle de cette collocation est vraisemblablement « en tous les cas », prononcé [ãtueka] après la réduction de l'article, puis [ãteka] pour éviter un hiatus⁴². Mais il s'agit là d'une interprétation intuitive. Le relevé ci-dessous prend donc en considération les locutions suivantes : « entéka », « en tout cas », « en tous cas », « dans tous les cas » et « en tous les cas », avec en plus les

42. Pour étayer cette hypothèse de réduction de l'article défini par chute du [l], nous renvoyons aux cas où la suite « tous les » est graphiée « tou'es », soit 21 occurrences dans le sous-corpus *tremblay* (11 pour *Bonjour, là, bonjour*, 6 pour *Le vrai monde ?* et 4 pour *Encore une fois, si vous permettez*) : « tou'es matins », « tou'es jours », « tou'es deux », « tou'es autres », « tou'es hôtels d'la province », « tou'es étés », « tou'es lundis », « tou'es maudits soirs », « tou'es farces », « tou'es dimanches », « tou'es soirs ».

variantes dues aux normes de transcription de chaque sous-corpus (allongement syllabique, pause, majuscule).

- **Relevé dans les deux sous-corpus**

frcapop

Graphies relevées : « en tout cas » (24), « en tous cas » (1), « en tous les cas » (2)

Prononciation : le plus souvent [ãtekã]

Occurrences : 27

tremblay

Graphies relevées : « entéka » (1), « Entéka » (6), « en tout cas » (13), « En tout cas » (22)

Occurrences : 42

- **Valeurs sémantico-pragmatiques de « entéka » et de « en tout/s cas »**

Nous n'avons pas trouvé d'analyse de ce marqueur qui soit spécifique au français québécois. Notre référence principale est l'étude de C. Rossari (1994) qui s'appuie sur un corpus de français hexagonal écrit et sur un corpus d'italien écrit. Elle fait de « en tout cas » un équivalent possible du connecteur italien « comunque ». On peut paraphraser sa définition des propriétés de « en tout cas » de la manière suivante : « en tout cas » permet d'envisager tous les points de vue sur l'énoncé précédent y compris les points de vue où cet énoncé est présenté comme faux, et permet d'introduire une autre proposition, implicite ou explicite, présentée alors comme ne pouvant être remise en cause (voir la définition complète p. 74-89 et 105-106). Plus simplement, on peut dire que « en tout cas » connecte deux énoncés, en posant que la valeur de vérité du premier n'a aucune prise sur la valeur de vérité du second.

- Ex. A. Tu as vraiment un sac très original. Il me plaît beaucoup.
 B. **En tout cas**, le vendeur m'a assuré que c'est un modèle unique.
 (Rossari : 1994, p. 74)

La validité du point de vue du locuteur A sur l'originalité ou sur le fait que le sac lui plaise n'a aucune importance pour ce que dit le locuteur B. Que A trouve ou non ce sac original, que A aime ou non ce sac, cela ne change rien à la validité du propos de B. Dans un cas comme dans l'autre, ce que dit B est présenté comme ne pouvant être discuté. Sur ce principe, le connecteur peut être utilisé comme stratégie discursive pour couper court à un débat ou une polémique en les disqualifiant, pour imposer une bifurcation à la conversation, ou récupérer le fil d'un propos antérieur après plusieurs

digressions, et ce de manière relativement arbitraire en apparence⁴³. Ces remarques valent pour les énoncés de type dialogal (comme l'exemple ci-dessus) et les énoncés de type monologal.

(1) Emploi comme connecteur discursif en dialogue

(1a) *tremblay*

[Rhéauna Bibeau et Angéline Sauvé ne sont pas d'accord sur l'âge de la sœur de Madame Baril qu'elles ont vue à l'enterrement de Monsieur Baril]

Angéline Sauvé – C'est pas comme la sœur de madame Baril ! Une robe verte ! En plein salon mortuaire ! Pis a l'a-tu vieilli, rien qu'un peu ! A'vait l'air ben plus vieille que sa sœur !

Rhéauna Bibeau – A l'est, aussi.

Angéline Sauvé – Voyons donc, Rhéauna, est ben plus jeune !

Rhéauna Bibeau – Ben non !

Angéline Sauvé – Ben oui, Rhéauna, écoute ! Madame Baril a dans les trente-sept trente-huit ans, pis elle...

Rhéauna Bibeau – A l'a plus de quarante ans !

Angéline Sauvé – Voyons donc, Rhéauna !

Rhéauna Bibeau – Moi, j'y donnerai ben quarante-cinq ans...

Angéline Sauvé – C'est ça que j'te dis, a l'a vielli, a l'a l'air plus vieille que son âge... Écoute, ma belle-sœur Rose-Aimée a trente-six ans pis y'ont été à l'école ensemble...

Rhéauna Bibeau – **Entéka**, ça me surprend pas qu'a vieillisse si vite... Avec la vie qu'a mène...

Angéline Sauvé – J'sais pas si c'est ben vrai, toutes ces histoires-là... (BS, p. 43)

(1b) *frcapop*

[L1, l'enquêteur, avait apparemment oublié de mettre le magnétophone en marche. Le locuteur L2, sans répondre directement à la question qui lui a été posée, embraye sur un sujet qui paraît « parachuté » dans la conversation, sans prendre en compte ce que son interlocuteur vient de dire. Il s'agit des deux premières répliques de la transcription originale.]

L1 – comme ça vous êtes née à Montréal ? oui ## je voyais bien que ça bougeait pas aussi # puis je me demandais ce qui se passait ## c'est pas grave ##

L2 – **en tout cas** c'est pour ça que je vous dis moi je prêche pour la jeunesse puis qu'est-ce qu'on veut c'est le bonheur de la jeunesse puis une bonne jeunesse tu-sais que aujourd'hui là ce qu'on voit là que : moi si je trouve le respect de tout le respect de s'habiller le respect de : la propreté ## (K, 1- 2)

43. Nous préférons dire en apparence, car la liberté du propos introduit par « en tout cas » n'est pas totale. Il semble bien, intuitivement, qu'il existe des contraintes de sélection. « En tout cas » ne permet pas, normalement, de passer du coq à l'âne, même si parfois il en donne l'impression, il n'est pas un marqueur de changement de thème, comme peuvent l'être « à propos » ou « au fait ».

(2) Emploi comme connecteur discursif en monologue(2a) *tremblay*

Serge – [...] Ah, oui, c'est ben beau, Paris ! C'est une ville... extraordinaire ! C'est grand ! Euh... Partout ousque tu vas, c'est beau. Y'a pas de places laides. **En tout cas**, j'en ai pas vu. [...] (LVM, p. 31)

(2b) Sous-corpus *frcapop*

[Le locuteur raconte un accident dû à une panne de frein de son véhicule.]

L2. [...] # là j'ai frappé trois chars puis un bicycle à gazoline ## j'ai scrapé un char complètement mais personne de blessé ##

L1 – personne : même pas le gars en : <INS>non</INS> qui était en bicycle ?

L2. [...] ## le gars en bicycle était au coin de Sainte-Catherine puis Atwater ## puis là quand (tan) qu'il a vu venir ça tu-sais parce-que ah là là moi j'étais rentré complètement dans le char ## **en tous les (prononcé té) cas** les : tout' le siège en avant le gars il était serré un peu sur son steering ## ça ça avait tout' renfoncé ## (D, 30)

Ces exemples montrent clairement que le marqueur étudié connecte, sinon deux énoncés, au moins deux propositions reconstituables en contexte, et ce avec la valeur sémantico-pragmatique dégagée ci-dessus. Mais il arrive que cela ne soit pas toujours aussi net. On a alors l'impression que « en tout cas » intervient juste pour marquer une hésitation, un processus mental suggéré ou qui nous échappe, pour combler un vide lorsque le locuteur n'a rien de plus précis à dire. Dans ces cas, il est souvent combiné à d'autres particules discursives dont le sens est assez vague, et/ou il est isolé par l'intonation et les pauses. Il pourrait être remplacé, sans trop de frais, par un « fait que », « ben », « euh », « après tout », ou « bon », en fonction des idiosyncrasies de chaque locuteur.

(3) Autres emplois

(3a) Hésitation

L1. [...] est-ce que tu as suivi lé: les manifestations des assistés sociaux toi ?

L2. j'en : bien j'ai vu là dans: à la télévision dans : dans les nouvelles ou : mais j'ai pas: participé: <INS> non ?</INS> j'ai pas: bien: **en tout cas** je sais pas ## (rire) <INS>oui (rire)</INS> je me sens pas loin d'eux-autres mais: je me sens: j'ai pas le goût de m'impliquer tu-sais j'ai pas : <INS>hum</INS> puis: je t'avoue que je connais pas vraiment qu'est-ce qu'ils vivent ## (S31-32)

(3b) Reformulation générale

[Le locuteur raconte sa première expérience de VRP en anglais pour la compagnie Tupperware. Elle se moque de son propre accent]

L2 – [...] disons que j'avais des termes qui les faisaient rire beaucoup puis : mettons que je disais « vous pouvez mettre: » au lieu de dire le: « chou dans contenant Tupperware puis vous gardez ça frais longtemps » je disais « vous

mettez les garbages » ## <INS>rire</INS> au lieu de dire les « cabbages » ## <INS> ah oui (rire) </INS> je disais: « vous pouvez mettre le poulet » je disais « le chicken » au lieu de : « le kitchen » au lieu de dire « chicken » ## <INS> ah oui </INS> **en tout cas** ## toutes sortes de choses comme ça [...](U21)

(3c) En fin d'énoncé

[Nana parle de son idole, la comédienne Huguette Oligny. Elle se demande ce qu'elle fait après les représentations, si elle existe vraiment hors du plateau, etc.]

Nana – [...] C'est vrai ! j'me sus rendu compte que pour moi, les acteurs, y'existent juste quand j'les vois à la télévision ! Quand Huguette Oligny a eu fini sa grande pièce de deux heures et demie, hier soir, a'l'a arrêté d'exister pour nous autres, même si on a continuer à parler d'elle ! En tout cas, pour moi. Comme si ta tante Gertrude pis ton oncle Alfred arrêtaient d'exister quand y partent après la partie de cartes du samedi soir. R'marque que y'a des fois que ça me dérangerait pas, y m'énervent assez, mais **en tout cas**. Que c'est qu'a' l'a faite, Huguette Oligny, hier soir, quand a'l'a eu fini de toute se démaquiller, pis de toute se déshabiller ? (EF, p. 42-43)

(3d) En début d'énoncé

[Yvette Longpré trouve qu'il fait chaud et suggère d'ouvrir la fenêtre.]

Germaine Lauzon – Non, non, non, ça ferait des courants d'air ! J'ai peur à mes timbres !

Rose Ouimet – Voyons donc, Germaine, c'est pas des moineaux, tes timbres, y s'envolleront [sic] pas ! En parlant de moineaux, ça me fait penser, j'ai été voir Bernard, mon plus vieux, dimanche passé... J'ai jamais vu autant d'oiseaux dans une maison ! Une vraie cage à moineaux, c'maison-là ! c'est de sa faute à elle, ça. Une maniaque des oiseaux ! [...] j'vous dis, c't'une vraie folle ! J'ris, là, pis au fond, c'est pas drôle. **Entéka...** À Pâques, Bernard a acheté une cage à moineaux pour ses deux p'tits. [...] (BS, p. 23)

En traitant indifféremment les formes relevées, nous avons assimilé a priori « en tous cas », « en tous les cas », et « entéka » à la forme la plus fréquente « en tout cas ». Une analyse plus poussée serait nécessaire pour déterminer avec rigueur leurs relations. Les données que nous avons sont insuffisantes pour contraster la forme au singulier et la forme avec l'article défini au pluriel⁴⁴, d'autant plus que les exemples au pluriel (« en tous cas » et « en tous les cas ») n'apparaissent que dans le sous-corpus *frcapop* et qu'ils résultent très probablement d'une variante graphique ou d'une reconstruction propre au transcripteur. Nous nous interrogerons seulement ici sur la pertinence du

44. Comme le fait C. Rossari (1994, p. 63-64) en distinguant un *en tout cas* « connecteur » et un *en tout cas* « opérateur modal », synonyme du syntagme prépositionnel *dans tous les cas*. Le connecteur fait référence à un point de vue précédent, l'opérateur porte simplement sur une proposition, comme le ferait un complément circonstanciel.

marquage forme contractée (« entéka ») / forme non contractée (« en tout cas ») chez M. Tremblay.

Dans tous les exemples extraits du sous-corpus *tremblay*, « entéka » se comporte comme le connecteur « en tout cas ». On peut donc postuler que la variation chez M. Tremblay n'est pas fonctionnelle mais qu'elle est simplement phonographique. La distribution n'est pas non plus de type sociolinguistique puisque les mêmes personnages emploient indifféremment les deux. La seule remarque que l'on puisse faire est d'ordre temporel : toutes les occurrences de « entéka » sont extraites de la première pièce, *Les belles-sœurs*, comme si, par la suite, l'écrivain avait abandonné cet artifice graphique pour marquer ou construire une représentation de la parole.

4.4.2.3. « (Ça) fait que »

Nous avons éliminé les cooccurrences de « fait » et « que » dans des emplois verbaux standard du type « comment ça se fait que... » et dans les emplois nominaux comme « le fait que... ». Certains exemples⁴⁵ pourraient néanmoins présenter un intérêt dans la définition d'une « chaîne de pragmaticalisation » (Dostie : 2004, p. 27-30), qui irait d'une construction verbale consécutive avec sujet anaphorique (énoncé + « ce qui fait que » + énoncé) à une particule figée (« fait que ») assumant parfois le rôle de « ponctuant discursif » (voir l'étude de « là »).

- **Relevé dans les deux sous-corpus**

frcapop

Graphies relevées : fait-que, fait-que:, fait qu'

Prononciation : le plus souvent le plus souvent [fæk] à [fak]

Occurrences comme particule : 194

tremblay

Graphies relevées : (Ç/ç)a fait que

Occurrences comme particule : 65

- **Valeurs sémantico-pragmatiques de « (ça) fait que »**

Nous renvoyons principalement à l'étude de J.-M. Léard (1983) dans laquelle « fak » (« fait que » dans nos transcriptions) est abordé comme un connecteur consécutif,

45. « Le Narrateur – [...] T'achetais un énorme roast beef, tu le faisais quasiment pas cuire, ce qui fait que moi, j'héritais du cœur, tu comprends, du cœur du roast beef, le moins cuit, le plus cru, le bœuf palpitait quasiment encore dans mon assiette ! » (EF, p. 49-50)

assez caractéristique du français québécois⁴⁶, qui aurait comme équivalent « donc » ou « alors » en français standard. L'analyse est intéressante d'une part, car l'auteur étudie en les comparant non des morphèmes isolés mais des systèmes de morphèmes⁴⁷ et d'autre part, car sa réflexion est centrée sur le fonctionnement linguistique et non simplement sur les contraintes sociolinguistiques et stylistiques, comme l'avait fait Dessureault-Dober (1974) auparavant⁴⁸. De cette description très détaillée, nous retiendrons que deux valeurs différentes de « fait que » se détachent : 1. les valeurs clairement consécutives et 2. les valeurs non consécutives ou « phatiques » (Léard : 1983, p. 70).

(1) Valeurs consécutives

« Fait que » est alors un connecteur entre deux propositions qui permet trois types d'opérations linguistiques⁴⁹, suivant la nature du lien inférentiel existant entre les deux propositions (Léard : 1983, p. 84). L'auteur propose trois gloses de ce « relateur » consécutif. « Fait que » peut être dans ces cas remplacé par « et cela explique que », et/ou « et cela permet d'asserter que », et/ou « et cela laisse prévoir que ».

(1a) *frcapop*

L2 – [...] # puis je faisais ma comique ## ils avaient bien du fun avec ça eux-autres ## puis mon frère il savait pas danser # **fait-que**: les autres avaient tout' chacun une fille puis mon frère était bien gêné (G22)

L2 – ## ils pouvaient pas emporter ça ## ils étaient pas capables de sortir ça par

46. En effet, il note que « ça fait qu » apparaît encore trop peu figé en français pour justifier une étude » (1983, p. 67). Il faudrait vérifier cette hypothèse aujourd'hui dans des corpus d'oral spontané de locuteurs français.

47. J.-M. Léard insère ce connecteur dans un système présenté comme étant caractéristique du franco-québécois (« pi », « ben », « fak », « d'abord ») comparé au système dit du français standard (« alors », « donc », « aussi », « de sorte que »). Cette opposition reconnaît des usages particuliers au français québécois, mais il faut bien reconnaître qu'elle stigmatise également la différence de perception oral/écrit, la variation québécoise étant du côté de l'oral, le français standard du côté de l'écrit.

48. Il faisait de « fak », « alors » et « donc » « trois variantes [fonctionnant] linguistiquement de façon identique » (1974 : p. 87, cité par Léard, 1983, p.60).

49. Voici, en résumé, les trois opérations auxquelles J.-M. Léard fait référence :

1. Mise en relation de deux faits (dans le sens de « et cela explique que »)

ex. Je suis au chômage, **fait que** j'ai pas d'argent (1983, p. 85)

2. Mise en relation d'un fait connu et du fait antérieur qui l'a causé, grâce à l'*inférence* (dans le sens de « et cela permet d'asserter que »)

ex. Il est mouillé, **fait qu'**il pleut (certain, sans doute)/qu'il doit pleuvoir

3. Mise en relation de deux faits. La principale autorise l'assertion de la subordonnée qui est une suite prévisible du fait de la principale. (dans le sens de « cela laisse prévoir que »)

ex. Il pleut, **fait qu'**il va être mouillé (dans le sens de « sans doute », « peut-être »)

la fenêtre **fait-que**: ils ont emporté seulement que les bijoux puis : de l'argent (R50)

(1b) *tremblay*

Yvette Longpré – [...] C'tait un gâteau à six étages, vous savez ! [...] Ma fille m'a donné l'étage du haut en dessous d'une cloche de verre. C'est ben beau, mais j'avais peur que le sucre se gâte, à la longue... Vous comprenez, sans air ! **Ça fait que** j'ai pris le couteau de mon mari exiprès pour couper la vitre, là, pis j'ai fait un trou dans le haut de la cloche. (BS, p. 28)

Nana – Y le savent parce qu'y se le transmettent ! de père en fils ! Toi, tu portes le nom de ton père, ben t'aurais du sang bleu si ton père avant toi avait eu du sang bleu ! Comprends-tu, là ?

Le Narrateur – **Ça fait que** Blanche de Coëtquen, quand a' s'appelait encore Blanche Halgan, a'l'avait pas de sang bleu parce que son père était juste un capitaine de bateau ? (EF, p. 32)

(2) Valeurs phatiques

J.-M. Léard, en étudiant la distinction entre « fait que » et « de sorte que », est amené à distinguer des valeurs consécutives (ci-dessus) et des valeurs non consécutives, plus spécifiquement interactives.

Un des emplois les plus courants de *fak*, écrit J.-M. Léard, qui semble aussi l'éloigner de *de sorte que* (mais aussi de *alors*), est son emploi « phatique ». Le *fak* marqueur d'interaction entre locuteurs doit être classé sous deux rubriques distinctes : le *fak* invitant le locuteur à tirer seul les conclusions [...] et un *fak* qui dit au locuteur que les énoncés sont liés au propos. (1983, p. 70)

La remarque est intéressante dans la mesure où elle correspond bien à des emplois que nous avons relevés dans notre corpus, mais nous pensons que les exemples présentés par l'auteur sont ambigus : classés sous la rubrique « différence sur les valeurs non consécutives : « fak » marqueur de cohérence de discours », ils présentent tous les deux un emploi consécutif assez évident. Voici les exemples en question :

J'avais pu d'argent, **fak**... (*ibid.*, p. 70)

« PREMIÈREMENT C'EST LA SANTÉ –oui. –oui. T'sais quelqu'un qui est en bonne santé, c'est quelqu'un de chanceux. [moi je trouve ça. C'est la santé. C'est toujours ça que c'est... la santé le plus important. Pis la foi. Après ça ben là comme de raison y a toujours les questions d'argent mais eh... la santé ça s'achète pas.] **ÇA FAIT QUE** quelqu'un qui a la santé moé je le trouve ben chanceux. » (corpus Beauchemin-Noël, 12308330 à 12308404, cité par Léard, *ibid.*, p. 71)

Attribuer à ces deux emplois une valeur phatique, interactive, ne les décharge pas de leur valeur consécutive. Dans le premier exemple, elle repose sur une proposition implicite. Dans le deuxième exemple, elle dépend de la connexion discursive qu'on envisage : elle émerge très clairement si l'on construit le discours suivant « la santé ça s'achète pas. Ça fait que quelqu'un qui a la santé moé je le trouve ben chanceux ». Nous avons donc classé les exemples analogues de notre corpus sous la rubrique « valeurs consécutives » dans le paragraphe précédent. Cependant, il faut reconnaître qu'il existe des emplois où la valeur consécutive apparaît sinon nulle au moins très affaiblie. Dans ces cas, plus fréquents dans le sous-corpus *frcapop*, « fait que » est moins facilement remplaçable par les gloses proposées ci-dessus. Il permet alors de marquer la fin des digressions, de reprendre le thème principal que, souvent, la situation d'interlocution noie ou disloque, il permet d'introduire un nouveau thème, d'articuler une suite temporelle d'événements ou de répliques dans le cas du discours rapporté. On peut parfois tenter une correspondance avec un « toujours est-il que », comme l'a suggéré M. Juneau (1976⁵⁰), ou avec un « alors » ou un « (et) pis ».

(2a) *frcapop*

L2 – [...] puis le gars lui il était assez avancé en âge il avait vingt-trois vingt-quatre ans tout de même ## **fait-que** : il avait une jambe dans le plâtre # j'avais pas pu danser de la soirée (rires) là j'étais mal arrangée (G26)

L2 – [...] bien mal parler j'en connais un moi ## justement on a eu un : une : une réunion de : du syndicat puis il en a un qui a été parler au micro <INS>oui</INS> il y en a un tout de suite après il a dit « je sais pas qu'est-c'est-que'il vient faire au micro il a : il a juste : renvoyer » ## tu sais : **fait-que** le gars blasphémait beaucoup ## tu sais on : on : il disait pas deux trois mots sans : sans sacrer le gars## (N78)

(2b) *tremblay*

Des Neiges Verrette – [...] C'tait une religieuse qui s'était faite violer dans une ruelle...

Rose Ouimet – ça commence ben !

Des-Neiges Verrette – **Ça fait que** le lendemain, on la retrouve dans le fond d'une cour, toute éfouerrée, la robe r'montée par-dessus la tête... A gémissait sans bon sens, vous comprenez... **ça fait qu'y** a un journaliste qui s'approche pis qui y demande : « pourriez-vous, ma sœur, nous donner quelques impressions sur la chose horrible qui vient de vous arriver ? » **ça fait que** la sœur ouvre les yeux pis murmure : « Encore ! encore ! » (BS, p. 30)

50. Cité par J.-M. Léard (1983, p. 70).

Ce dernier exemple offre trois « ça fait que » de suite, chez le même locuteur, qui raconte une « histoire drôle ». On peut tout à fait accommoder la suite événementielle comme une suite consécutive, en particulier pour le dernier (question-réponse), mais ce n'est pas aussi net pour les deux premiers.

Dans l'ensemble, la grande majorité des emplois de « (ça) fait que » correspond à des emplois consécutifs pour lesquels les deux propositions connectées sont explicites ou peuvent être reconstruites sans trop de difficultés. En plus de la différence de construction systématique entre le « fait-que » des transcriptions linguistiques et le « ç/Ça fait que » des textes dramatiques, nous noterons, comme nous l'avons fait pour « coudonc » et « 'coudonc », que cette formule à trois termes, moins elliptique et moins figée qu'un « fait que », moins hermétique à la lecture qu'un « fak », tire la pratique de M. Tremblay plus du côté de la transposition écrite de l'oral, où l'identité des morphèmes est respectée par une orthographe standard, que de la réalité orale elle-même qui fige, amalgame et crée une particule à part entière.

4.4.2.4. « Hostie »

À travers l'étude de « hostie », nous voulons évoquer l'emploi comme particule des noms généralement utilisés comme jurons qui, très souvent blasphématoires au Québec, sont alors appelés des sacres⁵¹. Ne nous intéressent ici que les exemples où « hostie » fonctionne comme particule discursive, c'est-à-dire que nous laissons de côté tous les cas d'emploi nominal standard et les constructions dérivées de l'interjection « déterminant + hostie + de + nom » et « être + en hostie », comme dans les exemples suivants :

L2 – [...] ## j'ai ressorti # puis là **j'étais en hostie** ## j'en ai tapé un sur la tête
mais c'est parce-que j'avais faim # (B22)

L2 – [...] ## il donne seulement l'**hostie** comme ça puis on la prend (H 24)

Lise Paquette – C'est ben ça, Pierrette, y sont raccordées !
Pierrette Guérin – J'ai mon **hostie** de voyage ! (BS, p. 67)

51. Nous aurions également pu traiter ici des formes « calice, ciboire, tabernacle » et autre « maudit » que l'on trouve dans le corpus. Le choix a été finalement arbitraire, l'objectif étant simplement d'évoquer un phénomène interjectif propre au Québec. La question est plus complexe en réalité, car elle touche à la question de l'expressivité et de la création lexicale du parler populaire.

- **Relevé dans les deux sous-corpus**

frcapop

Graphies relevées : « hostie »

Prononciation : le plus souvent [sti], [asti]

Occurrences : 24

Emploi comme nom : 2 (soit 8,3% des usages dans ce sous-corpus)

Emploi comme sacre dans une construction : 2 (soit 8,3% des usages dans ce sous-corpus)

Emploi comme particule interjective : 20 (soit 83,4% des usages dans ce sous-corpus)

tremblay

Graphies relevées : « hostie »

Occurrences : 1

Emploi comme sacre dans une construction : 1 (soit 100 % des usages dans ce sous-corpus)

- **Valeurs sémantico-pragmatiques de « hostie »**

Il faut d'abord préciser l'irrégularité de la répartition des occurrences dans ce relevé. L'exemple trouvé chez M. Tremblay (cité ci-dessus) est hors de propos ici puisqu'il s'agit d'une construction dérivée. Ne nous restent plus que les occurrences du sous-corpus *frcapop*, soit 24 en tout, moins 4 occurrences qui sont des emplois nominaux ou des constructions dérivées. L'étude de la valeur de « hostie » particule discursive se fait donc sur la base de 20 occurrences, toutes extraites du sous-corpus *frcapop*, toutes dans les entretiens datant de 1971, toutes chez deux locuteurs masculins (entretiens B et C). Nous prendrons comme exemple le locuteur de l'entretien B, et ce pour deux raisons : d'une part, il correspond au profil type du « sacreur »⁵², et, d'autre part, il comptabilise à lui seul sept « hostie » dans la même réplique⁵³.

L1 – mais dans votre temps est-ce-qu'il-y-en-avait pas-mal qui bien des Canadiens-Français il-y-en-avait pas-mal qui parlaient l'anglais mais est-ce-qu'il-y-en-avait pas-mal:

L2 – non pas beaucoup ## dans le vingt-deux il-'-en-avait pas beaucoup ## j'ai fait mon entraînement de parachutiste moi à Labor au Manitoba puis là tu

52. « Selon le jugement traditionnel, écrit D. Vincent, l'homme qui sacre manque d'éducation et de vocabulaire. Il travaille durement comme ouvrier et habite un quartier défavorisé. Il est prompt, ne souffre pas la contrariété et ne respecte personne. Cette caricature représente assez bien la plupart des stéréotypes que l'on retrouve quand il est question des sacres et des sacreurs » (1981, p. 75)

53. Nous ne pouvons exclure ici une pratique idiosyncrasique du sacre. Mais les études plus larges, les entrées des dictionnaires et la littérature sur les particularités du français parlé au Québec montrent qu'il s'agit d'un phénomène assez répandu.

avais le PCR de de <VIDE/> ## puis c'était la bataille continue hein le vingt-deux avec le PPCM ## **hostie** c'était la bataille tout le temps # ah ça là rien-que en Corée **hostie** parce-que là même quand je m'en je vais te dire l'expérience que j'ai en dans le <VIDE/> que j'étais # on était moitié moitié PPCMY moitié vingt-deux ## c'est pas pour vanter le vingt-deux mais on était meilleur qu'eux-autres **hostie** <IS TYPE="PRO">sti</IS> pour sauter ## parce-que sur une série: une sérielle de quatre-vingt-huit on en a rien-qu'un qui a manqué ## puis il s'est cassé les deux chevilles ## puis dans leur sérielle eux-autres il'-en-avait toujours une dizaine une quinzaine qui backaient ## puis ça les mettait jaloux pas-mal tu-sais ## parce-que nous-autres c'était tous des gars de bois # des gars de Matane là tu-sais de Gaspé là des gars qui ont pas froid aux yeux **hostie** <IS TYPE="PRO">sti</IS> tu-sais des gars solides ## tandis-qu'eux-autres c'était des gars de ville hein c'était différent pas-mal ## c'est traité aux petits oignons tu-sais l'Anglais comment qu'il est traité hein c'est pas c'est pas fait comme le Canadien ça l'Anglais de l'Ouest ## c'est pas la même maudite affaire ## puis il-y-avait la jalousie ## même les femmes c'était pareil on poignait leur femmes tu-sais ## on arrivait à Brandon mettons on poignait leurs femmes puis la bataille prenait ## ah criss bien rien-que sur le train là Calgary-Montréal criss ils ont tout cassé sur le train ## bien la bataille il a fallu arrêter le train à Regina **hostie** ## ah sacrement <VIDE/> les autobus ça a coûté au gouvernement je sais pas je sais pas mais ça a coûté cher ah tabarnak ## c'était continu je sais pas si c'est la même chose aujourd'hui mais moi je te parle de mon temps ## puis là rendu en Corée ça s'est pas-mal slaqué un peu ## excepté l'Anglais d'Angleterre qui avait le qui était en charge des détentions tu-sais c'était des Red Cap qu'ils appellent ça ## ça venait direct de l'autre bord ## ah les câlices nous-autres nous-autres ils nous appelaient les Pepsi tu-sais parce-que nos annonces de vingt-deux c'était comme les anciennes annonces de la bouteille de Pepsi tu-sais ## ah les enfants de chienne ils en ont pendu un **hostie** un ou deux ## on n'a jamais su qui c'était ## ils en ont pincé un nous-autres un je sais pas qui par exemple ils étaient quatre cinq # ils l'ont pincé puis ils l'ont pendu **hostie** ## (B5-6)

Au passage, nous noterons que le locuteur fait usage d'autres sacres dont l'emploi est équivalent à celui de « hostie ». Nous les avons soulignés, il s'agit de « criss », « sacrement », « tabarnak ». Un Français de France les remplacerait par exemple par un « putain », un Américain par un « fuck », etc. Remarquons également la multitude de particules discursives diverses comme « bien », « hein », « ça », « puis », « ah », « là », « tu sais », etc. que nous n'avons pas pu étudier dans le détail, mais qui relèvent d'une énonciation orale *in situ* (en temps réel), en régulant le débit, en manifestant l'interaction avec le contexte et l'interlocuteur. Les emplois relevés ici correspondent tout à fait à ceux que relèvent J. Thibault (1979) et D. Vincent (1981 et 1982) lorsqu'elles parlent des sacres utilisés comme interjections. Si J. Thibault s'intéresse de son côté plus particulièrement au rôle de la fonction expressive dans le changement lin-

guistique, et si D. Vincent se concentre davantage sur les jugements des locuteurs face à ce phénomène, toutes les deux s'accordent à reconnaître que des mots comme « hostie », ou « tabernacle », ou encore « calice » ont la possibilité, en français québécois, d'être employés comme interjections. Leur description suit le même raisonnement quant à 1. la formation, 2. l'usage et 3. l'usure des interjections comme « instruments d'expressibilité » (J. Thibault : 1979, p. 98).

1. Les interjections sont le plus souvent des mots qui existent déjà dans la langue, piochés dans des classes lexicales particulières (par exemple les onomatopées) ou dans des registres socialement connotés (le sacré, caractéristique du français québécois)⁵⁴ et parfois tabous (le scatologique et le sexuel, plus sollicités en français de France). Ces mots sont détournés de leur signification première, selon un processus de désémantisation, et acquièrent une force expressive et impressive qu'ils n'avaient pas avant. Ils deviennent des « instruments d'expressibilité » en ce qu'ils manifestent les émotions du locuteur, et peuvent également servir comme « instruments de pouvoir » quand ils visent un certain impact sur l'interlocuteur (J. Thibault : 1979, p. 95-96). Les sacres interjectifs, tels que ceux relevés ci-dessus, sont donc la marque dans le discours de la subjectivité du locuteur et de la situation d'interaction.

2. Dans l'usage, essentiellement oral, il est rare que l'interjection soit prononcée exactement comme le mot qui en est à l'origine. La pression sociale du standard qui impose un contournement du tabou d'une part, et le besoin constant de renouveler les formes linguistiques de l'expressivité d'autre part, font que du point de vue morphophonologique les variantes, les dérivés lexicaux et constructionnels⁵⁵ ainsi que les analogies sauvages sont nombreux⁵⁶. Pour « hostie », par exemple, J. Thibault relève « hostic », mais aussi « ostination », « hospice », « ostiguy » et les prononciations suivantes : [sti], [esti] ou [asti] (1979, p. 105). D. Vincent y ajoute les variantes gra-

54. L'origine subversive des sacres québécois est plus difficile à déterminer qu'il n'y paraît, car la référence à la religion ne constitue pas en soi un acte sacrilège, sauf dans les cas explicites du genre « jarnigoine » pour « je renie Dieu ». En quoi l'utilisation du vocabulaire liturgique porte-t-il atteinte à la grandeur divine ? Les mots en eux-mêmes ne constituent pas des images dégradantes ou des insultes comme « putain », « merdre », « con », « bordel », etc.

55. Par exemple les constructions écartées dès le début, qui utilisent bien « hostie » comme sacre, mais pas comme interjection : « être en hostie », « dét. + hostie + de + nom », etc.

56. « En imposant un interdit sur certaines formes interjectives, les contraintes sociales ont entraîné leur euphémisation. La pression sociale a donc agi comme catalyseur d'un changement déjà impliqué par l'utilisation expressive des termes, la dynamique expressive exigeant un renouvellement constant des formes. » (J. Thibault : 1979, p. 109)

phiques « osti », « sti », « ost », le dérivé « ostin », le nom « osti » et le verbe « ostifier ». Certaines formes comme « criss », formé à partir de « Christ », pourront être remplacées par « crystal », « Christophe », « Cliff », se décliner en adjectif « crissant », en verbes « crisser, décrisser, déconcrisser » et en adverbe « crissement » (Vincent : 1981, p. 87), etc. Ce procédé de contournement linguistique du sacré est consciemment utilisé chez M. Tremblay dans la pièce *Encore une fois*. Le Narrateur, qui vient de se faire gronder par sa mère qui ne supporte pas qu'il sacré, lui propose divers arrangements. Pour éviter de dire « maudit », il invente plusieurs dérivés pour finalement se rabattre sur un mot aussi courant que celui qu'il fuit, mais socialement beaucoup moins subversif.

Le Narrateur – Dire maudit, c'est pas sacrer.

Nana – Dans ma maison, oui ! Pis tant que t'es dans ma maison, tu suis *mes* règlements !

Le Narrateur – Mautadit, d'abord !

Nana – C'pas mieux. T'as juste à enlever le « ta » pis ça donne maudit.

Le Narrateur – Ben, sautadit ? saudine ? Soda ? Qu'est-ce qui ferait ton bonheur ?

Nana – Soda, c'est correct. C'est assez loin de maudit. [...] (EF, p. 40)

Cet exemple, qui pourrait aussi concerner « hostie », montre bien l'ambiguïté de la désémantisation. Le remplaçant « soda », pour avoir la force expressive et impressive du sacré interjectif « maudit », doit rester à sa place de remplaçant. Le lien entre les deux formes, même tacite, est essentiel à la bonne compréhension : le dérivé demeure une empreinte du sacré que l'on n'ose pas prononcer, mais auquel la nouvelle forme renvoie inévitablement pour rester efficace.

3. L'usure des procédés d'expressivité, aidée par le vide référentiel des sacres interjectifs (les sept « hostie » de notre extrait n'ont rien à voir avec le pain azyme), fait qu'une interjection comme « hostie » peut perdre même jusqu'à sa valeur expressive et ne plus servir que comme repère phatique, ou ponctuant discursif (J. Thibault : 1979, p. 107 et 109, D. Vincent : 1981, p. 75). Certains sacres « se phatiquent » (J. Thibault & D. Vincent : 1979), en particulier les sacres interjectifs, suite à l'utilisation massive qui en est faite. Cette usure « peut se marquer par l'abandon de la forme ou le transfert vers une autre fonction » (Vincent : 1981, p. 74). Si l'on regarde les exemples relevés en corpus, il semble que « hostie » est déjà un peu « phatiqué » au début des années soixante-dix puisqu'on ne le retrouve plus dans les extraits de 1984. Que dire des

textes littéraires ? La seule occurrence, qui est une construction dérivée et non une interjection, permet juste de parler d'une sous-représentation du phénomène, que l'on peut attribuer a priori à la dominance des personnages féminins ou à l'édulcoration de l'écriture littéraire. Cette remarque demandera à être réexaminée en prenant en compte les autres formes lexicales répertoriées comme sacres. Du point de vue graphique, la transcription de « hostie » est restée bien sage derrière la norme, contrairement à « tabarnak », « tabarname » et « câllice », « câlisse » qui sont différenciés de leur lexème d'origine dans les deux sous-corpus.

4.4.2.5. « Là »

L'entrée lexicale « là » est la forme la plus fréquente dans le tableau préliminaire, en termes de nombre total d'occurrences. Ce « petit mot » est polyfonctionnel et assume, dans le corpus, autant les fonctions déictiques standard en tant qu'adverbe de lieu et de temps, et en tant que renforçateur des démonstratifs (ex. « celui-là », « cette femme-là »), que de particule discursive⁵⁷. Ainsi formulée, cette dernière fonction demeure encore assez vague. Elle a fait l'objet de plusieurs études plus moins approfondies qui, bien que se recoupant sur certains points, envisagent des points de vue assez différents sur la question. Globalement, il y a, d'un côté, des études descriptives qui proposent une définition prosodique et qui visent des conclusions sociolinguistiques (Demers : 1992, Vincent : 1993, Wiesmath : 2003), et, d'un autre côté, des approches pragmatiques qui font appel à des considérations cognitives et interactionnelles (Forget : 1989, Barbéris : 1992). Concrètement, une distinction nette des emplois est loin d'être toujours aisée. Aussi faut-il prendre avec précaution les données chiffrées de notre relevé. Dans la mesure du possible, nous avons essayé de distinguer les emplois clairement déictiques (adverbiaux et démonstratifs) et les autres emplois que nous appelons pour le moment des « emplois discursifs ». Cette distinction est parfois très ténue et les emplois dits discursifs relèvent eux aussi d'un certain fonctionnement déictique, dans la conception d'une deixis qui ne serait pas restreinte à la référence au contexte spatial ou temporel immédiat, mais qui serait étendue à l'espace textuel, en

57. Nous empruntons les exemples à D. Forget. Emploi déictique spatial : « Mets ça là, sur la table », emploi déictique temporel : « On y va là, tout de suite. Prépare-toi », emploi comme particule : « Louise, là, ma voisine là, elle s'est fait creuser une piscine. » (Forget : 1989, p. 58-59)

référence aux travaux de J. Lyons, ou à un espace imaginaire, en référence aux travaux de K. Bülher (Voir Forget : 1989, p. 71 et Barbéris : 1992, p. 573).

- **Relevé dans les deux sous-corpus**

frcapop

Graphies relevées : « là », « là: », « (démonstratif +) -là »

Prononciation : le plus souvent [lɑ] ou [lɔ]

Nombre total d'occurrences : 1203

Emploi adverbial ou démonstratif : 270 (soit 22,5% des usages dans ce sous-corpus)

Emploi comme particule : 933 (soit 77,5% des usages dans ce sous-corpus)

tremblay

Graphies relevées : « là », « Là », « (démonstratif +) -là »

Nombre total d'occurrences : 639

Emploi adverbial, démonstratif ou autre : 405 (soit 48% des usages dans ce sous-corpus)

Emploi comme particule : 334 (soit 52% des usages dans ce sous-corpus)

- **Valeurs sémantico-pragmatiques de « là »**

La seule constatation de départ que nous pouvons faire est que « là », en tant que particule, est perçu en lien avec la segmentation syntagmatique de l'énoncé. Mais, à y regarder d'un peu plus près, il ne joue pas tout à fait le rôle d'une simple ponctuation, car il véhicule, par cette segmentation, des informations de type syntaxique, sémantique, argumentatif et marque la dynamique discursive.

— *Considérations prosodiques et sociolinguistiques*

D. Vincent (1993) s'intéresse à une catégorie bien particulière de marqueurs discursifs, dont « là » est l'occurrence la plus fréquente dans son corpus⁵⁸, ce qui est aussi le cas dans le nôtre. Son approche met en évidence les caractéristiques prosodiques de ce marqueur, ses emplois et sa distribution sociolinguistique. En qualifiant cette catégorie de « ponctuants de la langue » et en renvoyant explicitement aux propos de J. Vendryes⁵⁹, elle insiste sur le fait que les « petits mots » dont elle parle, « là » y compris, n'ont de fonction que prosodique et que « leur fonction syntaxique est nulle

58. *Les ponctuants de la langue* (1993) est en réalité la publication d'une thèse faite en 1984. Y sont étudiés comme ponctuants « là », « hein », « tsé », « osti », « n'est-ce pas », « moi, je veux dire », « vous savez », « vois-tu », et « il dit ». L'auteur a sélectionné douze entretiens du corpus de référence *Sankoff-Cedergren* (1971), qui est aussi un de nos deux corpus de référence pour le sous-corpus *frcapop* dans cette thèse. La particule « là » y a une place de choix, de par sa fréquence.

59. « Le langage parlé ponctue volontiers ses phrases d'une foule de termes dépourvus d'expression, qui font comme de la bourre entre les mots expressifs [...] C'est le dernier terme d'une évolution qui les dépouille à la fois de ce qu'elles contenaient d'intellectuel et de sentimental. » Joseph Vendryes, *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1968 [1923], p. 174, cité par D. Vincent (1993, p. 60, note 1).

et [qu'] ils sont vides de sens et d'expression » (Vincent : 1993, p. 60) Voici l'exemple pris par l'auteur pour mettre en évidence les « là » qui l'intéressent :

Un gars qui est pas habitué *là*, le bruit d'un lièvre qui part, une perdrix surtout hein, une perdrix *là* quand elle lève *là* tu sais un gars qui est pas habitué *là*: Il faut que tu sois habitué au bruit. (Jim : 31, cité par Vincent : *ibid.*, p. 80)

Les caractéristiques des ponctuels, reprises au fil du texte et dans la conclusion de l'ouvrage, peuvent être résumées ainsi : un ponctuel (et donc le « là » dont il est question) :

- n'a pas de valeur syntaxique,
- aurait perdu sa valeur référentielle sans acquérir de force expressive (ce qui le différencie des emplois interjectifs et probablement des emplois déictiques),
- possède certaines caractéristiques prosodiques, intonatives et phonologiques (intonation faible, sujet à la variation phonétique, attachement prosodique au syntagme précédent)⁶⁰,
- est au départ emprunté à une autre classe de mots (en l'occurrence à la classe des adverbes déictiques) et est devenu ponctuel selon un processus d'usure de sa fonction première⁶¹, cet emploi comme produit d'une grammaticalisation n'étant pas étiqueté par les grammaires traditionnelles,
- acquiert un caractère répétitif et automatique, ce qui est souvent perçu de manière négative,
- subit un conditionnement discursif à plusieurs niveaux :
 - a. le fait que son émission, en tant que ponctuel, soit liée à un genre de discours particulier et à « l'interaction face à face et spontanée » par exemple les « discours non élaborés, comme les réponses simples » (Vincent : 1993, p. 144),
 - b. le respect des règles de cooccurrence entre le ponctuel et un autre élément du discours, par exemple le fait que la fréquence de « là » aug-

60 « Par définition, les ponctuels du discours n'existent qu'à l'oral et ont comme rôle de marquer vocalement certains faits prosodiques, lesquels assument en partie la cohérence du discours en délimitant les segments. Ils sont en dehors de la structure syntaxique, mais sont intégrés au syntagme prosodique. Bien qu'ils n'aient pas de place fixe dans l'énoncé, ils se situent à la fin d'un segment intonatif et ils sont presque toujours prononcés avec une baisse d'intensité. Au niveau phonologique, les ponctuels ont souvent des formes très réduites par rapport à leur forme significative. On les reconnaît à leur caractère automatique et à la fréquence d'émission. » (Vincent : 1993, p. 61)

61. Nous y lisons une tentative d'explication diachronique de la formation des ponctuels dans la langue : « les ponctuels sont des mots ou des expressions d'origines diverses qui, à cause de l'usage et de l'usure, ont acquis une fonction discursive précise.[...] de là même façon, *là* déictique est devenu ponctuel. [...] Pour schématiser l'évolution de *là*, on peut penser que l'adverbe de lieu a pris un caractère étique, en étant utilisé avec les démonstratifs (ces hommes-là). Il revêtait alors un caractère de marqueur d'insistance, mais avait une fonction de plus en plus éloignée de celle de marqueur de distance (en opposition à -ci). Avec l'usage, son émission est devenue automatique et il a perdu son caractère de marqueur d'intensité. De plus, il s'est joint à des formes autres que démonstratives. » (Vincent : 1993, p. 79-80)

mente avec l'environnement d'un locatif ou d'un déictique,
 c. le fait que « là » est utilisé préférentiellement dans les contextes de « rupture mineure et de grande dépendance entre les constituants » (cas typique de segmentation thème/propos).

Du point de vue plus précisément sociolinguistique, les conclusions sont assez générales et relatives. L'auteur dit dans un premier temps que « là » « est utilisé par tous les locuteurs et peut être considéré comme neutre d'un point de vue social », mais elle conclut en disant qu'« il semble que l'usage de « là » soit moins dominant chez les individus faisant partie des groupes favorisés » (Vincent : 1993, p. 116). Nous n'avons retenu qu'une petite partie de la réflexion de D. Vincent, qui couvre un champ plus large que celui de la particule « là » et qui introduit la notion de ponctuant de manière plus détaillée et plus illustrée que notre présentation ne le fait. L'objectif était d'insister sur les trois caractéristiques suivantes, car elles sont sujettes à débat dans la littérature. Il s'agit du fait que le « là-ponctuant » 1. serait une caractéristique marquée de l'oralité québécoise, 2. aurait perdu sa valeur déictique (de renvoi au contexte d'énonciation) et 3. n'aurait de fonction que prosodique.

Si la fréquence des occurrences de cette particule est notable dans le corpus de français québécois que nous avons sélectionné, ce type d'emploi discursif ne semble pas être réservé au français québécois puisque l'on trouve des remarques et des études sur le phénomène, même s'il n'est pas toujours appelé ponctuant, à propos du français acadien (Weismath : 2002) et du français de France (Blanche-Benveniste : 1990⁶², Barbéris : 1992). Il faudrait également interroger le cas de la particule « là » dans certains créoles⁶³, mais ce n'est pas notre sujet. La particularité québécoise serait plus

62. Elle évoque le phénomène, assez brièvement, dans le cadre de l'étude des « dispositifs de la rection » (verbale), basée sur l'approche pronominale. Dans le cas des constructions relatives, elle remarque qu'une particule *là* vient souvent s'insérer entre le support autonome de la relative (qui peut être remplacé par la proforme *celui-ci*) et la subordonnée relative. Ce qui n'est pas le cas lorsque le support est dit non autonome (les cas où il peut être remplacé par *celui*, mais pas par *celui-ci*). « Nous avons remarqué [c'est l'auteur qui parle] que parfois les supports autonomes sont délimités par un élément morphologique qui semble en marquer la fin, et c'est souvent la particule *là* :

– et comment ils font les autres gens là qui veulent rentrer le soir (Mousset A, 20, 2)

– tu as la route là – ou i– qui monte (Canadell 11, 11) » (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 70)

63. Rappelons que l'article de R. Wiesmath appartient à un volume plus général sur la grammaticalisation. Il fait suite à l'article de Ralph Ludwig et Stefan Pfänder sur « La particule *là/la* en français oral et en créole caribéen » et en reprend les principales conclusions. Les auteurs mettent en parallèle plusieurs usages (franco-français, français vaudois, français canadien, français cadien, français d'Abidjan et français guadeloupéen). Il y est question notamment d'un *là* article défini postposé, et d'un *là* marqueur relatif restrictif. Voir S. Kriegel (dir.) : 2003, p. 269-283.

une question de fréquence d'usage que d'usage en soi, cette fréquence étant d'autant plus saillante à l'oral pour un non-Québécois, que le [a] est le plus souvent postériorisé en [ɑ] voire arrondi en [ɔ].

R. Wiesmath, sans remettre en cause la notion de ponctuant, propose une vision plus nuancée⁶⁴ de l'opposition « déictique » (adverbe, démonstratif) et « ponctuant ». Elle préfère parler d'un continuum, non du point de vue diachronique, mais du point de vue des possibilités d'interprétation :

Vu la complexité des facteurs en jeu (contexte syntaxique, contexte pragmatique et prosodie), il semble qu'il existe un continuum d'interprétations possibles, l'absence d'accent tonique étant le trait distinctif de la particule *là*, le ponctuant inclus. D'un côté se situe le *là* déictique, adverbe et élément renforçateur du pronom démonstratif (exophorique). Au milieu, *là* particule de discours se présente sous diverses formes : il peut remplir la fonction de marqueur d'interaction, dans ce cas, il annonce une précision, il peut renforcer un propos ou comporter une valeur explicative. En tant que simple ponctuant, et selon le contexte (un verbe de mouvement, une préposition ou un adverbe de lieu ou de temps), la particule peut renforcer la valeur spatio-temporelle de ces éléments. En l'absence de tout contexte local ou temporel, il ne comporte plus aucune valeur référentielle et sert simplement à segmenter le discours ou l'énoncé. (Wiesmath : 2003, p. 293)

De ces deux études, qui se répondent, nous retiendrons que l'attribution d'une valeur nette au petit mot « là » n'est pas toujours facile. Elles ont montré qu'en présence de certaines caractéristiques, en particulier prosodiques, et qu'en l'absence d'un contexte susceptible de révéler une valeur déictique, on était en droit de qualifier ce « là » de *ponctuant* « servant simplement à segmenter le discours ou l'énoncé ». Les nuances apportées par R. Weismath, qui propose d'aborder le problème du point de vue d'un continuum d'interprétations des valeurs de « là », autorisent cependant à penser que les occurrences relevées en corpus ne sont pas toutes clairement qualifiables d'emploi déictique ou d'emploi comme ponctuant. Si les adverbes de lieu et de temps et les constructions démonstratives sont assez nettement reconnaissables, car ils jouent un rôle syntaxique ou morphologique, pour les autres cas, on a parfois du mal à ne voir

64. « Selon elle [l'auteur parle de D. Vincent], l'existence de formes telles que *ici là* et *là là* en français montréalais indique qu'il [le *là*] ne peut plus être qualifié de déictique locatif. Devenu automatique avec l'usage, il a perdu toute sa valeur sémantique et se joint en tant que ponctuant à des formes autres que démonstratives. *Là* déictique porte un accent tonique, *là* ponctuant subit une baisse de tonalité. Vincent a tendance à ne lui attribuer aucune fonction formelle et à le considérer comme élément structurel de la prosodie uniquement. [...] Globalement, les résultats de Vincent semblent valables pour l'acadien aussi. Seule l'affirmation qu'il s'agirait de deux groupes bien distincts devrait être appréhendée, selon nous, de manière plus nuancée. » (Wiesmath : 2003, p. 288-289)

en « là » qu'un ponctuant, c'est-à-dire à le considérer comme un élément dépourvu de sens qui n'aurait d'explication que prosodique. Il nous semble qu'en plus de cette fonction de segmenteur syntagmatique, « là » est aussi un marqueur de processus pragmatiques.

— *Considérations pragmatiques* (Forget : 1989, Barbéris : 1992)

Les deux études auxquelles nous renvoyons maintenant ne se font pas explicitement référence, mais elles visent toutes les deux une analyse des valeurs pragmatiques de « là ». Parmi les points abordés, les suivants nous paraissent essentiels en ce qu'ils complètent les considérations descriptives ci-dessus : 1. la particule « là » est un vecteur d'information du locuteur vers son interlocuteur à propos du segment d'énoncé qu'elle marque, 2. elle peut concerner la structure informationnelle des énoncés, lorsque, en faisant une coupure dans la construction du message, elle en marque aussi l'incomplétude et appelle sa complétion (le thème attendant son propos).

La première idée est plus largement développée chez D. Forget (1989)⁶⁵ qui fait de « là » un « marqueur de pertinence discursive » et réfute en partie la thèse du vide sémantique souvent avancée pour pallier la difficulté d'interprétation (*ibid.*, p. 62). Pour elle, « la particule marque la sélection d'un objet, d'un acte, d'un contenu propositionnel qui est présenté comme identifiable par le destinataire compte tenu des circonstances, d'un certain état des connaissances qui prévalent au moment de l'énonciation. » (*ibid.*, p. 74-75). En employant « là », le locuteur signale au destinataire que ce dernier doit recourir au contexte d'énonciation pour évaluer ou interpréter le segment marqué par « là », ce qui confère à la particule un rôle dans la gestion de la pertinence, dans le sens de D. Sperber et D. Wilson (1989 [1986]) (Forget : 1989, p. 74). Laissant d'abord de côté les emplois déictiques standard (adverbes et renforçateur de démonstratifs), D. Forget relève trois emplois principaux du « là » particule : un « là d'identification », un « là de détachement du thème » et un « là renforçateur de l'acte de langage »⁶⁶. Sur le plan pragmatique, ces trois emplois discursifs de « là » se

65. J.-M. Barbéris, à partir d'autres références (en particulier la *Déixis am Phantasma* de K. Bühler) fait à peu près les mêmes remarques lorsqu'elle parle de la « co-construction de l'espace dans l'interaction » : « Le *là* participe de cette orientation du destinataire vers le destinataire [...] en posant comme présent ce qui est absent, « là » oblige l'interlocuteur à opérer un rattrapage de cohérence, et à jouer un rôle actif dans la construction de la référence. » (1992, p. 574)

66. 1. Identification : « Le professeur de géographie, là, il enseigne maintenant l'espagnol » (Forget : 1989, p. 63). Le « là » souligne ici l'opération de référence à un individu en particulier, l'opération de

rejoignent dans la mesure où ils relèvent d'une valeur générale de singularisation, qui est définie ainsi : « la sélection d'un objet, d'un contenu propositionnel, d'un acte pour le distinguer des autres objets, contenus ou actes possibles. [...] L'apparente diversité des éléments linguistiques visés par *là* repose en fait sur un élément commun : la sélection d'une unité sur le plan énonciatif » (Forget : 1989, p. 72) Bref, ce « *là* » « déterminatif » attire explicitement l'attention de l'interlocuteur sur un élément de l'énoncé, montré comme choix énonciatif, au détriment d'autres possibilités.

La deuxième idée, que l'on trouve assez clairement exposée dans les deux articles, est en lien, chez D. Forget, avec la notion de singularisation exposée ci-dessus. Du point de vue de l'enchaînement textuel, en particulier lorsqu'il intervient à l'articulation thème/propos, « *là* », parce qu'il marque à la fois une singularisation et une coupure syntagmatique, agit comme une suspension du thème en attente de complétude, et laisse présager d'une suite. De fait, il est la marque d'un discours en train de se faire, il balise un parcours énonciatif sémantiquement orienté :

Au niveau du texte, les éléments ont de l'importance non seulement en eux-mêmes mais pour les enchaînements qu'ils laissent prévoir et qu'ils permettent. L'énoncé se construit par relais, c'est-à-dire pour marquer un choix énonciatif, éventuellement en reprenant des informations antérieures, connues, préconstruites, mais aussi pour se projeter vers l'avant et permettre la progression. [...] en cours d'énoncé, l'insertion de *là* est un facteur important de cohésion textuelle : la mise en valeur d'un élément et l'attente créée par l'interruption syntaxique et sémantique annonce et prépare la suite de l'énoncé. (Forget : 1989, p. 77 et p. 81)

Enfin, l'étude de D. Forget permet d'ajouter un critère de reconnaissance supplémentaire à la liste de D. Vincent. Lorsque « *là* » est utilisé comme particule discursive, il est impossible de le rapporter au discours indirect sans en changer l'énonciateur de référence. Par exemple, dans « Ma plume *là*, elle marche pas bien », « *là* », qui marque l'articulation thème/propos, est en relation avec le contexte d'énonciation propre au locuteur. Si on l'insère dans une structure de discours indirect comme « Louis m'a dit

sélection d'un individu dans un ensemble délimité. 2. Détachement du thème : « Une fois que t'as ajouté tes trois œufs là, bon ben tu mélanges pendant cinq minutes » (*ibid.*, p. 65), « *là* » permet ici de découper l'énoncé en propositions, unités d'informations plus larges. Généralement « *là* » marque le thème et laisse attendre le propos. 3. Renforcement de l'acte : « Pourriez-vous fermer la fenêtre, *là* ? » (*ibid.*, p. 66) « *Là* » ne renvoie pas à un constituant linguistique en particulier, qui serait la fenêtre, mais à l'acte dans son ensemble. Notons au passage que l'emploi de « *là* » renforce ici l'agacement du locuteur.

que sa plume là, elle marchait pas bien » (Forget, 1989, p. 59), on comprend désormais ce « là » comme relevant du contexte d'énonciation non de l'énonciateur Louis, mais du locuteur qui rapporte les propos de Louis.

Ces études préalables ont permis d'aborder le corpus de manière plus précise. Toutefois, nous n'avons pas forcé les exemples pour qu'ils rentrent à tout prix dans des cases pré-étiquetées. Sur la base du continuum d'interprétations de R. Weismath, nous avons réussi à distinguer assez clairement les emplois standard d'adverbes et de renforçateur de démonstratifs et les autres emplois plus difficilement interprétables, mais nous ne sommes pas allée plus loin. Pour les cas ambigus, nous avons préféré simplement parler d'emplois discursifs, englobant ainsi les fonctions avancées par D. Forget et la fonction de ponctuant défendue par D. Vincent. Les deux insistent d'ailleurs sur le même phénomène, à savoir que le « là » particule est presque systématiquement à droite du segment qu'il marque, et qu'il est préférentiellement inséré à l'articulation thème/propos. Nous n'avons pas utilisé le qualificatif « déictique » car la définition n'en semble pas toujours très nette⁶⁷ : d'une part, il faudrait aussi prendre en compte la notion d'anaphore, que seule J.-M. Barbéris reprend en qualifiant le « là » discursif d'« anadéictique » (Barbéris : 1992, p. 575) et, d'autre part, on ne saurait dire catégoriquement que les emplois dits discursifs n'ont aucune valeur déictique ni anaphorique, puisque, dans le cas des approches pragmatiques, « là » peut signaler la sélection d'un contexte de pertinence de l'élément marqué et il peut prendre part au maillage textuel du discours en train de se faire. Voici les exemples relevés dans les deux sous-corpus.

(1) Emplois comme adverbe et dans les constructions démonstratives

(1a) « Là » adverbe de lieu (au sens de « à cet endroit-là »)

(1b) « Là » adverbe temporel (au sens de alors, maintenant, « à ce moment-là »)⁶⁸.

67. Communément, et comme le rappelle F. Cornish (1999, p. 22) dans son introduction au problème, on a tendance à distinguer ces deux processus d'indexicalité selon la nature du contexte auquel ils renvoient. Un élément est dit déictique quand il renvoie au contexte extralinguistique immédiat, un élément est anaphorique lorsqu'il rappelle un autre élément linguistiquement déjà présent dans l'énoncé. Cette distinction, simple, est à première vue très séduisante, mais dans les cas concrets, tout n'est pas si clair. Les définitions et les rapports entre l'indexicalité, la deixis et l'anaphore ont fait l'objet de multiples études qui tantôt assimilent, tantôt opposent les concepts de manière plus ou moins nuancée, et qui définissent d'une manière sensiblement différente les paramètres du contexte d'énonciation pris en compte.

68. Les occurrences de « là » en début d'énoncé ont généralement une valeur temporelle et il est très fréquent que la particule soit combinée à un « puis/pis ».

(1c) « Là » renforçateur de démonstratif
Les différents cas sont ciblés dans chaque exemple.

tremblay

Claude – Tant que tu te moqueras de moi, je sais que tu feras rien de dangereux...

Alex I lance le manuscrit dans les airs. Les feuillets s'éparpillent un peu partout dans la pièce. Claude ne réagit pas.

Alex I – As-tu un peu plus peur, là (1b) ? (LVM, p. 96)

[Il s'agit de deux dialogues croisés, qui n'ont pas lieu au même endroit : un chez Nicole, entre Nicole et Serge à propos d'un placement éventuel de leur père en maison de retraite, et un chez Monique entre Serge et Monique qui vient de s'assoupir.]

Nicole – Y'en a des places où y sont ben !

Serge – J'veux pas jamais que tu me parles de ça, Nicole, jamais !

Monique – Mon Dieu, j'ai-tu dormi ? Ben oui... Sont fortes quequ'chose de rare, **ces pelules-là** (1c) ! Ça fait-tu longtemps ?

Serge – Dix minutes... pas plus.

Monique – Ah, ben, ça doit-être toé qui me reposes, parce que j'me sens en forme... J'pense même que j'ai rêvé... Ça faisait des mois que ça m'était pas arrivé ! Reste à coucher, t'es bon pour mes nerfs...

Serge – Non, y faut justement que je m'en aille...

Nicole – T'aime mieux qu'y reste là (1a) ?

Serge – Non, j'le sais qu'y faut qu'y sorte de là...(1a) [...] J'veux le sortir de là, Nicole, mais j'veux pas le placer, ça va le tuer ! (LVM, p. 96-97)

Sous-corpus *frcapop*

Loc2 – ## une place qui est pas pire c'est à Bordeaux ## là (1a) tu as du fun ## parce que le soir moi je m'en souviens oui à Bordeaux c'est un peu plus propre ## au lieu d'avoir des rats c'est des souris ## (rire) c'est vrai ça ## parce qu'ils passent : parce que les souris passent par le système d'aération là (1a) ## moi je suis couché dans mon lit moi # j'ai mon soulier dans les mains puis je mets un morceau de pain au ras de mon lit ## puis là (1b) je la vois la souris par la lueur de du carreau ## elle sort elle puis elle s'en-vient puis à (rire) en dessous du lit puis quand il en sortait un autre (onomatopée) ## des fois j'en poignais deux trois dans une soirée ## ça passait le temps ## des fois j'attendais deux heures avant qu'il en sorte un de de **cet hostie de trou là** (1c) ## (B, 22)

Nous avons retenu ce dernier extrait, plus long, car il manifeste bien des emplois déictiques au sens traditionnel de renvoi au contexte d'énonciation. Cependant, il s'agit d'un récit de souvenirs au passé qui est fait au présent de narration, ce qui abolit la distance entre le temps révolu et le moment de l'énonciation. Le contexte spatio-temporel auquel renvoient tous ces « là » (sauf le premier qui est anaphorique) n'est

pas celui de l'énonciation enquêteur-enquêté, mais celui de l'imaginaire-souvenir du locuteur, qui, à travers son récit, revit et faire revivre à son interlocuteur la situation et les événements comme s'ils étaient dans l'espace-temps du Bordeaux de sa détention. Cette actualisation présente de ce qui n'est plus fait penser aux propos de J.-M. Barbéris (1992, p. 574) sur la « déixis am phantasma » de K. Bühler (1933). Cela a à voir également, nous semble-t-il, avec le procédé stylistique de l'hypotypose qui consiste à donner l'impression que ce dont on ne fait apparemment que parler est réellement perceptible. On trouve cela à chaque fois que le locuteur se projette par son récit dans un autre univers discursif que celui de l'énonciation immédiate, ce qui est d'ailleurs assez fréquent chez M. Tremblay, où souvent les personnages rapportent ou s'imaginent un événement.

(2) Emplois comme particule discursive

(2a) « Là » employé pour indiquer au locuteur que le contexte d'énonciation permet une restriction, une précision d'identification de l'élément marqué (le « référent »)

Nana – [...] Toutes les folleries que tu lis, **là**, les aventures de Biggles, pis les romans de Jules Verne, pis les Tintin, pis les Scarlet Pimpernel, penses-tu que ça aurait du bon sens, dans la vie ? Hein ? Non ! Pis tu y crois pareil ! (EF, p. 27)

L2 – [...] # parce-que nous-autres c'était tous des gars de bois # des gars de Matane là tu sais de Gaspé **là** des gars qui ont pas froid aux yeux hostie tu-sais des gars solides (C6)

(2b) « Là » à l'articulation thème/propos

[Nana parle avec admiration des ses idoles, sa « belle princesse Elisabeth » puis « sa sœur, la princesse Margaret-Rose ». Le Narrateur, qui tient à obtenir des réponses à ses questions reprend :]

Le Narrateur – Essaye pas de changer la conversation, moman, je le sais que tu les aimes, la famille royale anglaise, t'arrêtes pas de parler d'eux autres comme si t'avais été élevée avec ! Si j'te suis bien, là, le premier roi d'Angleterre, **là**, le bon Dieu y'est apparu à lui aussi ?

Nana – Ça doit. (EF, p. 36)

L2 – [...] ## c'est plus la même vie # asteure on mange tout en cannage # le trois quart du temps : vous savez # du cannage c'est plus vite fait ## les femmes ont : moins de trouble : faire à manger # puis des tartes puis des gâteaux **là** ça se fait plus ça : dans quelques familles # ça peut se faire encore # (F45)

Les fonctions (2a) et (2b) sont envisagées d'un point de vue pragmatique et permettent de voir la segmentation de l'énoncé au niveau informationnel. Mais ce point de vue

n'invalide pas celui qui leur donne une valeur déictique ou anaphorique, en référence au contexte d'énonciation dans sa définition large, à savoir le contexte discursif (ce qui s'est dit), le contexte situationnel (le *hic et nunc* de l'énonciation) et le contexte épistémique saillant (ce que les interlocuteurs ont dans la tête à ce moment-là, ce qu'ils savent ou croient savoir).

(3) Répétition de « là » et effet de « martèlement » qui en découle

En l'absence de données prosodiques précises, nous n'avons pas pu distinguer très systématiquement les emplois de « là » comme ponctuant des autres emplois dits discursifs. Les critères autres que prosodiques avancés par D. Vincent et par D. Forget ont cependant permis de voir que certains emplois produisaient un effet de ponctuation du discours, caractéristique des productions orales spontanées, non élaborées, en situation dialogale. Voici deux extraits pour illustrer cet effet, où différentes sortes de « là » sont représentées :

Rose Ouimet – J'ai jamais vu tant d'oiseaux dans une maison ! [...] Moi, quand j'vas chez eux, **là**, j'manque de v'nir folle à chaque fois, c'est pas ben ben mêlant ! Vers deux heures, **là**, a l'ouvre la cage, pis les oiseaux sortent. Y volent un peu partout dans'maison, y's'lâchent n'importe où, pis on est obligé de toute se nettoyer... **Pis là, là**, quand vient le temps d'les faire rentrer dans leur cage, y veulent pus, c'est ben sûr ! **Là**, Manon crie aux p'tits : « poignez les oiseaux, **là**, maman est fatiguée ! » **Là**, les p'tits s'garrochent après les oiseaux... c't'un vrai charivari dans'maison ! (BS, p. 23)

L2 – [...] ## le bois je le connaissais par cœur ## aye quand tu dis ils prenaient un papier **là** tu sais comment ça marche une course au trésor **là** ## ils prenaient un papier **là** puis ils cachaient ça dans les rochers puis le trésor lui-même était caché dans les rochers ## il fallait que tu partes du collège puis marcher un mille et demi dans bois jusqu'au rocher ## on appelait ça nous-autres le trou de loup # c'était un rocher **là** creusé par la base ## ' cachait un papier là-dedans on allait chercher ça **là puis là** c'était marqué dessus le prochain papier avec la prochaine lettre dessus est dans le bréviaire du curé ## **puis là** revenir au collège un mille et demi ## (B2)

Nous remarquerons que contrairement à d'autres marqueurs de discours, comme « ben », « coudonc », « entéka » ou « t'sais », la graphie ne joue ici aucun rôle particulier, alors qu'on aurait pu imaginer un « lâ » ou un « lo » phonographiques, marquant la postériorisation du [a] en [ɑ], voire son arrondissement en [ɔ], réalité remarquable en français québécois, d'autant plus remarquable que la particule y est extrêmement fréquente.

4.4.2.6. « Par exemple »

- **Relevé dans les deux sous-corpus**

frcapop

Graphie relevée : « par exemple » (16), « par exemple: » (1)

Prononciation : de [paregzãp(l)] à [pa:ãp(l)], généralement suivi d'une pause

Occurrences : 17

tremblay

Graphie relevée : « par exemple » (44), fréquemment suivi d'un point d'exclamation ou de points de suspension.

Occurrences : 44

- **Valeurs sémantico-pragmatiques de « par exemple »**

Il existe plusieurs études sur « par exemple » en français (Rossari & Jayez : 1999) et plus particulièrement en français québécois (Vincent : 1990 et 1995, Dostie : 2002). « Si tout était simple, comme le dit D. Vincent, « par exemple » serait la particule la plus utilisée pour annoncer un exemple » (1990, p. 105). Mais tout n'est pas simple et les occurrences que nous avons relevées le confirment. Pour les analyser, nous avons besoin des trois catégories énumérées par G. Dostie, qui reprend en partie les travaux précédents en y ajoutant la catégorie « expressive ».

Le marqueur *par exemple* présente en français québécois des sens relativement diversifiés [...]. À côté du sens « standard » où l'unité accompagne un exemple, les sens les plus couramment cités sont ceux dits « oppositifs », et « expressifs » (aussi appelé « exclamationnels »). [...] Bien que les sens oppositifs et expressifs soient consignés dans un dictionnaire comme *Le Petit Robert* (1993), ils semblent en net recul en français de référence. (2004, p. 150).

Nous lui empruntons les exemples correspondants (*ibid.*, p. 150-154) :

(1) Emploi d'exemplification (= notamment, entre autres, etc.)

Je voudrais savoir pourquoi tu agis comme ça avec moi. *Par exemple*, je me demande pourquoi tu ne me téléphone plus.

(2) Emploi oppositif (= cependant, toutefois, par contre, quand même, etc.)

A : Est-ce que vous aimez l'hiver ?

B : Ah oui ! J'aime ça. Je haïs ben le printemps pis l'automne *par exemple*. Sont trop longs.

(3) Emploi expressif (= tiens ! tu parles !)

A : Est-ce que tu viens finalement ?

B : Ah ben *par exemple* ! Elle est bonne celle-là ! Tu m'invites maintenant ?

Dans (1) et (2), « par exemple » a le statut de « connecteur discursif » (Vincent : 1995, p. 60) puisqu'il établit une relation d'exemplification⁶⁹ ou d'opposition⁷⁰ entre deux propositions. Du point de vue normatif, seul (1) est recevable – reçu – comme étant correct⁷¹, mais les emplois oppositifs sont très fréquents à l'oral, au Québec en tout cas. D. Vincent (1995, p. 63) remarque qu'en début d'énoncé ou de syntagme « par exemple » est « presque obligatoirement exemplificatoire » (à 99 %), qu'en position intra-phrastique il est « tendanciellement » exemplificatoire (à 72 %), alors que lorsqu'il est en fin d'énoncé ou de syntagme, il est oppositif dans 65 % des cas. En (3), « par exemple » n'a plus le statut de connecteur mais le statut de particule interjective. Cela veut dire qu'il ne présuppose pas l'existence de deux propositions à mettre en relation, mais qu'il sert simplement à exprimer un sentiment, une réaction du locuteur. Il est d'ailleurs souvent combiné à d'autres particules du même type comme « ah », « ben », etc. Seuls les emplois (2) et (3) nous intéressent ici, car (2) est non standard et est caractéristique du français parlé au Québec⁷² (Vincent : 1995, p. 64, Dostie : 2002, p. 152-153) et car (3) est une marque de subjectivité d'un sujet parlant, en situation d'énonciation orale spontanée.

Le relevé fait dans le sous-corpus *frcapop* valide tout à fait ces particularités de l'oralité québécoise, puisque, sur les 17 occurrences de « par exemple », une seule peut

69. Il s'agit là d'une relation assez complexe dans le détail, mais dont l'enjeu discursif peut être exprimé ainsi : la procédure d'exemplification est « une procédure textuelle, au sens où elle implique une mise en relation entre différentes propositions d'un texte. Elle se construit sur un rapport de particularisation / généralisation, qui peut s'établir de différentes manières [...]. Les diverses procédures d'exemplification ressortissent à une même fonction textuelle : celle de focalisation. » (Javez & Rossari : 1999, p. 1)

70. À savoir *l'opposition comparative, la restriction, le commentaire énonciatif et le contraste* (Vincent : 1995, p. 65-68).

71. Voir Vincent : 1995, p. 56-60, « L'histoire de *par exemple* ». Elle reprend les propos de G. Dagenais dans son *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada*, Montréal, Éditions Pédagogia, 1967 : « Employer la locution adverbiale *par exemple* au lieu de la conjonction *mais* est une faute courante dans le langage familier au Canada : *je n'ai pas le goût de jouer au bridge, [par exemple] j'irais au cinéma* au lieu de ... *mais j'irais au cinéma* ou *cet homme ne la haïssait pas, il la méprisait* [par exemple] au lieu de ... *mais il la méprisait*. La locution adverbiale *par exemple* n'a d'autre sens que « pour en citer un exemple ». [...] *Par exemple* est aussi une interjection familière qui marque la surprise : *par exemple ! que faites vous ici ? Ce n'est pas une conjonction.* » (p. 467)

72. « Si actuellement au Québec, la valeur d'opposition de *par exemple* est très répandue dans la langue parlée, elle est cependant beaucoup plus rare à l'écrit. En fait, les quelques exemples tirés de la littérature proviennent de dialogues, calques de la langue orale, ou de la transcription d'émission radiophoniques. [...] Dans la même veine, l'analyse de facteurs sociolinguistiques démontrent que les locuteurs les plus scolarisés et/ou de niveaux socio-professionnels plus élevés utilisent davantage *par exemple* comme marqueur d'exemple, alors que ceux des groupes moins scolarisés et/ou appartenant à des groupes socio-culturels moins élevés utilisent cette particule comme marqueur d'opposition. » (Vincent : 1995, p. 64).

être interprétée comme exemplificatoire, toutes peuvent être interprétées comme ayant une des valeurs oppositives distinguées par Vincent (1990 et 1995)⁷³. Nous n'avons pas trouvé de « par exemple » expressif. Le relevé fait dans le sous-corpus *tremblay* est plus riche en occurrences (en tout 44) et en emplois. On y trouve les trois usages décrits, avec tout de même une majorité d'emplois oppositifs – il est parfois difficile de les séparer des emplois expressifs.

(1) « Par exemple » connecteur exemplificatoire

(1a) *frcapop* (un seul)

[La personne raconte comment les bouchers font payer les os au même prix que la viande. Elle les soupçonne de laisser les os et d'enlever les meilleurs morceaux de viande. Il s'agit d'un jarret de veau.]

L2 – [...] quand vous achetez du veau ça vaut pas la peine d'être acheté pour le prix qu'ils le vendent non pour la bonne raison ils ont enlevé le gros jar : une partie du jarret c'est-à-dire si le bout il était pas plus gros que ça c'est ce bout là qu'ils ont enlevé mais pas le gros ici **par exemple** ça dans la fesse ils l'ont pas enlevé puis j'ai acheté un morceau déjà il pesait huit livres savez vous comment est-ce que l'os pesait sans d'autres pertes là seulement que l'os deux livres et demis à un dollar et dix-neuf ça qui fait deux dollars et trente huit que j'ai pris puis dans la poubelle fait-que je me prive j'en achète pas # (K, 4)

(1b) *tremblay* (une dizaine)

[Claude reproche à son père d'avoir mené une double vie et d'être égoïste.]

Claude – [...] Tu fais tout en fonction de toi, pis que les autres se débrouillent avec leurs problèmes... pis les tiens par la même occasion ! Quand j'ai compris, **par exemple**, que madame Cantin de Sorel était pas plus importante que nous autres pis que nous autres non plus on n'était pas plus importants qu'elle pis son enfant, toute ma jalousie a disparu... Dieu sait que j'avais été jaloux malgré mon âge. (LVM, p. 103-104)

(2) « Par exemple » connecteur oppositif

(2a) *frcapop* (tous peuvent être interprétés comme oppositifs, même l'exemple ci-dessus)

[Le locuteur explique qu'il suit un entraînement de kick-boxing]

L1 – puis en plus' de t ça il-y-a les poids et haltères ## (rire)

L2 – oui ## bien là ça: celui là j'y vas trois fois par semaine ## <INS>oui</INS> j'y vas le mardi le jeudi puis le samedi matin ## <INS>OK</INS> juste le matin **par exemple** (M, 23-24)

73. La frontière entre connecteur d'exemplification et connecteur d'opposition n'est pas nette, comme le fait remarquer D. Vincent : « la distinction entre les deux fonctions peut sembler aisée : d'un côté, il y a un exemple, donc une coordination, de l'autre, il y a opposition. Cependant, plusieurs énoncés contiennent à la fois l'opposition et l'exemple. » (Vincent : 1990, p. 106.)

(2b) *tremblay* (plus d'une trentaine)

[Les quatre femmes trouvent que la fille de madame Bergeron « a engraisé depuis quelque temps ». Elles supposent qu'elle est enceinte.]

Thérèse Dubuc (*insinuante*) – c'est drôle, hein, a l'engraisse rien que du ventre.

Rose Ouimet – Faut croire que les érables ont coulé plus de bonne heure c't'année !

Marie-Ange Brouillette – A l'essaye de la cacher, à part de ça. Mais ça commence à paraître un peu trop !

Thérèse Dubuc – J'comprends donc ! J'sais pas qui c'est qui y'a fait ça, **par exemple**, hein ?

Lisette de Courval – ça doit être son beau-père... (BS, p. 63-64)

(3) « Par exemple » expressif

(3a) *frcapop* (aucun exemple net)

(3b) *tremblay*

[Gabrielle Jodoin a traité Rose Ouimet de commère, celle-ci paraît offensée. Lisette de Courval s'en mêle.]

Rose Ouimet – Comment commère comme que chus. T'es pas ben ben gênée !

Tu sauras que chus pas plus commère que toé, Gabrielle Jodoin!

Gabrielle Jodoin – Voyons donc, tu sais ben que tu peux rien garder pour toé !

Rose Ouimet – Ah ! ben là, **par exemple**... Si tu penses...

Lisette de Courval – c'est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l'heure qu'on n'est pas venues ici pour se quereller ? (BS, p. 18)

Il paraît parfois assez difficile de séparer complètement les valeurs oppositives des valeurs expressives, puisque c'est la phrase entière qui peut être exclamative, comme dans :

[Gabriel, le père de Serge, parle de ses collègues de taverne, qui se moquent des lettres que Serge envoyait à son père de Paris]

Gabriel – C'toute une gang de jaloux. Ça a jamais rien faite de leu' vie, pis ça f'ra jamais rien ! Ah, sont là quand c'est le temps de critiquer, **par exemple** !

Ah, oui, monsieur ! Pis même quand c'est pas le temps ! (BL, p. 27)

M. Tremblay ne crée pas un effet d'oralité populaire québécoise par un travail phonographique – il n'écrit pas « pa(z)amp(l)e » –, mais plutôt par une représentation de l'usage oppositif, et dans une moindre mesure de l'usage expressif de « par exemple », assez caractéristique du français parlé au Québec.

On aurait pu relever bien d'autres de ces « petits mots du discours » qui stigmatisent un oral plus ou moins populaire, plus ou moins québécois, par exemple : « voyons donc », « tu sais/t'sais (je veux dire) », « pis/puis », « a part de (t) ça », etc. Nous en resterons là cependant car ceux qui ont été relevés et pour lesquels une

analyse a été esquissée ont permis, déjà, de se rendre compte de la complexité de l'effet d'oralité que produit l'écriture de M. Tremblay. Les phénomènes retenus par l'auteur ne sont pas tous de même nature (il note aussi bien des variantes phoniques que des variantes fonctionnelles), et ne le sont pas de manière constante, par négligence de son propre code ou par souci de différenciation sociolinguistique des personnages.

4.4.2.7. Intérêt pour une catégorisation graphique de l'oralité

En conclusion, nous rappellerons l'intérêt d'un tel relevé pour l'étude de la « mise en texte » et des représentations graphiques de l'oralité populaire québécoise. Le but n'était pas de produire une définition de plus des marqueurs discursifs, ni d'en proposer une analyse exhaustive dans notre corpus, ce qui aurait allongé une sous-section déjà fort longue. L'objectif était d'attirer l'attention sur le fait que ces « petits mots » sont, chez M. Tremblay, des carrefours où se rejoignent différents phénomènes, qui construisent l'effet d'oralité dans les textes étudiés. L'intérêt qui leur a été porté et la place qui leur a été faite sont justifiés par le fait : 1. que ces « petits mots » manifestent pour certains une tension phonographique plus ou moins grande de l'écriture du dramaturge, 2. que leur composante présuppositionnelle participe d'un effet d'ancrage dans le contexte immédiat, que nous appellerons dans la suite effet d'*in situ*, 3. que le fonctionnement comme interjection en fait des éléments « arraché[s] par la situation réelle » (Ducrot : 1972, p. 18-19 et 1984 : p. 185-187). Nous terminerons par une brève énumération de quelques aspects du discours oral laissés de côté.

1. Particules discursives et tension phonographique

Nous avons vu que certaines particules caractéristiques de l'oral n'avaient pas d'équivalent orthographique et avaient été soit ramenées à d'autres particules proches existant dans la norme écrite (« bien », « puis », « en tout cas », « écoute donc », etc.), soit avaient fait l'objet d'une néographie plus ou moins phonétisante. Et cela de manière non exclusive chez M. Tremblay puisqu'on trouve parfois la forme normée et la forme néographique, la distribution pouvant être aléatoire comme sociolinguistiquement contrainte. De plus, contrairement à ce qu'on aurait pu penser, la représentation que donne l'écrivain de l'oralité est parfois plus « sage » que les

transcriptions des linguistes. C'est ainsi qu'on a pu trouver, dans les transcriptions et dans les différents articles consultés, des « osti », « fak », « coudon », là où M. Tremblay garde des « hostie », « fait que », « 'coute donc » ; ce qui fait dire que, sous cet angle, l'écriture littéraire est en fait moins phonographique que les transcriptions linguistiques. Mais ces remarques ne valent que pour les quelques mots étudiés et le chapitre précédent, consacré aux néographies phonétisantes, a montré que la recherche du son dans la lettre concerne tous les niveaux de l'analyse linguistique (des unités minimales à leur combinaison syntagmatique) et est plus complexe que les remarques simples que nous venons de formuler.

2. Composante présuppositionnelle et effet *d'in situ*

C'est le propre des marqueurs discursifs que de présupposer autre chose qu'eux-mêmes, qu'il s'agisse des emplois standard comme connecteurs ou des emplois non répertoriés dans les grammaires de l'écrit. On dira très généralement qu'ils présupposent un contexte d'interprétation linguistique et/ou situationnel et/ou épistémique. En suivant les travaux en sémantique formelle (Lagerwerf : 1998 et Jayez : 2004), on distinguera le fonctionnement comme connecteur et le fonctionnement comme particule discursive. Les connecteurs ne présupposent de ce point de vue que les deux propositions qu'ils connectent et souvent la relation sémantique qui sous-tend la connexion ; les particules présupposent le contexte d'énonciation immédiat dans son ensemble. Nous ne détaillerons pas les sous-catégories de particules proposées par J. Jayez. Il semble seulement important d'insister sur le fait qu'opposer ainsi connecteurs et particules c'est opposer deux types de fonctionnement discursif et non deux classes lexicales. On a pu voir que chaque petit mot étudié pouvait décliner plusieurs fonctions, c'est le cas notamment des particules présentées ci-dessus, et plus généralement de « donc », « alors », « puis », « mais »⁷⁴. Certaines particules, notamment quand

74. « Donc », « alors », « puis », « mais », etc. peuvent fonctionner comme particules et comme connecteurs. Dans ce dernier cas, ce sont les exemples répertoriés par les grammaires pour marquer une relation de conséquence, d'enchaînement temporel ou de concession, entre deux propositions. Les connecteurs sont souvent appelés adverbes anaphoriques (Grevisse : 1993, p. 1350, § 921) Ex. Il faisait beau *alors/donc* il est sorti. (conséquence) ; Il a mis son chapeau *puis* il est parti. (succession temporelle) ; C'est embêtant qu'il ait échoué, *enfin* il pourra repasser l'examen. (concession)

Il y a une différence assez nette entre les exemples ci-dessus et les exemples fabriqués ci-dessous où les mêmes mots (« alors », « donc », « puis », « enfin ») fonctionnent comme particules, c'est-à-dire qu'ils ne renvoient plus à une proposition antécédente (explicite ou implicite). Ex. (1) *Alors* on y va ? (2) ; (En début de JT) Le gouvernement a *donc* adopté aujourd'hui la réforme de la sécurité sociale ; (3)

elles assument une fonction déictique, font comme s'il y avait un élément situationnel dans l'environnement immédiat du locuteur (et par extension de son interlocuteur) auquel le locuteur ferait référence. Quand elles assument une fonction interjective, elles présupposent un événement dans l'environnement immédiat du locuteur (et par extension de l'interlocuteur) en manifestant sa réaction affective et émotive face à cet événement. Dans tous les cas, la particule discursive nécessite son contexte d'énonciation immédiat⁷⁵ pour être interprétée. La présence de telles particules dans le discours des personnages de M. Tremblay crée un effet d'*in situ*. Tous ces petits mots construisent dans la tête du lecteur, parce qu'ils la présupposent, une situation de communication complète et réaliste avec des interlocuteurs, un message, des référents.

3. L'interjection comme expression « arrachée » par la réalité

Le phénomène interjectif a été abordé à travers l'étude de « hostie ». Le fonctionnement d'un mot comme interjection crée un effet d'*in situ*, pour insister sur le fait que l'interprétation d'une interjection ne pouvait se faire qu'en se représentant mentalement le personnage comme locuteur ancré dans une situation de communication qu'il partage avec les autres personnages et qui leur est propre. Les particules interjectives ne sont pas interprétables au niveau de la situation de communication écrivain-lecteur, il faut se cantonner à l'univers du discours représenté. Ces particules ajoutent, si l'on peut dire, de la chair et de l'âme aux personnages de papier car, en plus de présupposer leur rôle de locuteur dans un contexte d'énonciation propre, elles manifestent leur subjectivité (expressive et impulsive) d'individu réagissant au monde qui l'entoure. Pour reprendre O. Ducrot, « l'interjection, même si elle n'est pas arrachée par la situation réelle, se présente comme telle » (Ducrot : 1972 et 1984, cité ci-dessus), ce qui fait qu'un énoncé dans lequel on trouve des interjections, comme c'est le cas pour les pièces de théâtre, porte les stigmates d'une réalité extérieure et du même coup l'atteste.

4. Autres particularités du discours oral

D'autres éléments linguistiques présents dans l'écriture de M. Tremblay contribuent à créer un univers de discours et une situation de communication fictifs propres aux personnages, qui sont alors perçus comme locuteurs à part entière, sans

Puis avec ça, ma petite dame, trois tomates ? ; (4) Enfin, mais ça va pas la tête !

75. L'interaction en cours, un événement ou un objet réellement ou cognitivement accessibles.

court-circuitage auctorial. Pour reprendre le titre de cette thèse, on pourrait dire que d'autres éléments (que les éléments ponctuo-typographiques et les particules dicursives) participent de la fictionnalisation de l'oralité dans le théâtre de M. Tremblay. Il s'agit des onomatopées, des exclamations, des injures et des insultes et enfin des apostrophes et des invocations.

— Les onomatopées, qui constituent une classe lexicale ouverte, sont souvent utilisées comme interjections, mais assument avant tout un rôle de représentation du monde. Énoncées, elles donnent l'impression à qui les entend ou les lit d'être en prise directe avec la réalité qu'elles imitent, plus qu'elles ne la décrivent. Cette fonction représentative, « picturale », est pleinement assumée lorsque l'onomatopée est utilisée comme nom puisqu'elle introduit dans le langage le son produit par le locuteur éprouvant un sentiment particulier (la douleur, le soulagement, la surprise, etc.), ou imite un bruit mécanique (vroum, tic-tac) ou animal (miaou, miaou). L'onomatopée apparaît certes comme le monde invité dans le langage mais aussi comme le monde filtré par les contraintes techniques et cognitives du langage humain. K. Bühler (1969 [1933], p. 118-123) parle ici de « verrous » aux niveaux syntaxique, lexical et phonologique pour décrire ces contraintes⁷⁶.

76. « À supposer qu'en parlant on veuille rendre vocalement quelque chose de relativement aussi simple que le pas des chevaux ou le bruit d'une locomotive qui approche, on est libre de renoncer à user du langage ; mais si l'on a commencé à parler correctement, on ne pourra qu'essayer d'imiter les modèles que nous ont donnés les poètes de toutes les nations [...] C'est-à-dire qu'on aboutira à des mots, des suites de mots, des phrases correctement formés et plus que tous les autres soumis à la loi de formation et de composition de la langue. Et c'est par surcroît seulement qu'ils représentent quelque chose qui ressemblera à un soupçon de peinture verbale, à un vestige de film sonore. [...] On aperçoit quelques conditions importantes qui limitent de manière étroite la fonction onomatopéique du langage. Du moment que l'on a choisi de se servir du langage comme d'un procédé de représentation, on ne peut peindre que « malgré lui » et dans la mesure où la syntaxe le permet. Il y a là comme un « verrou syntaxique » placé sur la porte de l'onomatopée, et plus ou moins facile à lever. [...] Les exigences de la phrase une fois satisfaites, on reste en présence de deux domaines plus restreints où les tendances picturales peuvent encore jouer : la formation et le choix des mots [...] L'individu isolé ne peut enrichir à volonté le dictionnaire [...] on peut exploiter habilement le vocabulaire d'une langue mais on ne peut l'enrichir de façon décisive à coups de néologismes. [...] On perçoit une troisième limite si l'on envisage l'état de la phonologie. [...] Le matériel de sons d'une langue est infiniment riche en possibilités onomatopéiques. Mais s'il est vrai, comme le disent les phonologues, que toute langue n'use que d'un système choisi de signes sonores (phonèmes) – (et c'est aussi vrai sans doute que d'affirmer que l'on emploie, ou invente au besoin, une écriture alphabétique qui ne contient qu'un nombre restreint de signes) –, que faut-il en conclure au sujet des « touches colorées » possibles dans un système onomatopéique ? [...] La réponse doit indiquer à la fois des libertés permises et des interdictions nouvelles. » (Bühler : 1933, p. 118-123). Par exemple, même dans la langue la plus négligée, on n'introduira jamais de modifications de matériel sonore qui soient étrangères aux phonèmes eux-mêmes.

Dans le corpus, si l'on excepte les « ah ! », « oh ! » et « eh ! », et « hein ! » classés comme interjections d'origine onomatopéique dans les dictionnaires, on trouve finalement peu d'exemples. La réalité extérieure, les bruits, les cris sont plus souvent décrits que rapportés directement : dans les didascalies quand ils sont qualifiés par l'auteur lui-même, sous forme de métaphore ou de comparaison par les personnages.

Gabrielle Jodoin – [...] Pis si y'a une chose que j'peux pas endurer, c'est ben la musique classique !

Thérèse Dubuc – C'est pas écoutable, vous avez ben raison. **Beding** par icitte, **bedang** par là... (BS, p. 22)

Marie-Ange Brouillette – C'est pas moé qui aurais eu c'te chance-là ! Pas de danger ! Moé, j'mange d'la marde, pis j'vas en manger toute ma vie ! Un million de timbres ! Toute une maison ! C'est ben simple, si j'me r'tenais pas, **j'braillerais comme une vache** ! On peut dire que la chance tombe toujours sur les ceuses qui le méritent pas ! (BS, p. 12)

La sonnette se fait entendre (IO, p. 46)

Et les quatre sœurs Beaugrand chantent « Jeunes fillettes », profitez tu temps », de plus en plus joyeusement. Au beau milieu d'une mesure (de préférence après un la-la-la-lariette), elles se figent. **On entend, pendant une dizaine de secondes, une salve de mitraille.** (IO, p. 114)

— Les exclamatives, les injures et insultes. Les particules interjectives ne sont pas le seul lieu d'expression de la subjectivité du locuteur. Il faut y ajouter la modalité exclamative attribuée à des phrases, qui ont un contenu propositionnel autonome (par exemple : « Qu'est-ce que cette voiture est lente ! »). Graphiquement, cela est rendu dans la plupart des cas par l'usage du point d'exclamation. Il faut y ajouter aussi les insultes et les injures qui se différencient des particules interjectives par le fait qu'elles sont référentielles et souvent adressées à quelqu'un ou quelque chose⁷⁷. Ces éléments exclamatifs ne sont pas relevés comme particules, mais ils y sont souvent associés⁷⁸ et

77. Exemples fabriqués : « *Sale putain ! t'as vu comme t'es habillée !* » (insulte adressée à une personne) ; « *Putain ! c'est pas vrai, je rêve, tu n'as pas fait ça !* » (particule interjective).

78. Ainsi trouve-t-on dans la *Grammaire méthodique du français* : « Comme les interjections manifestent l'affectivité, elles sont souvent liées aux phrases exclamatives, auxquelles elles servent fréquemment de renforcement. Elles sont souvent suivies, à l'écrit, d'un point d'exclamation : *Ah ! qu'en termes galants ces choses-là sont mises !* (Molière) Mais elles peuvent être suivies d'une simple virgule ou d'un point d'interrogation et renforcer n'importe quel type de phrase, dès que son contenu est envisagé avec une certaine affectivité. [...] Les interjections sont généralement des formes figées et invariables, qui possèdent une grande autonomie syntaxique : comme les mots-phrases, elles peuvent former un énoncé à elles seules, ou bien s'insérer dans une phrase à différentes places, sans s'intégrer à sa structure : *Eh bien ! Monsieur de Rastignac, traitez ce monde comme il mérite de l'être* (Balzac). » (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 462)

sont à considérer eux aussi comme véhiculant de la subjectivité et de l'affectivité dans le langage⁷⁹. De plus, du point de vue des formes utilisées, il n'est pas rare que la pioche lexicale des insultes, des injures et des jurons soit la même, celle des « gros mots », qui varient selon les sociétés.

— Les apostrophes et les invocations. Le fait d'interpeller directement l'interlocuteur à qui l'on s'adresse pour attirer ou maintenir son attention est un phénomène qui marque une situation d'interaction (au moins dialogale) et le fait que le discours est adressé. Ce phénomène, qui existe aussi à l'écrit, en particulier dans les lettres, est très fréquent à l'oral et est souvent associé à l'emploi de particules. On peut trouver dans cette fonction des noms communs, des noms propres et des pronoms.

[Gabriel, qui est sourd, rappelle à Serge le premier jour où il a porté une prothèse auditive. Albertine et Charlotte se disputent. Les deux dialogues Gabriel-Serge et Charlotte-Albertine sont entremêlés. Il n'y a aucune réplique de Serge durant toute la section (n°20, trio)]

Gabriel – Serge... J'ai quequ'chose à te dire...

[C'est seulement 42 répliques plus loin que Gabriel rappelle à qui il s'adresse :]

Gabriel – Pis c't'après-midi-là, Serge, tu m'a[sic] faite le plus beau cadeau, peut-être sans t'en rendre compte... [15 répliques plus loin :]

Gabriel – Pis d'entendre les violons, Serge, d'entendre les violons... c'tait comme si... j'avais été au ciel, maudit ! (BL, p. 75-79)

Dans le sous-corpus *frcapop*, les invocations ne sont jamais nominatives dans l'échange enquêteur-enquêté, puisqu'il n'y pas d'ambiguïté quant à l'identité de la relation locuteur-interlocuteur. En revanche, le procédé d'interpellation par le prénom est très utilisé dans les textes de théâtre dans lesquels il y a plus de locuteurs et où les échanges sont plus complexes, au point parfois d'être entremêlés (en particulier pour *Le vrai monde ?* et *Bonjour, là, bonjour*). Il s'agit alors d'une manière détournée de renseigner le lecteur sur l'adresse des paroles et de maintenir ou de défaire ainsi la cohérence du/des dialogues comme le ferait une indication didascalique.

79. Cette formulation renvoie bien entendu à l'ouvrage de C. Kerbrat-Orecchioni (1980).

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons montré une autre dimension de la représentation de l'oralité, celle de sa « mise en texte ». L'analyse de l'appareil didascalique et des commentaires, de la ponctuation et des particules discursives a mis en évidence deux choses. D'une part, ces procédés construisent dans le texte ou les transcriptions ce que nous avons appelé un effet d'*in situ*, c'est-à-dire un effet déictique de réalité et d'immédiateté d'un discours en train de se faire. D'autre part, les différences de traitement entre les deux sous-corpus, comme c'était déjà le cas pour les néographies phonétisantes, sont à mettre en relation avec la particularité générique des deux écritures de l'OPQ, que sont la transcription des entretiens et la représentation littéraire. Pour résumer, on dira que la représentation littéraire paraît globalement plus sensible aux variations et plus fournie en informations que la transcription, mais qu'elle est moins systématique. Du point de vue de la présentation typographique et de l'« espace graphique » (Anis : 1988b), ainsi que des commentaires qui *disent* l'oralité et la situation de communication orale, M. Tremblay est contraint par les lois du genre discursif qu'il a choisi, le théâtre. Il les respecte et les exploite pour ancrer et caractériser le discours de ses personnages dans une situation et des modalités d'énonciation assez précises, qui constituent déjà un profilage langagier (idée développée dans cette thèse au chapitre 7). En ce qui concerne l'usage des figures de ponctuation, M. Tremblay se situe du côté de la norme orthographique, puisqu'il n'invente pas de marques qui lui seraient particulières, contrairement aux transpositeurs du sous-corpus *fricapop*. Sa singularité se situe plutôt dans la fréquence des figures expressives, notamment les points d'exclamation. Enfin, les petits mots du discours caractéristiques du français québécois, comme « coudonc », « là », « par exemple », etc. sont bien représentés chez M. Tremblay, quoique dans une proportion moindre par rapport aux transcriptions. Ces particules constituent une sorte de ponctuation orale, un découpage syntagmatique de la chaîne parlée, que nous examinons plus en détail dans le chapitre suivant du point de vue de la structuration syntaxique.

Chapitre 5

Une syntaxe du compromis

L'auteur peut choisir un langage parfait, sans bavures, ou utiliser plus ou moins adroitement les accidents qui sont ceux de la conversation courante. [...] Quel que soit le parti adopté, le fait stylistique, lorsqu'il s'agit de théâtre, se définit toujours par un double écart par rapport au langage parlé et au langage écrit ; mais il tient nécessairement, parce qu'il s'agit encore de langage, de l'un et de l'autre.

P. Larthomas : 2001 [1972], p. 175.

Introduction

Ce chapitre, dans la continuité du précédent, expose certains fondements linguistiques de l'effet d'OPQ dans les textes de M. Tremblay. Les études abordant cet auteur sous l'angle linguistique mettent en général en évidence des phénomènes de prononciation, des caractéristiques lexicales ou des emplois très particuliers de certaines particules. Ne pouvant traiter de tout, nous laisserons de côté la description lexicale pour consacrer un chapitre à la composante syntaxique en nous demandant quelles sont les structures syntaxiques qui peuvent construire un effet d'OPQ en littérature. Comme pour le point précédent et en relation avec l'intrication des variations exposée en première partie, les phénomènes en cause caractérisent la production orale en général et/ou sont des marques plus spécifiquement diastratiques et diatopiques du français populaire et familier et du français québécois.

La nature hybride du langage dramatique, soulevée par P. Larthomas, pose la question de l'unité d'analyse syntaxique. Peut-on se contenter de la traditionnelle phrase, unité de description syntaxique essentiellement écrite ? ou doit-on chercher du côté des linguistiques de l'oral, c'est-à-dire de celles qui analysent les usages du français parlé, sans les réduire à des variantes ou à des défaillances vis-à-vis de l'écrit ?

Parmi les phénomènes syntaxiques listés à la fin du premier chapitre, nous avons choisi de traiter en particulier des relatives dites non standard et des construc-

tions disloquées, qui ont été peu examinées dans les études antérieures sur M. Tremblay (Cantin : 1972 et Fonollosa : 1995). De manière moins détaillée, nous rendrons compte d'un ensemble de phénomènes assez classificatoires de l'OPQ sous forme d'une synthèse (l'interrogation, la négation, etc.). Si l'exploitation logicielle a été d'une grande aide pour le relevé des phénomènes graphiques, elle ne sera pas toujours pertinente pour l'analyse syntaxique et ce pour deux raisons : d'une part, nous ciblons des phénomènes constructionnels sans marque linguistique spécifique formulable dans une requête CQP¹, et, d'autre part, notre corpus n'étant pas catégorisé, il est parfois très difficile de faire un comptage précis de formes extrêmement polyvalentes en français (par exemple « que »).

5.1. Quelle unité syntaxique pour analyser l'oral ?

Nous partirons d'une définition très large de la syntaxe, sans nous rattacher à un courant théorique particulier. Que cherchons-nous à décrire lorsque nous parlons de phénomènes syntaxiques ?

The term 'syntax' is from the Ancient Greek *śyntaxis*, a verbal noun which literally means 'arrangement' or 'setting out together'. Traditionally, it refers to the branch of grammar dealing with the ways in which words, with or without appropriate inflections, are arranged to show connections of meaning within the sentence. (P. Mathews, cité par van Vallin : 2001, p. 1)

Le terme « syntaxe » vient du grec ancien *śyntaxis*, un nom verbal qui signifie littéralement « arrangement » ou « mise ensemble ». La syntaxe réfère traditionnellement à la branche de la grammaire qui traite de la manière dont les mots, avec ou sans marques flexionnelles appropriées, sont ordonnés pour montrer les liens sémantiques dans la phrase. (Traduction personnelle)

Cette première définition permet d'introduire des notions importantes : 1. l'idée d'un ordonnancement des mots en unités supérieures, 2. l'existence de divers marquages de la dépendance (ordre des mots, flexion), 3. l'idée que la syntaxe n'est qu'une des branches de la grammaire, qui peut inclure par exemple des aspects morphologiques, sémantiques, etc. R. D. van Vallin insiste quant à lui sur la syntaxe comme lieu de variations interlinguistiques. De notre point de vue, nous nous intéresserons aux « arrangements » non standard, c'est-à-dire à ceux qui ne correspondent pas à la norme

1. Pour des exemples d'interrogation, se reporter au volume annexe, document 2D.

écrite du français.

First and foremost, syntax deals with how sentences are constructed, and users of human languages employ a striking variety of possible arrangements of the elements in sentences. (van Vallin : 2001, p. 1)

Avant tout, la syntaxe traite de la manière dont les phrases sont construites, et dont les usagers des langues humaines utilisent une variété étonnante d'arrangements possibles des éléments dans les phrases. (Traduction personnelle)

Le terme « syntaxe » désigne tout autant le mode d'agencement des éléments dans un énoncé que la méthode de description elle-même. Et il existe à ce jour un très grand nombre de méthodes de description, qui sont le plus souvent assimilées à des théories de la langue et associées à des modes particuliers de formalisation. Dans le cadre de cette thèse, il n'est pas possible d'en proposer une discussion ni même un aperçu représentatif. Nous exposons et définissons ci-dessous les notions que nous utilisons pour la description de certains phénomènes syntaxiques liés à l'OPQ dans notre corpus.

4.1.1. La phrase, mais encore ?

Comme chaque composante de la description linguistique, la syntaxe repose sur l'idée d'une unité d'analyse. Traditionnellement, l'unité de segmentation syntaxique de base est la phrase, mais sa définition est considérée par beaucoup comme problématique. Peut-on la préciser et la rendre opératoire pour une description de l'oral ? Sinon, par quelle autre unité de segmentation de l'énoncé la remplacer ?

5.1.1.1. Dès le départ une définition composite

Globalement, les grammairiens recourent aujourd'hui à une définition générale composite, comme :

La phrase est une unité linguistique constituée par un ensemble structuré d'éléments sémantiquement compatibles, syntaxiquement ordonnés autour d'un verbe, véhiculant une proposition douée de sens, et dotée d'une unité mélodique. (Denis & Sancier-Chateau : 1994, p. 420)

Ils opèrent également des distinctions en termes de complexité (phrase simple *vs* phrase complexe), d'extension (phrase noyau *vs* phrase étendue), de forme (phrase né-

gative, passive, etc.) et de modalité (phrase déclarative, interrogative, etc.). Nous ne discuterons pas des types, formes et modalités, mais nous nous interrogerons plus spécifiquement sur ce qu'il convient d'appeler la critique traditionnelle de la définition traditionnelle de la phrase. Les critères traditionnels de segmentation du discours en phrases relèvent le plus souvent de quatre domaines :

Graphique : une phrase commence par une majuscule et se termine par un point.

Prosodique : une phrase correspond à une unité prosodique (entre deux pauses) et à un patron intonatif.

Sémantique : une phrase véhicule un sens complet.

Syntaxique : une phrase comporte au moins un verbe conjugué.

La principale critique faite à l'encontre de définitions comme celle-ci est la non-coextensivité des trois premiers critères :

Aucun de ces trois critères [graphique, prosodique, sémantique] n'est vraiment définitoire. Les critères graphique et phonétique constituent une condition qui n'est pas suffisante ni même nécessaire pour qu'une séquence de mots soit une phrase. Sinon n'importe quelle séquence écrite ou parlée serait une phrase pour peu qu'elle soit bien ponctuée ou isolée par deux pauses et dotée d'une intonation phrastique ; et une phrase dépourvue de toute ponctuation (un procédé courant dans la poésie moderne) n'en reste pas moins une phrase. (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 104)

Les auteurs ciblent ainsi la correspondance très imparfaite des segmentations graphique, prosodique, sémantique et syntaxique (voir aussi Berrendonner : 2002 et Kleiber : 2003).

4.1.1.2. La dépendance verbale et ses limites

Certains proposent de se concentrer sur le critère du verbe en dégageant une *syntaxe réactionnelle* et avancent les idées de « maximalité syntaxique » et de « complétude syntaxique ».

La première idée va avec celle que l'unité phrastique est une unité autonome, « la plus grande unité, celle qui inclut les autres, sans être elle-même incluse dans une unité supérieure » (Gardes-Tamine : 1998 [1990], p. 10). Ce critère dit de « maximalité syntaxique » (Berrendonner : 2002) esquisse les contours d'une micro-syntaxe, c'est-à-dire de l'étude de l'organisation des constituants à l'intérieur de la phrase, et uniquement à l'intérieur. Ainsi, faire de la phrase une unité « complète et autonome [...] for-

mée de constituants [...] sans être elle-même un constituant » (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 104-105), c'est considérer la segmentation de l'énoncé sur des critères internes de dépendance et de rection (essentiellement autour d'un noyau verbal), sans prendre en compte la continuité thématique et l'ancrage énonciatif des éléments qui construisent des unités communicatives supérieures à la phrase, le texte et le discours (en particulier les connecteurs, les particules, les phénomènes anaphoriques et déictiques).

Les phrases s'enchaînent bien pour bâtir le discours, mais il n'existe aucune procédure linguistique de segmentation d'un discours en phrases, ni de combinaison de phrases en discours. En particulier, entre les différentes phrases d'un texte ou d'un discours oral, s'il existe des contraintes, elles ne sont pas d'ordre syntaxique. Elles sont logico-sémantiques exclusivement, relations de succession, de causalité, d'implication. (Gardes-Tamine : 1998 [1990], p. 10-11)

La deuxième idée correspond au critère avancé comme étant le plus pertinent, qui découle du précédent. La « complétude syntaxique » rapproche l'idée de phrase, ou d'« unité phrastique » (Creissels : 1995), de celle de proposition, au sens que l'on donne à ce terme en grammaire et non en logique ou en sémantique² :

On adoptera une définition exclusivement syntaxique : la proposition, qui est une partie de phrase, ou toute une phrase, si elle est seule, est constituée d'un verbe à un mode personnel accompagné des éléments qui lui sont liés, sujet, compléments, et qui constituent sa valence. (Gardes-Tamine : 1998 [1990], p. 12)

L'unité d'analyse syntaxique est donc dans cette perspective essentiellement définie autour du noyau verbal et des éléments qu'il régit. Elle correspond globalement aux limites de la construction verbale. Nous disons globalement car la notion de rection peut-être envisagée au sens restreint, et désigne alors le verbe et ses compléments de valence, ou, dans un sens plus large, désigne alors le verbe, ses compléments de valence et ses ajouts. Cette deuxième position est celle adoptée par le GARS, *Groupe Aixois de Recherche en Syntaxe* (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 40-45).

Cependant, certains énoncés, pour lesquels on a bien le sentiment d'une unité syntaxique, ne sont pas descriptibles avec les seuls critères de la dépendance verbale.

2. Par exemple la définition ci-après aboutit à dire que dans « Marie a lu le livre en deux heures » la proposition correspond à « Marie a lu le livre », parce que « en deux heures » n'est pas rattaché à la valence de « lire ».

L'ordonnement semble alors relever de relations de discours ou plus généralement de l'articulation entre phrastique et textuel (Roulet : 2002, Gardes-Tamine : 2003). Le critère de définition interne de l'unité syntaxique se voit contesté. Il faut alors considérer une syntaxe qui prend en compte d'autres relations que les dépendances dites rectionnelles, et qui permet d'expliquer par exemple les phrases dites averbales, les constructions disloquées, les corrélations, et tout ce que l'on range habituellement sous l'étiquette parataxe, ellipse, structure binaire, mise en valeur stylistique. Se dessinent ici deux domaines de description, le domaine *micro-syntaxique* et le domaine *macro-syntaxique*, dont nous exposons maintenant le découpage et l'articulation.

4.1.2. Micro-, macro-syntaxe et construction

Le terme *micro-syntaxe* est utilisé principalement par les chercheurs de Fribourg (CH) et les chercheurs d'Aix-en-Provence pour désigner une syntaxe dont l'unité d'analyse est la dépendance verbale, c'est-à-dire une unité qui prend en compte le verbe, son sujet, ses compléments (de valence) et ses ajouts.

5.1.2.1. La syntaxe de dépendance verbale (micro-syntaxe)

Ces unités micro-syntaxiques sont appelées « clauses » à Fribourg et « rections verbales » à Aix-en-Provence.

- **La syntaxe de la *clause***

Le terme « clause » semble emprunté à l'anglais où il signifie à peu près « proposition » dans son sens grammatical (voir ci-dessus), mais les différents modèles linguistiques lui donnent parfois des sens plus ou moins larges et sensiblement différents³. A. Berrendonner l'utilise pour désigner l'unité syntaxique définie par le critère de « connexité rectionnelle », qu'il différencie de l'unité syntaxique définie par des critères intonatifs et communicatifs qu'il nomme « période », et sur laquelle nous reviendrons :

3. « A clause is a phrase that includes a predicate and all of its arguments and modifiers. The term is sometimes limited to phrases headed by a verb. » [Une clause est un syntagme qui inclut un prédicat et tous ses arguments et modifieurs. Le terme est parfois réservé à des syntagmes dont la tête est un verbe. (Trad. pers.)], dans *Syntactic Theory, a Formal Introduction*, Ivan A. Sag & Thomas Wasow, Stanford, CSLI Publications, 1999, 480 p., p. 431.

Exit, donc, la phrase, avec remerciements pour les services rendus. Mais par quoi la remplacer ? Il nous faut refonder une théorie des unités, sur une méthode de segmentation du discours consistante et non intuitive, exploitant des propriétés empiriques décidables. À cette fin, deux sortes de phénomènes peuvent fournir des critères opératoires. [...] Nous sommes donc en possession de deux critères d'analyse opératoires, la connexité réactionnelle et la clôture intonative, qui permettent de définir dans les discours deux types d'unités : les clauses et les périodes. (Berrendonner : 2002, p. 27 et p.29)

Voici, selon lui, les trois traits principaux qui caractérisent la syntaxe de la clause :

- Ses unités minimales sont des segments sonores à fonction significative (morphèmes).
- Ils sont assemblés par concaténation, de façon à former des unités complexes de même fonction : syntagmes et clauses ne sont que de « grands signes », dont le signifié est un produit « compositionnel » des signifiés véhiculés par leurs constituants.
- Les règles de la grammaire clausale peuvent être exprimées avec toute la généralité souhaitable en termes de relations formelles (implication, ordre, inclusion) exigibles entre segments de chaîne cooccurrents. Cette syntaxe à base de morphèmes, ou *morpho-syntaxe*, se ramène en somme à une algèbre de concaténation restreinte. (Berrendonner : 2002, p. 29)

Notons dès à présent l'aspect compositionnel, sur lequel nous reviendrons quand il s'agira de justifier de la pertinence de la notion de *construction* pour l'analyse de certains phénomènes.

- **La *rection verbale* exprimée en « proformes »**

Les chercheurs du GARS ont renoncé à utiliser la phrase comme unité syntaxique de base, la jugeant mal adaptée à l'analyse syntaxique des productions orales. Ils proposent eux aussi deux niveaux d'analyse syntaxique :

- Un niveau dit *micro-syntaxique* (ou simplement syntaxique) « qui s'occupe des constructions fondées sur des catégories grammaticales, comme le verbe, le nom ou l'adjectif ».
- Un niveau *macro-syntaxique* « qui traite des unités globales apparentées à ce qu'on entend par « phrase », ou supérieures au niveau de la phrase » (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 39).

La micro-syntaxe est essentiellement axée sur la syntaxe verbale⁴. L'unité de base est appelée *rection verbale*, et elle est obtenue selon la méthode de substitution qu'est la pronominalisation des constituants, c'est-à-dire que le sujet et les compléments régis

4. Ce qui ne veut pas dire exclusivement. On trouve aussi un chapitre sur la syntaxe nominale.

par le verbe sont exprimés sous une forme semi-lexicalisée :

Comme le terme de « construction verbale » est très ambigu, nous utilisons celui de « rection verbale » pour désigner les relations entre le verbe et les éléments qu'il organise (sujet et compléments), de verbe « recteur » et d'éléments « régis ». [...] Pour donner une typologie des différentes sortes de rections verbales, nous utilisons systématiquement les pronoms, qui permettent d'en faire une description économique, et plus commode que celle qui prendrait en charge tout le lexique des éléments régis. (Blanche & al. : 1990 : p. 40)

Pour qu'une pronominalisation systématique des éléments dépendant du verbe soit possible, la liste des pronoms a dû être élargie à d'autres pronoms que les clitiques (pronoms personnels atones), et c'est pour cela qu'il est plus juste de parler de proformes (voir liste dans Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 42). Voici quelques exemples :

- (1) je vais demander à vos voisins euh qu'ils soient aimables de bien vouloir euh éteindre leurs cigarettes → je vais le leur demander
- (2) je vais à Paris → j'y vais
- (3) il se comporte de manière agréable → il se comporte ainsi
- (4) Les médias britanniques ont fini par répondre avec beaucoup d'humour à cette démarche → ils ont fini par y répondre ainsi

D'une manière générale, le remplacement d'un constituant par une proforme n'est pas un test suffisant pour déterminer s'il est dépendant du verbe ou non, il faut ajouter à cela le fait que les constituants dépendant du verbe subissent les modalités du verbe, peuvent entrer dans une structure contrastive (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 44) et qu'ils sont clivables (*ibid.*, p. 59 sqq.), c'est-à-dire qu'ils sont insérables dans le dispositif en « c'est... qui/que ». Dire qu'ils sont clivables revient en fait à montrer qu'ils appartiennent au contenu asserté de l'unité syntaxique en question. Ceci les distingue notamment des ajouts à la phrase (« associés⁵ » selon la terminologie du GARS), qui, selon ces critères, relèvent de la macro-syntaxe⁶.

5. Le terme « associé » est utilisé par le GARS pour « désigner les éléments ayant des formes de compléments mais qui ne sont pas régis par le verbe, comme *au fond* dans *Au fond, la piscine est agréable* (proche de « compléments de phrase »). » (Blanche-Benveniste : 2000, p. 157)

6. Pour un inventaire des rapports généraux entre structure grammaticale et présupposition, voir Scott Soames, « Presuppositions », dans D. Gabbay and E. Guenther (eds), *Handbook of Philosophical Logic*, vol. 4, Kluwer, 1989. Sur le fait que les adverbes de phrase ne font pas partie du contenu asserté, voir la thèse de Ch. Potts, *The Logic of Conventional Implications*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford Linguistics, 2005, 246 p. Un autre test est souvent avancé pour distinguer les ajouts au verbe des ajouts à la phrase, il s'agit du test de la reprise en *le faire*, que nous ne détaillons pas ici (voir Bonami : 1999, p. 69-79, Delaveau : 2001, p. 142-146).

Pour finir sur ce point, on se demandera s'il faut renvoyer systématiquement à la macro-syntaxe tous les éléments qui n'occupent pas de place de rection, c'est-à-dire les éléments qui ne répondent pas aux critères ci-dessus, ce qui ferait de la macro-syntaxe tout ce qui n'est pas la micro-syntaxe. Ou s'il convient de faire des distinctions à l'intérieur de ce deuxième champ syntaxique essentiellement défini par la négative. Prenons par exemple les marqueurs de discours comme « d'ailleurs » ou des adverbes comme « évidemment » que Cl. Blanche-Benveniste & al. rangent dans la macro-syntaxe (1990, p. 77 sqq.). Ces associés ont un profil sémantique et syntaxique relativement précis qui en fait des ajouts (syntaxiques) à et des modificateurs (sémantiques) de la proposition exprimée par la phrase, et qui légitime leur étude comme « adverbes de phrase ». Il est vrai qu'ils ne sont pas régis par le verbe, mais il est pourtant perceptible qu'il existe une dépendance dans l'autre sens : ils imposent des conditions restrictives aux phrases auxquelles ils s'adjoignent, comme le montre abondamment la littérature sur les connecteurs et les relations de discours. À l'inverse, dans des constructions comme « ces souliers j'écrase les pieds de tout le monde » (Deulofeu : 1979, p. 76), aussi rangé dans la macro-syntaxe, le syntagme nominal « ces souliers » n'a en lui-même aucune restriction syntaxique ou sémantique sur ce avec quoi il se combine.

4.1.2.2. Brève présentation de la macro-syntaxe

Le terme « macro-syntaxe » renvoie à une analyse syntaxique située au-delà des dépendances rectionnelles évoquées jusqu'ici. Mais, dans le détail, il est difficile d'en trouver une définition unique et définitive. Le récent article de M. Avanzi (2005) propose une synthèse de trois modèles macro-syntaxiques : le modèle aixois, principalement autour des travaux de Cl. Blanche-Benveniste et de H.-J. Deulofeu ; le modèle fribourgeois autour des travaux d'A. Berrendonner et M.-J. Beguelin et le modèle florentin autour d'E. Cresci. Nous y renvoyons. Nous laissons de côté les différences

terminologiques détaillées⁷ et rappelons les trois principaux facteurs invoqués dans les études macro-syntaxiques :

- Indépendance par rapport à la rection verbale (voir section précédente) ;
- Critères prosodiques (contours mélodiques et pauses).
- Intervention des relations de discours (thème/rhème, justification, explication, contraste, etc.).

Illustrons rapidement chacun de ces trois points. (i) L'indépendance par rapport à la rection verbale peut concerner aussi bien des associés adverbiaux spécialisés (exemple typique : les marqueurs de discours comme « d'ailleurs », « évidemment »), que des associés quelconques (exemple typique : les groupes nominaux dans des relations thème-rhème ou tout-partie : « la chambre les rideaux sont bleus⁸ ». (ii) Pour la prosodie, on trouve le critère central du profil intonatif concernant la mélodie et les pauses (Sabio : 1997), qui permet de délimiter une unité appelée « période » (Hazaël-Massieux : 1983, 1985, 1993), dont voici une définition :

Terme d'abord utilisé en rhétorique, mais dont la définition vague autorise la réexploitation dans le cadre d'une rigoureuse terminologie linguistique [...] nous définissons la période (cf. Hazaël-Massieux depuis les années 80) comme cette unité de la communication orale qui est dotée essentiellement de caractéristiques intonatives : la période est l'unité d'énonciation qui ne subit pas de contraintes contextuelles, c'est-à-dire en fait la plus grande unité intonative autonome. Elle se distingue de la phrase, unité de langue écrite. La période, au-delà de cette première définition intonative, qui est simplement délimitative, peut recevoir une définition, plus complexe, tendant à rendre compte de sa composition en termes de support, apport, commentaire, ou de noyau et de satellites. (<http://analilit.free.fr/terminologie3.htm>)⁹

Cette macro-unité périodique est donc parfois enrichie par un découpage supplémentaire en « énonciations de clauses », vues comme autant de micro-actes de communication (Berrendonner : 1993, 2002), ou par un découpage en *noyau* et *affixes* (« préfixes », « suffixes » et « postfixes ») par analogie avec la morphologie nominale (Blanche-Benveniste & al. 1990, Blanche-Benveniste : 2000, Deulofeu : 2005). (iii) Les relations de discours servent principalement à articuler des segments de discours que

7. Le système terminologique du GARS est fondé sur une analogie avec la morphologie lexicale. Ainsi les chercheurs parlent-ils de « noyau », de « préfixe », de « suffixe » et de « postfixe » pour désigner l'organisation macro-syntaxique d'un énoncé. A. Berrendonner parle quant à lui de « période », en référence à la définition de M.-C. Hazaël-Massieux, et d'« énonciations ».

8. Exemple emprunté à Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 83.

9. Pour une synthèse récente des emplois du terme « période » en syntaxe, voir la section qui y est consacrée dans la thèse de H.-J. Deulofeu (1999, p. 374-380).

la grammaire traditionnelle aurait renvoyés à une juxtaposition par parataxe. La macro-syntaxe apparaît alors comme un « liant » qui constitue la manifestation du discours dans la langue. H.-J. Deulofeu (2005) développe une métaphore « gastronomique » intéressante pour représenter les rapports entre micro-syntaxe et macro-syntaxe :

Les énoncés sont comme un plat d'îles flottantes où la macrosyntaxe tiendrait lieu de crème anglaise et la microsyntaxe d'œufs en neige. Selon que la proportion de l'un ou l'autre ingrédient est plus forte l'allure du plat change, mais la structure reste la même. (a) représenterait un plat avec un maximum de blanc d'œuf et un minimum de crème, l'inverse évidemment pour (b). Quant aux autres énoncés, ils comporteraient une part variable de ces ingrédients. L'ensemble représentant toutes les réalisations possibles de la structure « îles flottantes ». Le modèle macrosyntaxique de l'énoncé tire toutes les conséquences de la définition générale de la langue comme moyen de communication. Il nous décrit les énoncés comme des constructions microsyntaxiques flottant dans un bain de relations macrosyntaxiques.

(a) Le guidon de la moto de mon frère est cassé \

(b) Il y a mon frère / tu vois sa moto / le guidon / eh ben tout cassé quoi \ (p. 6)

Pour terminer, nous dirons plus simplement que la perspective macro-syntaxique a deux propriétés fondamentales :

- Les composantes macro-syntaxiques ne sont pas des combinaisons syntaxiques de structures micro-syntaxiques (non-récurtivité).
- Elles se définissent sur plusieurs dimensions (par exemple l'ordre des constituants, les relations de discours et la prosodie), ce qui demande une « boîte à outil » ouverte et composite, comme le propose la *Grammaire de Construction* (CxG) avec la notion de « construction » et sa description en « structure de traits ».

4.1.2.3. L'intérêt de la notion de « construction »

Nous nous intéressons à la notion de construction dans le sens précis que lui donne la *Grammaire de Construction* (dont le sigle conventionnel est CxG). En effet, elle est plus souple et plus adaptée à la description de structures syntaxiques non canoniques très fréquentes à l'oral. De plus, les développements récents montrent qu'elle s'applique au niveau des syntagmes comme au niveau du discours (Fried & Östman : 2005).

La CxG présente deux avantages pour notre travail. Premièrement, l'approche en termes de construction conserve une notion large de composition, ce qui permet de traiter micro-syntaxiquement, c'est-à-dire en termes de dépendance, certains ajouts

non régis par le verbe (en particulier les parenthétiques et les connecteurs, et typiquement les adverbes de phrase). Deuxièmement, elle dépasse les notions de rection et de compositionnalité, en proposant des contraintes multidimensionnelles et macro-syntaxiques, grâce, le plus souvent, à une représentation très flexible sous forme de structure de traits.

- **L'usage du terme « construction » en syntaxe**

La notion de construction que nous ciblons n'est donc pas tout à fait celle qui est décrite dans les grammaires scolaires traditionnelles, qui l'utilisent comme synonyme de structure, en particulier pour les verbes (on désigne ainsi leur système de valence) et certaines tournures phrastiques (clivées, présentatives). Nous l'utilisons du point de vue des travaux récents des CxG, qui est un point de vue holiste qui envisage le tout comme pouvant avoir des propriétés distinctes de celles de ses parties. Les principaux fondements de ces grammaires ont été développés les dernières années à l'université Berkeley et à l'université de Stanford¹⁰. On signalera en particulier les travaux de P. Kay (1995), P. Kay & Ch. Fillmore (1995), K. Lambrecht (1994), A. Goldberg (1995), M. Fried & J.-O. Östman (2004, 2005). Pour une bibliographie détaillée, nous renvoyons aux synthèses très documentées de P. Kay (2002) et de M. Fried & J.-O. Östman (2004, p. 11-86). La définition qui servira de référence est celle proposée par A. Goldberg :

Constructions are taken to be the basic units of language. Phrasal patterns are considered constructions if something about their form or meaning is not strictly predictable from the properties of their component parts or from other constructions. That is, a construction is posited in the grammar if it can be shown that its meaning and/or its form is not compositionally derived from other constructions existing in the language. In addition, expanding the pretheoretical notion of construction somewhat, morphemes are clear instances of constructions in that they are pairings of meaning and form that are not predictable from anything else. It is a consequence of this definition that the lexicon is not neatly differentiated from the rest of grammar. [...] Another notion rejected by Construction Grammar is that of a strict division between semantics and pragmatics. Information about focused constituents, topicality, and register is represented in constructions alongside semantic information. (Goldberg : 1995, p. 4 et p. 7)

Les constructions sont entendues comme les unités de base de la langue. Les patrons syntagmatiques sont vus comme des constructions si quelque chose dans leur signifiant ou dans leur signifié n'est pas strictement prédictible des propriétés des éléments qui les composent ou d'autres constructions.

10. Lien du site officiel des CxG : <http://www.constructiongrammar.org/>

Autrement dit, une construction est postulée dans la grammaire si l'on peut montrer que son signifié ou son signifiant n'est pas un dérivé compositionnel d'autres constructions existant dans la langue. De plus, en élargissant notablement la notion préthéorique de construction, les morphèmes sont des clairement des instances constructionnelles dans la mesure où ce sont des assemblages d'un signifié et d'un signifiant dont rien ne peut prédire l'occurrence. La conséquence d'une telle définition est que le lexique n'est pas nettement différencié du reste de la grammaire. [...] Une autre notion est rejetée par la *Grammaire de Construction*, il s'agit de la séparation stricte entre la sémantique et la pragmatique. L'information concernant les constituants rhématisés, la thématisation, et le registre est représentée dans les constructions à côté de l'information sémantique. (Traduction personnelle)

L'intuition fondamentale des CxG est que la construction est une entité globale, ce qui la rapproche à la fois des idiomatismes et des phénomènes transphrastiques. Il s'agit d'un ensemble de contraintes qui associent des types de syntagmes de telle manière que le résultat global n'est prévisible à partir d'aucun des constituants pris isolément, autrement dit qu'il est non compositionnel. C'est ainsi que nous analyserons les dislocations.

- **La présentation en structure de traits**

Globalement, les constructions sont saisies et représentées comme des structures de traits qui peuvent être formalisées comme des cadres enchâssés permettant de spécifier la construction en apportant des informations morpho-syntaxiques, prosodiques et phonétiques, sémantiques et fonctionnelles, voire pragmatiques (Fried & Östman : 2004, p. 19-20). Il en résulte que ce qu'on entend par « construction » est une représentation abstraite, un « patron conventionnel », et non un énoncé particulier :

In *Construction Grammar* the notion 'construction' has theoretical status and the word 'construction' is used as a technical term. GRAMMATICAL CONSTRUCTIONS are symbolic signs and represent the basic building blocks of linguistic analysis. These signs [...] are not restricted to words but can, in principle, be of any size (morpheme, phrase, sentence, text). A construction is an *abstract*, representational entity, a conventional pattern of linguistic structure that provides a general blueprint for *licensing* well-formed linguistic expressions. In contrast, the actually occurring linguistic expressions, such as sentences and phrases, are not constructions, but constructs. At the risk of oversimplifying, we can compare the status of constructions as abstractions with traditional linguistic abstractions such as phonemes and morphemes. We communicate in terms of constructs, not constructions, just like in actual speech we produce sounds, not phonemes. (Fried & Östman : 2004, p. 18-19)

En *Grammaire de Construction*, la notion de « construction » a un statut théorique et le mot « construction » est utilisé comme un terme technique. Les

« constructions grammaticales » sont des signes symboliques et représentent les unités de construction de base de l'analyse linguistique. Ces signes ne sont pas réduits à des mots mais peuvent, en principe, être de n'importe quelle taille (morphème, syntagme, phrase, texte). Une construction est une entité abstraite de représentation, un patron conventionnel de la structure linguistique qui offre un schéma pour *sanctionner* les expressions linguistiques bien formées. Mais, les expressions effectives, comme les phrases et les syntagmes, ne sont pas des constructions mais des « énoncés construits ». Au risque de simplifier toujours plus, on peut comparer le statut des constructions comme abstraction avec les abstractions de la linguistique traditionnelle comme les phonèmes et les morphèmes. Nous communiquons avec des énoncés construits, pas avec des constructions, de la même manière que dans la parole réelle nous produisons des sons et pas des phonèmes. (Traduction personnelle)

Reprenons l'exemple que J. Deulofeu place « à la limite entre organisation grammaticale et organisation discursive » : « Ces souliers j'écrase les pieds de tout de tout le monde » (1979, p. 76), et proposons-en une description de type constructionnel. À un niveau très général, cet énoncé peut être décrit selon trois dimensions :

— *L'ordre des constituants* : un syntagme nominal suivi d'une unité phrastique dont la valence est saturée.

— *La prosodie* : il existe un patron intonatif caractéristique de ces énoncés binaires, « un premier membre nominal, avec intonation montante, suivi d'un second membre à intonation descendante, dont la nature peut être très variée. » (Gadet : 1996, p. 135)

— *Une relation de discours* : On observe une relation thème/rhème qui fait que l'unité phrastique à droite doit être comprise comme pertinente par rapport au SN détaché à gauche.

Cela reste évidemment très général. Il faudrait exprimer des contraintes sur le syntagme nominal (plus probablement défini que indéfini) et sur la relation thème-rhème (probablement non générique).

Nous reviendrons sur les constructions de cette famille dans la dernière section de ce chapitre, en détaillant chaque cas. Expliquons pour finir ce que nous entendons par flexibilité : les structures de traits permettent de faire des classes différentes de constructions, selon qu'on les rapproche du point de vue de l'ordre des mots, de la prosodie ou de la relation de discours.

4.1.3. Remarques générales sur le corpus (1)

Avant d'analyser le traitement des relatives non standard et des constructions dislo-

quées comme marques éventuelles d'OPQ dans la langue de M. Tremblay, nous ferons quelques remarques générales issues de la comparaison des deux sous-corpus.

4.1.3.1. Une gestion différente des « modes de production de l'oral »

Certains phénomènes comme les hésitations, les amorces, les répétitions donnent parfois l'impression d'un parasitage de l'organisation syntagmatique du discours. Ces « scories¹¹ », bien qu'inhérentes à la spécificité matérielle de l'oral et caractéristiques inévitables de son déroulement, ne relèvent pas de l'organisation syntaxique proprement dite, mais des « modes de production de l'oral », comme le montre très clairement Cl. Blanche-Benveniste en proposant une mise en grille combinant l'axe paradigmatique des combinaisons avec l'axe syntagmatique des successions (2000, p.87).

Ainsi, l'énoncé

je ne fais aucune critique mais j'obs- je constate simplement je euh que malheureusement Martine elle a jamais fait son travail de secrétaire comme elle aurait pu le faire

est-il représentable sous la forme suivante où « l'ensemble des trois reprises occupe le même emplacement syntagmatique, comme le feraient des surcharges écrites au même endroit dans un brouillon de langue écrite". Ces trois reprises sont ici listées à la verticale (*ibid.*, p. 87-88).

mais j'obs-

je constate simplement

je euh

que malheureusement Martine ben

[elle a jamais fait son travail.

11. « Nous désignons par là les caractéristiques communes à toutes les productions orales, que l'on rencontre aussi bien chez les adultes que chez les enfants, chez les gens cultivés que chez les autres. Aussi les considérons-nous comme des caractéristiques inévitables du déroulement de l'oral. [...] On s'aperçoit vite, même sans poursuivre une étude qui s'appuierait sur la relation entre les scories et certains faits prosodiques comme les variations de débit, les ruptures de courbe intonative, les pauses et les allongements vocaliques, que les phénomènes sont en nombre assez limité. » (Gadet : 1996, p. 34-35)

Même si ces phénomènes ne relèvent pas d'une analyse syntaxique, ils nous intéressent du point de vue de l'organisation linéaire des énoncés en tant qu'ils sont la marque caractéristique de l'oral. Les normes adoptées par les linguistes pour la transcription de ce qui constitue le sous-corpus *frcapop* sont très proches de celles prônées par le GARS, et à leur simple lecture il est évident que ces transcriptions rendent compte de ces phénomènes. On ne trouve pas d'amorces dans les textes dramatiques, mais plutôt des répétitions ou des reformulations à l'échelle du syntagme. Les hésitations sont matérialisées différemment : de rares « euh » (4 en tout) chez M. Tremblay et majoritairement des points de suspension ; des allongements syllabiques (deux points) et des commentaires dans les transcriptions.

- (1) j'avais trois ans **que je suis a: je suis ar:** quand que je suis arrivée ici (T38)
- (2) on est déjà rendu à vingt représentantes **dans la con:** dans la région de Rimouski (U21)
- (3) **il-y-en-a pas** de plus haut que: pour dire bien bien plus haut là: **il-y-en-a pas il-y-en-a** qui essaient **il-y-en-a** qui essaient d'être plus haut mais celui là qui essaie d'être plus haut des fois il est plus bas que celui là qui est très bas même (H58)

Voici un exemple de mise en grille :

- (4) Ils veulent **que: que** ça soit comme ça dans toutes les écoles à Verdun ## *que* la ville de Verdun devienne bilingue # comme Ville-LaSalle c'est bilingue ## (pause) *que* le monde français vont parler anglais # puis *que* le monde anglais vont parler français (T6)

Ils veulent	que:
	que ça soit comme ça dans toutes les écoles à Verdun
	que la ville de Verdun devienne bilingue comme VilleLaSalle c'est
	[bilingue
	que le monde français vont parler anglais
puis	que le monde anglais vont parler français

Cette représentation axiale est intéressante pour mettre en évidence la structure syntaxique, mais elle pose problème et oblige à faire des choix conceptuels en ce qui concerne les dislocations à gauche. Faut-il considérer que l'élément disloqué occupe la même place syntaxique que son coréférent dans la phrase (c'est le principe du double marquage) ? Ou au contraire faut-il lui allouer une autre fonction, qui ne serait pas

forcément définie du point de vue de la rection verbale mais du point de vue de la structure informationnelle (thème/rhème) ?

Ainsi, des énoncés comme

moi ma femme elle m'a accusé d'adultère (O7)
les gens c'est toi qu'ils acceptent en premier (U21)

seraient représentables comme :

(1) moi ma femme
 elle m'a accusé d'adultère

(2) les gens
c'est toi qu' ils acceptent en premier

ou comme :

(3) moi
 ma femme elle m'a accusé d'adultère

(4) les gens c'est toi qu'ils acceptent en premier

selon que l'on considère une fonction syntaxique (1 : sujet du verbe « accuser » ou 2 : du verbe « accepter ») ou une fonction sémantique de thème (3 et 4). Le cas des dislocations à droite nous paraît un peu différent et le problème réside plutôt dans la difficulté de la représentation graphique. L'exemple suivant : « J'aime pas les jaloux, moé, madame Brouillette, j'les aime pas pantoute, les jaloux ! » (BS, Germaine Lauzon, p. 26-27) montre un piétinement syntagmatique, « j'aime pas les jaloux, je les aime pas pantoute » et un double marquage entre « les », pronom clitique COD, et « les jaloux », détaché à droite.

À première vue, le discours des personnages des pièces de M. Tremblay apparaît « nettoyé », comme si ces scories avaient été gommées pour des questions de lisibilité. Mais il faut être plus précis, nous pensons plus particulièrement aux amorces, aux répétitions, car nous trouvons beaucoup de particules (« là », « ça fait que », « ben », etc.), de points de suspension qui peuvent marquer des hésitations. Les cas de reformulation sont sentis comme des autoréparations qui situent le locuteur par rapport à la correction langagière (c'est le cas de Lisette de Courval), ou par rapport à son affectivité (les sentiments de Des-Neiges Verrette pour monsieur Simard).

(1) Vous avez rien qu'à guetter la fille de l'Italienne quand elle reçoit **ses chums...** euh... **ses amis de garçons...** (BS, Lisette de Courval, p. 16)

- (2) **Henri...** euh... **monsieur Simard** m'a justement parlé d'un projet quand y'est venu... (BS, Des-Neiges Verrette, p. 31)

5.1.3.2. Autres phénomènes syntaxiques caractérisants

Parmi l'ensemble des phénomènes syntaxiques qu'une représentation de l'OPQ laisserait attendre, nous avons choisi de traiter de seulement deux cas, complexes, les relatives non standard et les constructions disloquées. Cela ne veut pas dire qu'elles constituent les seules marques disponibles à l'étude dans notre corpus. Il s'agit là d'un choix stratégique : phénomènes non traités dans les études faites jusque là sur M. Tremblay, et sélection nécessitée par le cadre de la thèse et de nos compétences actuelles. Nous mentionnerons cependant quelques domaines que nous avons envisagé de traiter dans une version antérieure et trop longue, car nous pensons qu'ils sont assez caractéristiques de l'OPQ et qu'ils participent à son rendement littéraire dans les cinq pièces retenues.

- **L'interrogation**

L'interrogation est un problème fort complexe et nous nous contenterons de pointer deux phénomènes jugés assez caractéristiques du français parlé au Québec, dans la mesure où ce sont des formes entendues chez tous les locuteurs mais que l'on ne trouve (normalement) pas à l'écrit. Il s'agit des interrogations partielles du type « mot interrogatif + [ɛs] / [se] » ou « mot interrogatif + [sk] » (1) et de la particule « tu » qui sert essentiellement à former les interrogations totales (et parfois des exclamatives) (2).

1. Les interrogatives partielles sont assez souvent formulées à l'oral avec le renfort de « est-ce (que) » ou « c'est que ». L'avalement articulatoire a amené certains linguistes à redéfinir le paradigme des mots interrogatifs en vernaculaire montréalais (Lefebvre : 1982). Cf. Lefebvre distingue trois types de formation à partir des mots interrogatifs simples, dits aussi « mots WH » par analogie avec la terminologie utilisée pour décrire l'anglais. Nous parlerons plus généralement de « Que-mots », même si l'analogie morphologique est moins bonne, et désignons ainsi « qui, quoi, où, quand, comment, combien, pourquoi ».

— Les « Que-mots + [ɛs] » (Lefebvre : 1982, p. 78-81). L'auteur parle de lexicalisation de *quand* et *comment* en [kātɛs] et [kōmātɛs], car elle remarque qu'on peut les trouver re-combinés avec [ɛs] ou [se] : [kātɛsɛs]

que tu viens ? ou [kɔmãtɛsɛ] *que tu fais ?* Ce qui fait que la première liste de mots interrogatifs simples est complétée de ces deux nouvelles formes, dites « mots WH dérivés » (*ibid.*, p. 80).

— Les « Que-mots + [se] » (*ibid.*, p. 81-86). Les sept formes d'interrogatifs simples plus les deux lexicalisées mentionnées ci-dessus peuvent se combiner avec [se] et « il est possible de former des phrases contenant n'importe quel mot WH apparaissant en co-occurrence avec [se] » (*ibid.*, p. 81), avec toutefois certaines différences marquées, ce qui conduit l'auteur à ajouter à la liste précédente les formes [kwase], [kəse], [kɛse] et [kɔsɛ], où le [se] apparaît comme un suffixe et ces quatre nouvelles formes comme des dérivés de mots WH.

Ex. Tu sais plus *que c'est* [kəse] leur dire (*ibid.*, p. 82)

Je sais pas de *quoi c'est* [kwase/kɛse/kɔsɛ] que tu parles (*ibid.*, p. 84)

— Les « Que-mots complexes » où l'interrogatif est « suivi de la séquence phonétique [s(k)(ə)] » (*ibid.*, p. 86 sqq.), probablement construite à partir de [kə + ɛs + kə]¹². Les sept dérivés mentionnés dans les deux points ci-dessus ne sont pas concernés par ce phénomène, car les exemples construits sont agrammaticaux (*ibid.*, p. 101). La conclusion de Cl. Lefebvre, qui fait de [sk(ə)] une « forme sous-jacente de *ce que* », est intéressante car la réflexion est ainsi élargie à d'autres cas que les mots interrogatifs, par exemple « lorsque », « parce que », « puisque » (*ibid.*, p. 97) pour lesquels on note aussi la même possibilité d'élision du [k] dans l'environnement de [s].

Ex. [kiski] paye ça encore ces autobus-là ?

Mais [kɔskə] c'est ça ?

[usk] ils vont prendre l'argent ? (*ibid.*, p. 86-87)

L'auteur montre que le répertoire des « Que-mots » en français vernaculaire est plus riche que le répertoire du français standard (voir la liste, *ibid.*, p. 103-104). Sans pousser l'analyse plus loin ni proposer un comptage exhaustif des cas, on se demandera simplement si ces trois principes sont exemplifiés dans le corpus, et de quelle(s) manière(s) ils sont représentés. Nous ne prenons qu'un exemple pour chaque cas et pour chaque sous-corpus.

a. Mot interrogatif + [ɛs]

frcapop

Où : *où est-ce que vous pensez que je vais aller avec ça m'acheter des souliers ?*

(K4)

12. Cl. Lefebvre (1982, t. 2) fait trois hypothèses à ce sujet. Nous ne les reprenons pas car elles n'ont pas d'incidence sur notre recherche (hypothèse 1, p. 88, hypothèse 2 : p. 91 et hypothèse 3 : p. 93).

Que : *qu'est-ce que tu as fait ?* (B22)

tremblay

Quand : *Quand est-ce qu'on va avoir droit à ça, la grande révélation ?* (LVM, Alex I, p. 21)

Que : *Qu'est-ce qu'y a encore ! T'as trouvé un grain de poussière sur le bord de la fenêtre ?* (IO, Yvette, p. 51)

b. Mot interrogatif + [se]

frcapop

Qui : *câlce qui c'est-qui paie'?* (O1)

Que : *que c'est-qui est le pire* (D46)

Où : *mais la justice où c'est-que'elle est là-dedans* (O13)

tremblay

Comment : *Comment c'est qu'y fait, pour l'amour du bonjour !* (BL, Albertine, p. 28)

Qui : *J'osais pas y demander qui c'est qui était mort* (EF, Nana, p. 13)

Où : *Pis où c'est qu'a' fait caca ?* (EF, Le Narrateur, p. 28)

Que : *Que c'est que j'vas d'venir, moé, hein ? Que c'est que j'vas d'venir ?* (BS, Pierrette Guérin, p. 61)

Quoi (que) : *Quoi que c'est qu'a l'a dit, donc ?* (BS, Rose Ouimet, p. 34)

Quand : *Quand c'est que que vous l'attendez ?* (BS, Linda Lauzon, p. 10)

Pour que (= pourquoi) : *pour que c'est faire qu'y faut toujours que ça soye moé qui sarve, hein ?* (BL, Albertine, p. 53)

c. Mot interrogatif + [s(k)(ə)]

frcapop

Comment : *il était à g: vous savez pour les feux pour: comment ce qu'on dit ça ?* (X30)

tremblay

Pourquoi : *Ben pourquoi c'qu'y en arait rien qu'une qui profiterait de toé, hein ?* (BL, Denise, p. 73)

Qui : *J'sais pas qui c'que t'es!* (BL, Serge, p. 93)

On le sait pas qui c'que t'es ! (LVM, Madeleine I, p. 48)

Comment : *Comment c'qu'y va, Bobby ?* (BL, Serge, p. 33)

Où : *Mais ousqu'à l'a la tête, veux-tu ben me dire ?* (BL, Gabriel, p. 46)

Oùsque j'irais, un coup divorcée ? (LVM, Madeleine I, p. 43)

Combien : *Combien c'que j'te dois ?* (BL, Monique, p. 35)

On remarquera pour finir que ce sont ces mêmes formes de « Que-mots » qui sont utilisées comme pronoms relatifs dans les relatives dites substantives (voir section suivante) :

frcapop

Ce que : je suis pas d'accord avec *qu'est-ce-qu'il a fait ##* (O1)

De quoi : il a pas voulu aller voir ## *qu'est-ce que c'est que la maison avait l'air* (X22)

tremblay :

Qui : *Couche avec qui c'que tu veux, pis si ça te dégèle un peu* (BL, Serge, p. 39)

Les formes relevées par Cl. Lefebvre sont attestées dans les deux sous-corpus, mais elles sont différemment représentées. Alors que les transcrip-teurs ont cherché à rétablir à chaque fois la forme orthographique standard du « Que-mot », en lui ajoutant « est-ce que » ou « ce que », ou tout simplement « que », M. Tremblay opte parfois pour des néographies phonétisantes qui rendent compte d'un processus de lexicalisation (« ousque », « c'qu' »).

2. La particule « tu » semble le moyen le plus simple avec l'intonation pour formuler une interrogation : toutes les deux permettent d'éviter la transformation par inversion. La totalité des exemples répertoriés dans le corpus correspond à des interrogations totales¹³, c'est-à-dire des questions auxquelles on ne peut répondre que par la négative ou l'affirmative, ou à des exclamatives. Nous laisserons ces dernières de côté. S. Vecchiato (2000) et S. Mammeri (2004) ne relèvent que de rares utilisations du « tu » en combinaison avec les « Que-mots », et ne leur attribuent qu'une acceptabilité

13. On trouve aussi le terme d'interrogation fermée : « Bien que ce *ti* soit devenu obsolète en français hexagonal, son substitut *tu* est toujours très vivant en français canadien, la construction *sujet + verbe + tu* s'avérant la façon la plus usuelle de formuler des interrogations fermées dans ce dialecte. » (Picard : 1992, p. 75)

partielle¹⁴. Plus simplement, nous proposons un classement en fonction du verbe auquel est fixée la particule, du sujet de ce verbe, et du sous-corpus. Nous insistons enfin sur deux constructions très fréquentes. La particule interrogative est notée INTERR. Pour un relevé plus complet, se reporter au document annexe 5A.

a. Avec être

- **SNsujet + être conj. -INTERR + adj. / adv.**

frcapop (Ø)

tremblay

Linda est-tu là ? (BS, Germaine Lauzon, p. 14)

Ta curiosité maladive est-tu satisfaite ? (LVM, Mariette I, p. 86)

Ses deux jumelles sont-tu toujours aussi narveuses ? (BL, Monique, p. 44)

- **Pronom sujet + être conj. -INTERR + adj. / adv.**

frcapop

TU : tu es tU capable de te payer des voyages ? (O3)

IL : il est tU grand (G26)

tremblay

JE (SUIS) : Chus-tu si plate que ça ? (BL, Monique, p. 72)

Chus-tu ben dans les bras de Nicole ? (BL, Serge, p. 90)

ON : Ou ben donc on est-tu comme un grand trou noir vide devant qui y se démènent (EF, Nana, p. 43)

- **Être conj. -INTERR + SP / adj. (ellipse d'un sujet de personne 3 ou 6)**

frcapop (Ø)

tremblay

Est-tu toujours aussi malheureuse, avec tout son argent, l'Anglaise ? (BL, Denise, p. 40)

Est-tu dans un sofa, est-tu dans son lit, dans son bain ? Est-tu après faire à manger ? Après faire sa vaisselle ? (EF, Nana, p. 42)

Sont-tu assez déprimantes ? (BL, Monique, p. 49)

Sont-tu dans le studio ? (EF, Nana, p. 42)

14. Exemples retenus comme étant plus ou moins acceptables : « Pourquoi il ne vient-tu pas ? » (Mammeri : 2004, p. 32), ou « Pourquoi on existe-tu ? », « Où il va-tu ? », « Comment il est-tu ? », « quand qu'elle aura-tu fini ? » (Vecchiato : 2000, p. 144-145)

b. Avec les autres verbes

- **SN sujet + verbe conj. -INTERR (+ compléments)**

frcapop (Ø)

tremblay

Nom propre : Alexandre Dumas le disait-*tu* oùsque son héros faisait ça, dans ses oubliettes à lui ? (EF, Nana, p. 29)

Nom commun : Ses deux jumelles sont-*tu* toujours aussi narveuses ? (BL, Monique, 44)

- **Pronom sujet + verbe conj.-INTERR. (+ compléments)**

frcapop

JE : je peux tU t'aider ? (S50)

TU : tu as tU un grand gars à me présenter (G26)

ON : on va tU critiquer par rapport qu'il y a des pancartes en anglais (T25)

ÇA : ça va tU marcher # ça marchera tU pas # je le sais pas (T6)

tremblay

JE : Mon Dieu, j'ai-*tu* dormi ? (BL, Monique, p. 96)

TU : T'en viens-*tu* ? (BS, Angéline Sauvé, p. 51)

ELLE : A'l'a-*tu* de la misère ? A'parle-*tu* fort ? A'l'a-*tu* quelqu'un pour l'aider ? A'murmure-*tu* dans sa tête ? A' l'aime-*tu* ça apprendre son texte (EF, Nana, p. 42)

ON : mais nous-autres, on existe-*tu* pour eux-autres ? (EF, Nana, p. 44)

ÇA : Ça fait-*tu* si longtemps qu'est arrivée ? (IO, Lorraine, p. 59)

ILS : Y t'ont-*tu* montré à vivre un peu, au moins ? (BL, Lucienne, p. 32)

- **Verbe conj. -INTERR. (+ compléments du verbe)**

frcapop (Ø)

Tremblay

Faut-*tu* que je change d'accent ! (IO, Lorraine, p. 57)

c. Il y a -INTERR. + SN

Y'a-*tu* trop de thé dedans ? Y'a-*tu* quequ'chose que j'fais comme faut, ou ben si toute est comme mon roast beef, pas mangeable ? (EF, Nana, p. 49)

d. C'est -INTERR + pronom/SN/adjectif (+ Que-phrase / SP à l'infinitif)

frcapop

c'est *tu* dix-sept ou dix-huit ans qu'elle a elle ? (D6)

tremblay

C'est-*tu* aussi beau qu'y le disent ? (BL, Gabriel, p. 25)

C'est-tu ça que t'as mangé, un roasbeef ? (BL, Denise, p. 41)

C'est-tu facile ? (EF, Nana, p. 42)

Cette forme de l'interrogation, essentiellement orale, paraît aujourd'hui assez caractéristique du français parlé au Québec, mais une réflexion diachronique montre que l'usage de la particule est bien antérieur, en particulier sous la forme « ti » (pour un historique de la forme voir Foulet : 1921, Brunot 1967, tome II, p. 333 et surtout la synthèse de Mammeri : 2004, p. 15-24). Ce phénomène, trop rapidement étiqueté spécifique au Québec, mérite que l'on rappelle quelques étapes de sa formation et du pourquoi de son maintien.

L' hypothèse principale pour expliquer l'existence de ce [ty] est celle de la variation ou évolution phonétique du [ti] fonctionnant déjà comme particule interrogative, très répandue dans le parler populaire de la France du XVII^e siècle, et en particulier dans les régions de provenance des colons à cette période (Normandie, Bassin parisien). Ce « ti » est alors compris comme une généralisation des inversions du type « sont-ils », « vient-il », etc. Selon J.-M. Léard (1995), le particularisme québécois (« tu ») viendrait d'abord d'une différence d'évolution des usages entre la France et le Québec :

Le recul de *-ti* en France date du début du siècle [XX^e]. Encore attesté, il est surtout utilisé de façon plaisante (par exemple : *Bon. On y vas-ti?*). Au Québec, il est encore fréquent dans plusieurs régions, en particulier chez les personnes âgées, son déclin peut être situé dans les années 1940-1950. Depuis lors il est remplacé par *-tu*. [...] Il pourrait s'agir d'un simple relâchement phonétique, mais il est plus naturel de penser qu'il s'agit de l'extension de la particule *-tu*-issue, comme *ti* du pronom personnel. On peut y voir deux raisons complémentaires : l'interrogation concerne le plus souvent la personne à qui l'on parle, et *-tu-* est plus facile à analyser que *-ti-*, car il est rattaché facilement au pronom personnel (p. 221, cité par Mammeri : 2004, p. 21)

Le « tu » interrogatif, parce qu'il est aussi phatique, apparaît alors comme une trace dans la langue d'une situation d'interaction immédiate, en train de se faire, comme une marque d'énonciation (un « je » parle à un « tu ») qui participe, à l'écrit, à la production de cet effet d'*in situ* évoqué à propos des particules discursives (voir chapitre précédent). L'hypothèse du remplacement soulevée par J.-M. Léard est intéressante car elle va avec l'idée d'une réinterprétation par les locuteurs d'un glissement d'usage et d'un marquage identitaire par rapport aux générations précédentes,

mais aussi par rapport au français européen avec tout son cortège de valeurs symboliques. C'est ainsi que depuis les années soixante, années où les identités sociale, politique et artistique (littérature, chanson en particulier) se cristallisent sur la pratique linguistique, l'usage oral (et parfois écrit) systématique de la particule interrogative et exclamative « tu » est perçu avec toute la dialectique qui caractérisait aussi l'usage du joul en littérature, à savoir la revendication d'une spécificité et la dénonciation d'un mal parler.

Les jugements négatifs à l'encontre du « ti », jugé trop populaire, que l'on pouvait lire alors chez les grammairiens français (voir la synthèse de Foulet : 1921), se retrouvent transposés au Québec presque textuellement. G. Dulong, dans son *Dictionnaire des canadianismes* (1989) juge cette particule « vulgaire », « stupide » et « regrettable ». R. Dubuc, quant à lui, affirmait encore en 2002 que « l'utilisation dans la communication publique de la particule interrogative *-tu* est aussi déplacée que de cracher par terre dans un salon » (R. Dubuc, cité dans Mammeri : 2004, p. 28¹⁵). On revient ici au problème de l'imaginaire linguistique et de l'intrication des valeurs symboliques de l'oral, des niveaux et des registres de langue, et au fait que ce « tu » appartient plutôt à la syntaxe du français parlé au Québec qu'à la langue populaire exclusivement, dans la mesure où l'étalon de ses détracteurs est un français « standard-formel-écrit-européen ». Sa présence est plus marquée chez M. Tremblay que dans les transcriptions, ce qui pourrait s'interpréter comme un effort de surcatégorisation, mais le genre d'interaction n'étant pas tout à fait le même (représentation de dialogues spontanés *vs* entretiens semi-dirigés) et la gestion des interrogations dépendant fortement du genre de discours, il paraît aventureux de tirer des conclusions sur la comparaison des deux sous-corpus. Néanmoins, nous considérerons que cette particule est une des valeurs sûres du marquage littéraire de l'oralité québécoise.

- **La négation**

Tout comme l'interrogation, la négation est un sujet complexe et nous n'en proposons pas de synthèse théorique. Nous pointons deux phénomènes relativement prégnants pour la représentation de l'oralité québécoise : il s'agit (1) de la réduction des négations en deux parties à la deuxième partie seulement (ex. « ne... pas », « ne...

15. Robert Dubuc : site http://www.auplaisir_des_mots.ca, nov 2002.

plus », « ne... jamais », « ne... rien », « ne... personne »), et (2) de la présence de « concordances négatives » (ex. « pas personne », « pas rien » et « pas pantoute »).

1. L'absence assez systématique du « ne » dans les négations à deux parties (type « ne... pas », « ne... plus », « ne... jamais », etc.) est un lieu commun de la représentation du parlé spontané. Il s'agit d'un phénomène plus caractéristique de l'oral en général que d'une quelconque spécificité populaire ou québécoise¹⁶, mais son rendement stylistique demeure très important. Du point de vue stylistique, justement, la transcription de ces « ne » apparaît comme un marquage de formalité de la part de l'auteur qui profile linguistiquement ses personnages. Il est à ce titre plus significatif de pointer l'emploi du « ne » de négation que son absence. Voici un exemple de chaque cas.

a. (ne)... pas

— *frcapop*

avec ne (5) : ses mots sont très bien mais les mots n'ont pas la même signification ici que là-bas (H76)

sans ne (992) : depuis ce temps-là j'ai pas retourné (W70)

— *tremblay*

avec ne (126) : Ne sonnez pas trop tôt la trompette de la victoire ! (IO, Fernande, p. 70)

sans ne (1642) : Si j'me r'tenais pas j'te violerais dret là ! (BL, Denise, p. 39)

b. (ne)... plus

— *frcapop*

avec ne (Ø)

sans ne (151)

— *tremblay*

avec ne (13) : Je ne remettrai plus jamais les pieds ici ! (BS, Lisette de Courval, p. 69)

sans ne (307) : Dans cinq minutes, y y penseront plus (BS, Pierrette Guérin, p. 50)

c. (ne)... pus

— *frcapop* (Ø)

16. F. Corblin & L. Tovina (2003) disent que la première partie de la négation en français, le « ne », est un « co-négatif ». Les auteurs notent qu'il existe quelques « survivances » de *ne* négatif comme dans « je ne puis » (p. 287-291).

— *tremblay*

avec ne (Ø)

sans ne (167) : Tu sais très bien que mon jardinier de mari ratisse pus les pelouses d'Outremont depuis longtemps... (IO, Lorraine, p. 83)

d. (ne)... jamais

— *frcapop*

avec ne (1) : on n'a jamais su qui c'était (C6)

sans ne (89) : puis j'avais jamais parlé en public tant que ça (U21)

— *tremblay*

avec ne (22) : Elle n'a jamais connu la coulisse d'un théâtre (EF, Le Narrateur, p. 44)

sans ne (237) : On s'est jamais ben ben parlé tou'es deux (BL, Gabriel, p. 75)

2. Le deuxième point est assez caractéristique au Québec, du point de vue synchronique en tout cas. Il s'agit des cas de « concordance négative », pour reprendre une formule de W. Labov (*negative concord*) à propos du Black English (BE) (1972). Les concordances négatives sont l'objet d'un grand nombre d'études comparatives sur la négation et la coordination (de Swart : 2001, Mouret : 2005), puisqu'il s'agit d'un lieu de variation important entre les langues (voir Corblin & Tovenà : 2003 pour une bibliographie très fournie). Dans son étude, W. Labov constate que certains énoncés comportant une double négation sont interprétables différemment selon qu'on les considère du point de vue du standard ou du point de vue du vernaculaire.

What are the conditions under which BE speakers can duplicate a negative in a following clause without changing the meaning of the sentence ? What process of change could have caused a sentence which means X in dialect A to mean not X in dialect B ? And how do speakers of A and B come to understand each other if this is the case? [...] It appears that the problem of dialect differences in negative concord has not been properly appraised. The naïve schoolteacher's view is that the non-standard dialects simply have too many negatives. Historically-minded linguists and dialectologists point out that multiple negation is the traditional pattern, and that our standard form is a rule imposed on English by grammairiens in the 18th century. (Labov : 1972, p. 774)

Quelles sont les conditions sous lesquelles les locuteurs du « black english » peuvent dupliquer une négation dans une proposition subséquente sans changer le sens de la phrase ? Quel processus de changement pourrait avoir entraîné, pour une phrase, le passage de la signification X dans le dialecte A à la signification non X dans le dialecte B ? Comment les locuteurs de A et de B parviennent-ils à se comprendre si c'est le cas. [...] Il apparaît que le problème des différences dialectales pour la concordance négative n'a pas été

correctement évalué. La conception pédagogique naïve est que les dialectes non standard ont simplement trop de formes négatives. Les diachroniciens et les dialectologues font ressortir que la négation multiple est le schéma traditionnel et que notre forme standard est une règle imposée à l'anglais par les grammairiens du XVIII^e siècle. (Traduction personnelle)

Généralement, le redoublement de la négation n'entraînant pas l'annulation de la valeur négative de la phrase est perçu en anglais comme caractéristique des locuteurs peu cultivés, mais son usage est relativement répandu dans la langue courante, et, en littérature, le poète Chaucer recourt fréquemment aux doubles voire aux triples négations¹⁷. Les exemples plus contemporains sont en général empruntés à la culture populaire du Rock¹⁸.

Voici les exemples proposés par le linguiste et leur correspondance en BE :

— Standard (*ibid.*, p. 782-783) :

That isn't anything new / that's nothing new

Ce n'est pas quoi que ce soit de nouveau / ce n'est rien de nouveau (traduction personnelle)

I didn't tell John to paint any of these / I told John to paint none of these

Je n'ai pas dit à John d'en peindre un / j'ai dit à John de n'en peindre aucun (traduction personnelle)

— Non-standard dialects of English (*ibid.*, p. 784) :

That's ain't nothin' new

I didnt tell John to paint none of these

D'un point de vue rhétorique, il faudrait comprendre que la double négation annule le sens négatif de la phrase, ce qui donnerait en français :

c'est pas rien de nouveau

j'ai pas dit à John d'en peindre aucun (traduction personnelle)

Mais W. Labov remarque que ces derniers énoncés restent en général compris dans le sens négatif, et que les locuteurs ne reconnaissent pas la contradiction sémantique relevée ci-dessus, cela étant appuyé par des traits prosodiques (Labov : 1972, p. 784).

L'idée de « concordance négative » désigne précisément ces cas où la duplication de la

17. Ex. « *Ther was no man no where so vertous* » dans le sens littéral de « il n'a avait pas eu nulle part aucun homme si vertueux » (Chaucer, *Canterbury Tales*). (<http://en.wikipedia.org> article « Double negative »)

18. Par exemple, les paroles de la célèbre chanson de Pink Floyd, « Another brick in the wall » : « *We don't need no education / We don't need no thought control* ». (<http://en.wikipedia.org> article « Double negative »)

négation¹⁹ ne produit pas l'effet ordinairement attendu. D'un point de vue très global, il semble que le même phénomène existe en français québécois, à savoir des cas de double négation qui sont interprétés comme des énoncés simplement négatifs (où les deux négations ne s'annulent donc pas comme un usage standard et écrit le laisserait attendre). Nous disons d'un point de vue très global, car le système du français est particulier dans sa gestion de la négation : à l'écrit deux termes (« ne + adverbe » : « pas », « jamais », « plus » ou pronom indéfini à sens négatif : « aucun », « nul », « rien », « personne »), et le plus souvent à l'oral un seul terme, le deuxième²⁰. Tous ces aspects nécessiteraient une étude diachronique et une étude comparative entre l'anglais et le français vernaculaires que nous ne développons pas ici. Nous voulions simplement soulever le problème en listant les formes qui s'apparentent à des cas de concordance négative dans les deux sous-corpus, tout en sachant que ces emplois sont attestés à côté d'emplois tout à fait standard. Pour chaque cas, nous donnons deux exemples de chaque sous-corpus avec un contexte suffisamment large pour valider l'interprétation : emploi sans concordance négative (emploi standard, ES) et emploi avec concordance négative (CN).

a. (pas) rien (voir aussi « rien pantoute »)

frcapop

— ES : je lui (...) disais " tu as tU un grand gars à me présenter ## un gars qui danse ## quand même qu'il est pas beau *ça me fait rien* ## " j'ai dit " un gars qui danse puis un gars qui est smart (G26)

— CN : ils ont fait 'ça en douce ## [...] *j'ai pas eu connaissance de rien* ## [...] fait-que le lendemain on voyait leurs pistes dans la neige là ## ils ont: ils ont passé à travers de la cour (R52)

tremblay

— ES : Les docteurs t'ont dit qu'y' *avait rien pour ça* ! (BS, Rhéauna Bibeau, p. 39)

— CN : Sont toutes pareilles, hein, y finissent toujours par t'acculer dans un coin ! *Pas moyen de rien leu 'cacher* ! jamais ! Maudite gang de fouineuses... (LVM, Alex, p. 60)

19. La duplication se réalise en général avec l'adverbe de négation « pas + un pronom indéfini » à sens négatif.

20. Pour un tableau récapitulatif du système des « mots négatifs » en français, voir F. Corblin & L. Tovenà (2003, p. 287).

b. (pas) personne

frcapop

— ES : il-y-a *personne* qui va m'engager avec ça là tu-sais pour un emploi précis là (S38)

— CN : ils niaient *pas* avec *personne* eux autres (B24)

tremblay

— ES : [...] j'aime mieux dépenser un peu plus d'argent sur un seul petit gâteau pour la régaler, elle, parce que c'est son anniversaire, à elle, plutôt que d'acheter un monstre comme le tien, ridicule et grassex, qui de toute façon ne réglera *personne* ! (IO, Fernande, p. 62)

— CN : Mais je connaissais *pas personne*... (BS, Lise Paquette, p. 57)

c. Pas/plus/rien... pantoute

Le cas de « pantoute » paraît plus sujet à discussion, car il s'agit d'un figement lexicalisé que l'on a parfois du mal à reconstituer comme concaténation de « pas du tout » ou « pas un en tout ». Si nous le relevons comme cas de concordance négative, c'est que nous pensons percevoir une duplication négative du genre « j'en veux pas pas du tout », mais on pourrait tout à fait imaginer que ce « pantoute » n'intervient que comme adverbe d'insistance devenu l'équivalent de « du tout », ou de « pas du tout » quand il est isolé par deux pauses comme par exemple dans « ça me servait pas ## pantoute pantoute ## [...] non pas du tout ## » (S40). On le trouve avec « pas », « plus » et « rien ».

— *frcapop*

pas les autres de regarder mais pour moi ça m'intéresse *pas pantoute pantoute* # pareil comme aller au théâtre (L39)

ça m'a *rien rien* fait' *pantoute* rien rien rien j'étais pas plus nerveux que j'étais là (D44)

— *tremblay*

C'est-à-dire qu'on n'a *pas* parlé *pantoute* à soir, mais on essayera, demain... (BL, Nicole, p. 80)

J'ai *pus pantoute* le goût de lire ta grande littérature (LVM, Alex I, p. 97)

Y'est *rien* arrivé *pantoute*. J'ai regardé le hockey, t'as braillé comme un veau parce que t'as toujours haï ça pis Mariette faisait la baboune parce que j'avais refusé qu'a'sorte... (LVM, Alex I, p. 71)

- **Remarques finales**

On signalera également quelques autres phénomènes suffisamment fréquents dans les deux sous-corpus pour être perçus comme des marques spécifiques :

1. « Si + conditionnel »

— *frcapop* : ah sur mon balcon il-y-a de l'air ## il-y-a pas de ruelle ## il-y-a des arbres partout # en arrière en avant # des beaux grands parterres en arriè: en arrière ## heureusement on a de l'air ## [...] c'est pareil comme un: *si je serais* ni-plus-ni-moins en campagne (R20)

— *tremblay* : Mêm' *si on dépenserait* une fortune pour du manger, à le gaspillerait (BL, Charlotte, p. 94)

2. Syllepse (accords sémantiques)

— *frcapop* : s: f: il s'est fait 'pincer ## il-y-a du monde qui l'ont vu puis ça s'est su ## (O13)

— *tremblay* : Je vous assure que c'est du monde qui sont pas ben propres (BS, Lisette de Courval, p. 15)

3. Conjonctions suivies de « que »

- **Quand que**

— *frcapop* (39) : ah bien eux-autres: ma fille la plus vieille *quand qu'ils* se sont mariés # ils sont venus rester ici (R2)

— *tremblay* (Ø)

- **Malgré que**

— *frcapop* (8) : comme le curé on était habitué il se lavait les mains puis: *malgré que*: dans la main j'aime mieux ça qu'il nous la [l'hostie] donne dans la main que dans la bouche parce-que elle vient d'une main à l'autre bien ça va mieux (H24)

— *tremblay* (Ø)

- **Comme que**

— *frcapop* (3) : j'ai sorti avec elle dans: plusieurs: plusieurs: soirées de danse là ## puis: je suis venu qu'à: à l'apprendre comme: *comme qu'*elle le faisait (M6)

— *tremblay* (3, toutes dans des constructions attributives) : Tu nous a jamais tellement conté tes aventures sur les routes de la province de Québec... J'ai même l'impression qu'y'a dû y'en avoir quequ 's-unes de pas trop trop racontables... verrat *comme que* t'es... (LVM, Mariette I, p. 75)

Venons-en maintenant à une étude plus détaillée de deux structures syntaxiques : les relatives non standard et les constructions disloquées.

5.2. Les relatives non standard chez M. Tremblay

Les relatives ont en français des formes très variées et elles sont perçues comme « difficiles et complexes » (Gadet : 2003e), comme le montrent les exemples suivants, extraits du corpus. Les subordonnées relatives sont entre crochets.

- (1) des confitures aux fraises après les: les portes là de l'auto [a: avec laquelle ils s'en-allaient] (G8)
- (2) On reprendra tout ça après le gâteau de Lorraine [auquel nous ferons d'ailleurs toutes honneur], j'en suis persuadée ! (IO, Lucienne, p. 75)
- (3) Ma sœur Yvette est un rossignol [à qui notre mère a crevé les yeux] (IO, Lorraine, p. 81)
- (4) J'ai choisi un métier [où j'étais libre de circuler] parce que j'avais pas m'encabaner dans une usine toute ma vie... (LVM, Alex II, p. 73)
- (5) le monde [qui tombe en grève] là: puis [qui veulent la grève] (Q4)
- (6) C'est peut-être parce que t'as commencé à écrire des pièces [que tu veux pas me faire lire]... (EF, Nana, p. 41)
- (7) On fait [c'qu'on a à faire] pis quand ça marche pus... bonsoir la compagnie (LVM, Alex I, p. 56)
- (8) Y'avait tellement de choses [dont y fallait pas parler], dans c'te maison-là (LVM, Claude, p. 99)
- (9) Ne pas croire cette mère bornée [dont je prétends tant respecter le mémoire] (IO, Fernande, p. 109)

Qu'on les analyse du point de vue de la linguistique générative et transformationnelle, en termes de mouvement, ou du point de vue des grammaires d'unification qui décrivent la structure sans chercher à la faire découler d'une structure de base, on dira très simplement que la reconnaissance et la définition d'une relative implique une coindexation entre des éléments appartenant à la subordonnée et des éléments appartenant à la matrice. Telle est l'approche qui est traditionnellement proposée et que nous retiendrons²¹. Nous verrons que d'autres distinctions sont à faire et que d'autres perspectives gagnent à être envisagées. Prenons l'exemple suivant :

21. Pour une approche définitoire précise, nous renvoyons à l'ouvrage de C. Touratier (1980), qui propose une analyse comparative de la structure relative dans différentes langues (français, allemand, grec, hébreux, etc.). Il s'agit d'une réflexion de référence dans le domaine. Nous ne faisons que la mentionner car nous nous sommes concentrée sur les cas de relatives non standard, plus largement étudiées chez d'autres linguistes.

On reprendra tout ça après le gâteau de Lorraine auquel nous ferons d'ailleurs toutes honneur (IO, Lucille, p. 75)

Le pronom relatif « auquel », que nous décomposons en « à + lequel », assume ici un rôle de pivot en cumulant — ou amalgamant — au moins deux fonctions : fonction sémantique de coréférence avec l'antécédent, fonction syntaxique de subordination. La question de savoir s'il faut attribuer au pronom lui-même une fonction syntaxique dans la subordonnée (ici complément du syntagme verbal « faire honneur à ») reste en suspens pour le moment. Nous y reviendrons quand nous parlerons de la notion de *gap*. Les exemples ci-dessus, s'ils sont majoritaires dans le corpus, ne sont toutefois pas très pertinents pour notre étude, dans la mesure où ils ne marquent aucune variation caractérisante. Ils sont neutres sur le plan stylistique qui nous concerne.

Les relatives sont aussi présentées comme un des lieux privilégiés de la variation syntaxique (Godard : 1988 et 1992, Gadet : 1997a [1992] et 1996, Deulofeu : 1999a et 1999b, Blanche-Benveniste : 2000) et il est d'usage de distinguer les relatives standard, telles que celles listées ci-dessus, et les relatives non standard, sur des critères assez divers, dont celui du « décumul » des deux fonctions de la forme relative (Guiraud : 1966). Certains linguistes ont même parlé de relatives de type « plébéien » pour désigner des énoncés comme « le jour où qu'il a tant plu » (Damourette & Pichon : 1969 [1911-1934], p. 233). Comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, l'OPQ est autant une réalité linguistique attestée qu'un effet produit à la lecture, fondé sur une « recollection sélective » (Bourdieu, déjà cité) des phénomènes linguistiques globalement non standard, et pas spécifiquement populaires. En effet, les catégories de la variation ne sont pas étanches et l'effet d'oralité populaire mêle énonciation orale spontanée, situation familière et locuteurs populaires. Du point de vue des relatives, il serait donc un peu hâtif de penser que seules les relatives du type plébéien sont exemplifiées et pertinentes pour la représentation de l'OPQ. Voici une deuxième liste de relatives non standard extraites du corpus qui seraient étiquetées *phrasoïdes* (1), *défectives* (2, 3, 4), ou *plébéiennes* (5) dans la terminologie de J. Damourette & É. Pichon (1969 [1911-1934]) :

- (1) c'est un ancien hangar [qu'après l'émeute ils l'ont transformé en dortoir] (B34)
- (2) ils vont sortir tout un charivari [qu' on comprend rien] (H74)

- (3) il y a juste une affaire [que je me rends compte aujourd'hui là:] (S40)
 (4) une porte de cuisine là [qu'ils ont cassé la vitre] (X10)
 (5) Y m'a dit que la compagnie [pour qui qu'y travaillait] était bien contente que j'aie gagné le million de timbres-primés (BS, Germaine Lauzon, p. 8)

Nous pourrions également ajouter d'autres cas qui apparaissent plus ou moins standard, mais pour des raisons sensiblement différentes : incise, alternance « que/où » plus ou moins acceptée pour les temporelles, reprise des formes interrogatives renforcées comme formes relatives, néographies phonétisantes.

- Il y avait des: taxis [qu'ils appelaient là] (E141)
 T'sais, la journée [que j'ai eu mon appareil], j'ai eu ben peur, au commencement (BL, Gabriel, p. 77)
 pis moi je m'en rends compte [à cause de qu'est-ce que j'ai: j'ai fait à la date comme emploi là] (S42)
 Y'a pas assez d'eux-autres [qu'y me disent que je radote] ! (BL, Monique, p. 71)
 vous tombez sur un hôtel [oùsque chus] ! (LVM, Mariette II, p. 76)

Toujours dans l'objectif de circonscrire les phénomènes linguistiques qui construisent l'effet d'oralité populaire québécoise dans les textes de M. Tremblay, nous recherchons plus généralement les relatives non standard sans nous restreindre aux plébiennes, qui de toute façon sont extrêmement rares.

Avant de proposer un classement des différents types de relatives non standard reprises par M. Tremblay, nous précisons les options théoriques et typologiques choisies (1), nous soulevons quelques problèmes rencontrés lors de l'analyse, sans forcément proposer de solution, ni trancher les débats quand il y en a (2). Précisons également que nous n'entendons pas faire une analyse des relatives, mais que nous recherchons à fabriquer une grille de lecture pour révéler les relatives non standard et le lieu de leur variation par rapport au schéma standard.

5.2.1. Options théoriques et typologiques

5.2.1.1. Existe-il une (seule) typologie des relatives standard ?

La consultation de plusieurs grammaires, et la lecture de la littérature linguistique dans le domaine²², qu'elle soit récente ou non, ne permet pas d'arrêter un seul type de

22. En particulier : J. Damourette & É. Pichon (1969 [1911-1934]), K. Sandfeld (1965 [1936]), J.-C. Chevalier & al. (1964), G. Kleiber (1987), Riegel & al. (2001 [1994]), Delaveau (2001), Gadet (1988, 2003e), Gapany (2004), D. Godard (1988). Pour une bibliographie récente dans le domaine, voir

classement. Avant de convenir une terminologie et une formalisation, nous insisterons sur deux problèmes apparus lors de la recherche :

1. Les critères de définition et de classement proposés correspondent en fait à des prismes différents (sémantique, morphologique, syntaxique) :

- Le *sens* : restrictive *vs* déterminative et parfois attributive²³.
- Les propriétés des *formes relatives* : pronom ou complémenteur/particule.
- L'*antécédence* : relative adjective *vs* substantive, support autonome *vs* non autonome²⁴.
- Le type de dépendance : les relatives sont des cas de dépendance à distance, dite aussi dépendance non bornée (unbounded dependency), c'est-à-dire une dépendance syntaxique qui ne se fait pas par simple contiguïté. Pour étudier les dépendances non bornées, on doit spécifier comment certaines informations (référence sémantique ou marquage casuel) sont partagées par deux segments non contigus (d'où la nécessité d'indices dans leur formalisation).

2. La catégorie « relative » a des frontières définitoires poreuses : faut-il prendre en compte les dispositifs syntaxiques clivés, les structures à présentatif ? Que faire de l'apparente analogie avec les interrogatives indirectes ? Sur quels critères départager les « espèces » une fois la liste des concordances livrée par *Weblex* ?

Toutes ces questions, et les réflexions qui en découlent, montrent qu'un comptage précis et exhaustif des relatives est impossible, dans la mesure où les définitions sont à géométrie variable, parfois complémentaires, d'autres fois contradictoires ou simplement différentes. Il est pourtant essentiel d'arrêter des critères de classement pour notre étude et d'en proposer des définitions claires. Nous pensons qu'il est préférable, car plus pertinent, d'insister d'abord sur les paramètres morphologiques et

Gapany : 2004, p. 195-199).

23. Traditionnellement, c'est l'opposition déterminative/appositive qui est la plus argumentée (voir Kleiber : 1987 a et 1987 b). La notion de relative attributive, avancée par Sandfeld (1965 [1936]) et reprise par A. Delaveau (2001, p. 97-99) rejoint en partie celle de « relative déictique » avancée par P. Cadiot (1976) que l'on trouve chez J. Gapany (2004, p. 66-67). Les relatives attributives se rencontrent comme attribut de complément d'objet direct des verbes de perception *voir, regarder, entendre, écouter, sentir*, des verbes de découverte *rencontrer, trouver*, et comme attribut du sujet des verbes de « localisation » comme *être là*. (Delaveau : 2001, p. 97) : *j'ai vu Paul qui entrait ; je l'ai entendu qui appelait*. Pour une description grammaticale, nous renvoyons au chapitre consacré aux subordonnées relatives dans *La Grammaire méthodique du français* (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 479-489). Pour un « état de l'art » théorique, nous renvoyons aux synthèses proposées par A. Delaveau (2001, p. 94-116), ainsi qu'au chapitre introductif de la thèse de J. Gapany (2004, p. 5-58).

24. On trouve cette distinction chez Cl. Blanche-Benveniste & al. (1990).

syntaxiques des relatives standard, pour mieux saisir ensuite la particularité des phénomènes non standard reproduits dans les textes dramatiques.

4.2.1.2. Critères pour un classement des relatives

Nous insisterons plus particulièrement sur l'aspect morphologique (la forme relative) et sur l'aspect syntaxique en introduisant la notion de *gap*.

- **La forme relative : pronom ou complémenteur ?**

Dans les grammaires, le paradigme des pronoms relatifs compte « qui », « que », « quoi », « dont », « où », « lequel », « auquel » et « duquel » et leurs variantes flexionnelles.

FONCTION	ANTÉCÉDENT		
	animé	non-animé	animé ou non
sujet	<i>qui</i>		<i>lequel, laquelle, etc.</i>
objet direct ou attribut	<i>que</i>		
complément prépositionnel	<i>prép. + qui</i> <i>dont</i>	<i>prép. + quoi</i> <i>dont</i> <i>(de, par +) où²⁵</i>	<i>prép. + lequel, etc.</i> <i>auquel</i> <i>duquel</i>
	simple		composée
	FORME		

Tableau 5.2.1.2. Formes des pronoms relatifs (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 209)

En linguistique, il est maintenant d'usage de distinguer des formes relatives pronominales et des « complémenteurs » ou « particules »²⁶. Le terme « complémenteur²⁷ » est utilisé entre autres par D. Godard (1988), D. Godard & A. Abeillé (2005) pour désigner « qui », « que » et « dont ». Le terme particule est utilisé par Blanche-Benveniste & al. (1990, p. 70-75) aussi pour désigner les formes « que », « qui » et « dont », et le fait

25. La forme « où » est parfois considérée comme adverbe pronominal relatif. Il « équivaut à un pronom relatif précédé d'une préposition locative ou temporelle comme *à* ou *dans*. [...] En emploi temporel où est concurrencé par « que », plus soutenu : « le jour que nous nous sommes rencontrés. » (Riegel & al. : 2001 [1994], p. 209)

26. M.-L. Moreau (1971) oppose plutôt les relatifs et les conjonctions, mais à partir d'exemples très particuliers comme « l'homme que je crois qui est venu ». Elle reprend également une hypothèse de M. Gross, à propos de la distribution des conjonctions « que » et « qui », appelée règle de conversion de « que » : « le morphème *Qu* se réalise en *qui* lorsqu'il se trouve au contact du verbe, et *que* dans tous les autres cas » (p. 86).

27. Il s'agit d'une traduction de « complementizer », attribué à R. Kayne (1975, p. 47) mais que ce dernier dit reprendre à P. A. Rosenbaum.

qu'elles sont non sensibles au trait [+/-humain] de l'antécédent. Même si les débats sont intéressants et pertinents pour la recherche en syntaxe, la distinction entre « pronom » et « complémenteur » ou entre « pronom » et « particule » n'est pas une nécessité pour la description du corpus, puisque nous ne cherchons pas à discuter du bien fondé théorique de la catégorie « propositions subordonnées relatives », mais nous cherchons simplement des outils pour appréhender et classer des extraits du corpus. Ce qui est crucial pour nous est d'avoir des concepts qui permettent un codage homogène, même s'il est discutable dans certaines perspectives syntaxiques. Il n'était en effet pas possible de superposer ou de juxtaposer deux codages. Concrètement, si on choisit d'analyser « que » systématiquement comme un complémenteur, il ne peut porter les indices de reprise des traits sémantiques et syntaxiques. Nous avons opté pour un codage plus conforme à la tradition, en considérant qu'il rendait plus lisible les relations de coréférence. Pour une synthèse de ces discussions pour le français, et dans le cadre d'une approche macrosyntaxique, nous renvoyons à la thèse de H.J. Deulofeu sur le mot « que » (voir par exemple le tableau récapitulatifs de différentes approches, 1999a, p. 228-231). Dans le cadre plus formel de HPSG, nous renvoyons au récent article de A. Abeillé & D. Godard (2005)²⁸. Nous en resterons donc à la classe générale des pronoms relatifs, c'est-à-dire à leur double fonction : à la fois anaphorique et syntaxique. Pour aller plus loin, nous avons maintenant besoin d'introduire la notion de *gap* (= élément vide).

- **L'utilité de la notion de *gap***

En partant d'un exemple construit très simple, on donnera les caractéristiques principales des relatives standard et de notre mode de représentation.

Le livre [que j'ai lu]

On dira que la relative est une phrase (P) dominée par un N (« livre ») qui contient une autre phrase (P') introduite par un subordonnant, le pronom relatif « que »

28« — Du point de vue morphologique, seuls les pronoms peuvent varier en genre et en nombre, ce qui conduit à analyser *lequel* comme un pronom.

— Du point de vue sémantique, seuls les pronoms ont un indice référentiel, qui leur permet de contraindre leur antécédent (à dénoter un être animé, ou un lieu).

— Seuls les complémenteurs contraignent le mode de la proposition qu'ils introduisent.

— Seuls les pronoms peuvent avoir une fonction grammaticale dans la phrase, en particulier être complément d'une préposition. » (Godard & Abeillé : 2005, p. 2)

(pro.REL). Cette phrase enchâssée (« que j'ai lu »), (notée phr. REL), outre le fait qu'elle comporte un subordonnant, possède un verbe (ici *tensé*, mais qui peut être à l'infinitif). Cela ne suffit pas à définir et à représenter une structure relative, il faut ajouter les relations entre le pronom relatif et l'élément relativisé et matérialiser la fonction qu'assume le pronom relatif dans la phrase enchâssée. Dans le premier cas, on dira que le pronom relatif (pro.REL) reprend les traits sémantiques de son antécédent (le nom de SN1). Cette relation correspond à l'indice « i ». Enfin, pour comprendre comment le pronom relatif assume une fonction dans la proposition subordonnée, on dira qu'il reprend les caractéristiques sémantiques et syntaxiques de l'élément relativisé, qu'il « remplace ». Une telle perspective amène à prendre en compte un syntagme fantôme. Nous suivons en cela la linguistique générative et transformationnelle et HPSG²⁹ qui insistent, certes avec quelques nuances, sur l'existence d'une catégorie vide à l'intérieur de la subordonnée relative. Cette catégorie vide, aussi appelée *gap*³⁰, correspond au syntagme relativisé. La relation entre le pronom relatif et le *gap* est désignée par deux indices : « i » pour la reprise des traits sémantiques et « j » pour désigner le fait que la forme relative comporte une marque morphologique renvoyant à la fonction du *gap*³¹. Le *gap* est parfois noté avec l'exposant « e » (pour *empty category*), mais il est maintenant le plus souvent représenté par un tiret entre crochets. Pour l'exemple précédent, on a en réalité considéré le patron suivant (le *gap* est entre parenthèses dans l'énoncé lexicalisé) :

Le livre que j'ai lu (le livre)
 SN1 → SN2_i [_{Phr.REL.} que_{ij} [_P j'ai lu [_{SN} —_{ij}]]]³²

29. Head-driven Phrase Structure Grammar.

30. Il s'agit d'un terme utilisé en grammaire générative. On trouve aussi *covert categories* ou *null categories* pour désigner les catégories qui n'ont pas de forme phonétique explicite, et par conséquent celles qui sont inaudibles ou silencieuses. (voir *Syntactic theory and the structure of english. A minimalist approach*, Andrew Radford, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Textbooks in Linguistics, chapitre 4 « Empty Categories », 1997, p. 131-169.) Pour un récapitulatif de la notion, voir aussi Paul Benett, *A Course in Generalized Phrase Structure Grammar*, Londres, UCL, coll. Studies in Computational Linguistics, 1995, 227 p., p. 149-156. Le terme « trace », qui est emprunté à la grammaire générative et transformationnelle, a laissé sa place au terme *gap*, qui n'implique pas la notion de *mouvement* dans des grammaires formelles comme HPSG (Godard : 1992, p. 23 et Godard & Abeillé : 2005).

31. Nous faisons une utilisation personnelle des indices, sans référence à la grammaire d'unification.

32. Dans la perspective où « que » est conçu comme un complémenteur, on aurait donc une relative sans pronom et la schématisation suivante :

SN1 → Le livre que j'ai lu
 SN2 → Le livre

Par commodité pour la description, nous considérerons les relatifs complexes précédés de leur préposition comme un « groupe subordonnant relatif ». Le regroupement est représenté par des accolades dans l'exemple construit :

La table {sur laquelle} j'ai posé le livre (sur la table)

sera représenté :

SN1 → SN2_i [_{Phr.REL.} {sur laquelle}_{ij} [_P j'ai posé le livre [_{SP} —_{ij}]]]

SN1 → La table sur laquelle j'ai posé le livre
 SN2 → La table

Par souci de lisibilité, sous coindexons des syntagmes mais, en toute rigueur, il faudrait préciser que ce qui porte l'incide « i » c'est seulement le nom « livre » ou « table » et, dans le deuxième cas, seulement le pronom « laquelle ».

La présence d'un *gap* est une caractéristique commune aux relatives standard³³. Ce trait permet de les distinguer de certaines relatives non standard, dans lesquelles l'élément relativisé est explicite, non vide (les « phrasoïdes »). Mais la distinction n'est pas si simple. Les relatives non standard sans *gap* connaissent néanmoins certaines contraintes : la réalisation de l'élément relativisé dans la relative, en plus du pronom relatif, n'est pas libre. Le *gap*, quand il est explicité, ne peut l'être que sous une forme « affaiblie » : pronom ou préposition/adverbe³⁴. L'explicitation de l'élément relativisé dans la relative se réalise toujours en deçà de sa valeur lexicale pleine. Ainsi les variantes sans *gap* des deux exemples précédents ne sont-elles pas :

*le livre que j'ai lu le livre
 *la table sur laquelle j'ai posé le livre sur la table

SN1 → SN2_i [_{Phr.REL.} que [_P j'ai lu [_{SN} —_i]]]

33. Sauf quelques cas, que nous considérons marginaux : relatives en « dont » avec un pronom résomptif comme : « un problème dont il est clair que nous y reviendrons » ou « une difficulté dont Paul est certain qu'il la résoudra ». (Godard & Abeillé : 2005, p. 6)

34. Pour caractériser cette réalisation du SP relativisé en préposition ou adverbe, voir l'approche de Cl. Lefebvre & R. Fournier (1978, p. 284-292), qui s'intéressent en particulier aux relatives en français montréalais. Les auteurs adoptent une perspective transformationnelle et parlent à ce sujet d'« insertion » et de « supplétion lexicale ». Les prépositions concernées sont : « sur », « sous », « dans », « pour », « contre », « avec » et les adverbes correspondants, aussi appelés formes prépositionnelles fortes.

mais :

le livre que je l' ai lu
la table {sur laquelle} j'ai posé le livre dessus

Cette remarque montrent que les propriétés de reprise des indices « i » et « j » peuvent être assez complexes, mais nous ignorerons cet aspect qui n'est pas pertinent pour notre travail. Il s'agit seulement d'arrêter un système de description pour un codage homogène des différents types de relatives non standard que nous avons trouvés dans le corpus. Si nous tenons à garder une approche aussi traditionnelle et générale, c'est pour mieux mettre en évidence les structures qui s'en écartent, et cibler les lieux de la variation en termes de coréférence, de marquage morphologique de la fonction syntaxique de l'élément relativisé, et en termes de relativisation avec ou sans *gap*.

4.2.1.3. Caractéristiques des relatives non standard

F. Gadet (1988) rappelle comment l'idée de relative non standard est « saisie » par H. Bauche, H. Frei et J. Damourette & É. Pichon (1969 [1911-1940]). Les deux premiers, respectivement dans *Le langage populaire* (1920) et dans la *Grammaire des fautes* (1929), se focalisent sur l'aspect sociolinguistique stigmatisant de certaines tournures, alors que les troisièmes proposent une distinction de quatre catégories de relatives non standard dont une seule est qualifiée de populaire (« plébéienne »). Nous ne reprendrons pas la réflexion de H. Bauche, ni celle de H. Frei. Nous rappellerons en revanche plus en détail la typologie de J. Damourette & É. Pichon, en reprenant F. Gadet (1988, 1995 et 2003e), car elle reste une référence dans la plupart des articles postérieurs écrits sur le sujet, même si leurs auteurs prennent quelques distances. Le tableau ci-dessous est donc un synopsis de quatre approches différentes des relatives non standard, celles de J. Damourette & É. Pichon (1969 [1911-1934]), de P. Guiraud (1966), de D. Godard (1988) et de F. Gadet (2003e).

J. Damourette & É. Pichon
(1969 [1911-1934])

Les exemples sont repris de l'article de F. Gadet (1988, p. 47) qui rappelle la classification des deux grammairiens, en reprenant parfois des exemples à H. Bauche et à H. Frei.

1. Relative phrasoïde

ex. la femme qu'il LUI causait toujours

2. Relative pléonastique

ex. un groupe de 7 dont un sergent que voici
SON nom

3. Relative défective

ex. je vous envoi (sic) par la même occasion un mandat de trois francs que vous ferez l'usage que vous jugerez

4. Relative plébéienne

ex. la maison où qu'il reste

P. Guiraud (1966)

« Deux tendances alors de manifestent : la première est de réduire la flexion usuelle à un corrélatif unique *que* [...] La seconde, consiste à rappeler l'antécédent sous forme d'un pronom personnel ou d'un adjectif possessif. »

1. Réduction de la flexion

a. Réduction du cas sujet « qui »

ex. je vous écris une lettre que je pense vous fera plaisir

b. Réduction du cas oblique

ex. L'homme que je pense

ex. Tu m'as envoyé le colis que tu me parlais

« Une variante de ce tour consiste à conserver la préposition en la renvoyant après le verbe : l'homme qu'il est venu avec, la pièce qu'il est entré dedans. »

2. Décumul du relatif

a. Pronom sujet

ex. je viens te donner des nouvelles qu'elles sont très bonnes

b. Objet direct

ex. l'homme que je l'ai vu

c. Objet indirect

ex. l'homme que je lui ai dit de venir

d. Complément déterminatif ou circonstanciel

ex. une chose que tu peux en être fier

ex. l'endroit que tu y es allé

« Au pronom on peut substituer l'adjectif possessif ».

ex. un sergent que voici son nom

3. Hypercorrections

a. Emplois fautifs de « auquel » et de « dont »

ex. tu voudras bien me remplacer auprès des frangins dont tu me donneras de mes nouvelles

ex. dites-moi le sort dont il a pu subir

b. Emploi de « dont », « où » et « auquel » accompagnés du strument « que »

ex. l'endroit où que tu vas

ex. l'homme auquel que tu penses

c. Tours pléonastiques « dont duquel » et « dont auquel »

D. Godard (1988)

A. « Le COMP [catégorie du complémenteur] comporte la forme invariable *que*, et le GN relativisé est un pronom phonétiquement réalisé. C'est la relative « phrasoïde » de Damourette et Pichon. »

ex. une personne qui est inconsciente mais qu'elle a la respiration

ex. chose que tu peux en être fier

ex. cette lettre que je voudrais être à sa place

B. « Le COMP contient la forme invariable *que* ; il n'y a pas de pronom réalisé dans la position relativisée, mais une forme traditionnellement analysée comme une préposition (*avec, après, devant, pour, contre*) ou un adverbe (*dessus, dessous, dedans*). »

ex. la compagnie que je travaillais pour

ex. un conducteur que je me fierai plus dessus

C. « Le COMP contient la forme invariable *que*, le GN relativisé est vide (non phonétiquement réalisé) [...] Ce n'est pas un GN objet direct. C'est la structure que Damourette et Pichon ont appelée « relative défective ». »

ex. dimanche que vient je lui écrit ma carte

ex. une vérification qu'on vous demande de procéder

ex. mon mari que je viens de vous transmettre l'adresse

D. « Le COMP peut comporter à la fois [...] *qui, quoi, lequel, où* et la forme *que* [...] Le GN relativisé est une catégorie vide ; il s'agit de la relative dite « plébéienne » dans Damourette et Pichon. »

ex. l'homme à qui que j'en ai parlé

E. « Le COMP contient la forme *dont* ; le GN relativisé n'est pas un de GN, mais un autre GP, ou même un objet GN, qui n'est pas réalisé phonétiquement. »

ex. une chose dont j'ai pas pensé hier soir

ex. à la bataille de Chicourt dont il a été blessé et fait prisonnier

F. « Le COMP contient *dont*, le GN relativisé a la forme que l'on attend, puisque c'est un de GN, non phonétiquement réalisé ; mais il se trouve dans une position inaccessible à la relativisation (selon le jugement standard).³⁵ »

ex. le policier dont la gravité des blessures

F. Gadet (2003e)

« Une typologie des relatives ne saurait donc être regardée que comme une tentative, étant donné le continuum des mises en lien d'un SN et d'un commentaire. »

1. La relative résomptive

« Les résomptives sont caractérisées par la présence après un *que* d'entrée dans la subordonnée d'un pronom résomptif (clitique, pronom fort ou *ça*), d'un possessif, ou d'une « préposition orpheline » (*pour, contre, sans, avec, dessous, dessus, dedans*). »

ex. une décision que je sais pas encore si je serai pour

ex. une mère qu'on exécute son fils devant ses yeux

2. Les relatives réduites

« Ici, que ne fait que mettre en relation deux séquences, et il n'y a pas d'anaphore : la nature du lien entre relative et antécédent n'est pas précisée. [...] Les verbes qui entrent dans une telle construction sont en nombre restreint : avant tout *parler, puis répondre, discuter, entendre parler, être d'accord, penser ; rester, aller, assister, avoir droit, avoir besoin, s'occuper, se rendre compte...* »

ex. elle me coûte cher ma salle de bain que je me sers pas d'ailleurs

ex. si tu mets des trucs que t'as pas pigé l'origine ça va pas aller

3. Les relatives pléonastiques

« Elles sont caractérisées par la double présence d'un pronom relatif et d'un élément résomptif, avec semble-t-il la même diversité que pour les résomptives. »

ex. tous les gens auxquels je leur en ai parlé

ex. c'est un train où y a jamais personne dedans

ex. Michael Schumacher dont on s'étonne toujours de sa progression en formule 1

4. Relative plébéienne

« Elle présente un relatif standard suivi de *que*. »

ex. ça vient justement le jour où que j'ai du travail

ex. c'est la seule avec qui que je parler à cette heure.

D. Godard (1988)

ayant entraîné un arrêt de travail de 15 jours
ne l'avait pas empêché...

G. « Le COMP contient *dont* ou *qui*, *quoi*, *lequel*,
où ; le GN relativisé est une forme
pronominale réalisée. Cette structure est dite
« pléonastique » dans Damourette et Pichon. »
ex. voilà ma stratégie dont j'en ai parlé avant
ex. des machins auxquels je n'y comprends
rien

H. « Le COMP contient *dont* ou *où*, et la
position relativisé est un pronom réalisé (ne
correspondant pas à un *de/à* GN). »
ex. un article dont je n'ai pas le temps de le lire
ex. un endroit où la décence m'interdit de le
préciser davantage

F. Gadet (2003e)

F. Gadet note que cette catégorie est à part et
que les relatives plébéiennes « relèvent d'une
autre organisation » que les quatre autres
(standard, résomptive, réduite, pléonastique).

Tableau 5.2.1.3. Typologies des relatives non standard (synopsis)

Bien que n'étant pas a priori comparatif — c'est-à-dire que les catégories ne s'y répondent pas forcément —, ce tableau met tout de même en évidence certains liens, à travers une terminologie, des concepts ou des exemples communs, et des renvois mutuels plus ou moins explicites. Le système typologique le plus marginal est sans conteste celui de P. Guiraud, mais il présente l'intérêt, selon nous, d'attribuer une valeur sociolinguistique à certaines structures, notamment au moyen des hypercorrections. Ces différentes études commentent des points importants et récurrents de l'oralité populaire que nous devons prendre en compte.

— L'opposition relative standard *vs* relative non standard ne se superpose pas à celle relative avec *gap vs* relative sans *gap* : il existe des relatives non standard avec *gap*, pour lesquelles c'est la forme relative qui est non standard (le plus souvent un « que »).

— La quasi-totalité des auteurs, ceux cités et d'autres encore, remarquent la tendance à privilégier la forme « que », qu'elle soit décrite comme pronom, complémenteur ou particule. Déjà présente chez H. Bauche et H.

35. En français standard, seul le complément de nom dans un GN sujet ou objet direct peut être relativisé (Godard : 1988, p. 56).

Frei³⁶, cette idée perdue au point que l'on y voie parfois une tendance du « français avancé³⁷ », ou du « fonctionnement analytique du français contemporain » qui fait appel à « élément passe-partout » pour la subordination³⁸. Pour une étude détaillée du phénomène, nous renvoyons aux travaux d'H.-J. Deulofeu sur les relatives (1981) et sur la « syntaxe de *que* en français parlé » (1986, 1999a et 1999b). Dans ces derniers travaux, il remet en cause l'idée d'un « que » passe-partout, subordonnant universel, en montrant que des contraintes pèsent sur son emploi (1986, p. 86). La perspective de F. Gadet (2003e, p. 264-265), qui s'interroge sur le bien fondé de considérer les relatives réduites ou défectives comme des relatives, et celle de A. Abeillé & D. Godard (2005, p. 11-12), qui parlent de « relatives en *que* à topique », mettent sur la voie du « continuum des mises en lien d'un SN et d'un commentaire » (Gadet, p. 256), qui conduit jusqu'aux détachements thématiques et aux structures binaires.

Il faut aussi s'interroger sur les particularités éventuelles des relatives en français québécois. Nous avons jusqu'ici uniquement ciblé des phénomènes non standard, sans chercher à pointer des caractéristiques propres à la variation diatopique. Parmi les structures recensées, certaines sont-elles plus fréquentes dans l'OPQ ? L'OPQ présente-t-elle des structures que le français hexagonal ne connaîtrait pas ? F. Gadet associe certains exemples de relatives plébéiennes au français québécois : « tous les exemples dont je dispose en français de France revêtent la forme *où que* ; [l'exemple suivant] provient du corpus québécois de Lefebvre et Fournier (1978), exemple exceptionnel à ma connaissance : *c'est la seule avec qui que je parle à cette heure.* » (Gadet : 2003e, p. 255).

Nous voulons aussi insister sur quelques autres points présentés comme fréquents en français québécois parlé susceptibles d'apparaître dans le corpus.

— Le français montréalais présentant une très forte tendance à la chute du [I] dans le pronom « il », il existe une homophonie entre « qu'il(s) » et « qui » qui conduit à reconnaître dans certaines relatives des structures ambiguës. Ainsi D. Bouchard écrit qu'« il est impossible de savoir si nous avons affaire à *qui* où à *qu'il* comme forme

36. H. Bauche : « *Que* s'emploie à toute occasion en LP [langue populaire], et hors de propos » ; H. Frei : « Le langage populaire s'est créé un instrument invariable en généralisant l'usage du pronom relatif *que* à la place de tous les autres relatifs » (cités par F. Gadet : 1988, p. 43).

37. « Le français avancé désigne un français populaire dont certains pensent qu'il représente l'anticipation de ce que sera un jour la langue. » (Gardes-Tamine : 1990, p. 76)

38. Selon la formulation de Elmar Schafroth, « À propos d'une typologie panromane des relatifs 'non normatifs' », dans *Mélanges René Lepelletier, Cahiers des annales de Normandie*, n° 26, p. 363-374, p. 374 (voir Gadet : 2003e, p. 261).

syntaxique », dans [lɔmkievny], qui peut correspondre à *l'homme qu(i) est venu* ou à *l'homme qu'il est venu* » (1982, p. 122). Faut-il l'analyser comme relative sans *gap*, dite aussi phrasoïde ou résomptive, ou tout simplement y voir une relative standard avec *gap* ?

— La présence du pronom relatif est facultative dans les coordonnées à partir de la deuxième coordonnée :

un gars qui aime travailler là-dessus, qui aime travailler dans la crasse puis il aime pas être dérangé, d'accord (Lefebvre & Fournier : 1978, p. 281).

— L'importance de l'insertion et de la supplétion lexicale dans les cas où l'élément relativisé est prépositionnel. Cette idée est présentée dans le tableau synoptique ci-dessus et elle y est interprétée différemment selon les auteurs. Elle est plus détaillée chez Cl. Lefebvre & R. Fournier (1978, p. 284-292) et chez D. Bouchard (1982, p. 118-121). Cette idée rejoint celle d'une analyse graduelle de la réalisation phonétique du *gap* et de ses contraintes. Les numéros entre parenthèses renvoient aux exemples ci-dessous.

— Seuls les antécédents possédant le trait [+ animé] peuvent être repris par « préposition + forme forte des pronoms personnels » (1a), alors que cela est impossible pour (2).

— Que l'antécédent possède ou non le trait [+animé], sa reprise est possible mais par la « forme forte » de la préposition (« sur/dessus », « dans/dedans », « pour/pour », « avec/avec », « contre/contre », etc.) (1b, 2).

— Si l'élément relativisé est un SP en « à » ou « de », les prépositions disparaissent quand elles n'ont plus de compléments³⁹ (3).

- (1) (a) un conducteur [que je me fierais plus sur lui]
 (b) un conducteur [que je me fierais plus dessus]

- (2) une revue [qu'il y a aucune annonce dedans]

- (3) (a) le gars [que je pense], là, il est bien le fun
 (b) les batteries [qu'on se sert pour faire marcher les automobiles]

39. À vrai dire, le problème est un peu plus complexe. Il faudrait distinguer les cas de « à [-datif] » et les cas de « à [+datif] » (Lefebvre & Fournier : 1978, p. 287 sqq.).

Faut-il considérer dans (1) que « sur lui » et « dessus » réalisent ce que nous avons appelé le *gap* de la même manière ? C'est en tout cas l'option choisie par Cl. Lefebvre & R. Fournier et D. Bouchard qui incluent ces deux cas dans la même « stratégie résumptive », ce dernier faisant des prépositions fortes des lexicalisations de « préposition + pronom tonique » (Bouchard : 1982, p. 121). Néanmoins, il nous semble que la question reste légitime.

— H. Koopman (1982, p. 162-166) remarque qu'en français populaire de Montréal la forme relative dans les relatives dites libres⁴⁰, comme « j'embrasse qui tu embrasse » et « je manque ce que tu as préparé », est parfois identique à la forme interrogative utilisée pour former les interrogatives directes et indirectes. C'est ainsi que les phrases suivantes sont marquées en français standard, qui demande « ce que », mais non marquées en français populaire montréalais, qui s'en accommode :

j'aime qu'est-ce que tu fais
 j'aime qu'est-ce tu fais
 c'est drôle qu'est-ce que t'as dit
 qu'est-ce que t'as dit m'a beaucoup amusé (exemples construits)

Cette étude est uniquement centrée sur l'alternance « ce que/qu'est-ce/qu'est-ce que » et elle est complétée par celle de Cl. Lefebvre & H. Maisonneuve (1982) qui analysent sa distribution sociolinguistique. Il ressort qu'en langage spontané, sur un corpus de 193 relatives libres, 147 (soit 76 %) sont en « qu'est-ce que » et 46 seulement (soit 24 %) sont en « ce que ». L'étude d'un corpus de sketches qui opposent des rôles de professionnels (médecins, juges, avocats, professeurs) et des rôles de travailleurs (policier, mécanicien, chauffeur de taxi) montre que l'alternance des formes « ce que/qu'est-ce que » est « stylistiquement marquée » (*ibid.*, p. 175). En effet, le discours des professionnels ne fait appel à des relatives en « qu'est-ce que » qu'à 13 % alors que le discours des travailleurs les utilise à 88 %.

On peut s'attendre à ce que le phénomène concerne également les autres formes relatives comme « où, qui, ce qui, quoi », etc. Mais, selon Cl. Lefebvre (1982), il s'agit d'une variation et d'une alternance purement lexicales — c'est-à-dire non spécifiquement syntaxiques — qui renvoient à l'existence d'un paradigme de « mots WH » ou « Que mots » propre au vernaculaire montréalais (voir la liste ci-dessus dans la section sur

40. Dites aussi relatives sans tête, relatives sans antécédent ou relatives substantives.

l'interrogation).

— À l'idée reçue que les relatives non standard que nous venons de lister seraient imputées à une anglicisation du français parlé au Québec, D. Bouchard répond que cela est peu probable, pour trois raisons principales : 1. la plupart de ces structures existaient déjà en ancien français ; 2. on les trouve encore dans plusieurs dialectes populaires français du XX^e siècle et 3. on en relève dans plusieurs langues romanes, ce qui va aussi dans le sens de l'ancienneté du phénomène (1982, p. 106-108).

Avant de passer au crible les textes de M. Tremblay, voici à nouveau quelques remarques générales sur le corpus.

5.2.2. Remarques générales sur le corpus (2)

L'exploitation informatisée du corpus, qui, rappelons-le n'est pas catégorisé, a conduit à produire des listes de segments textuels. Ces listes correspondent aux listes de concordance des mots susceptibles d'être pronom relatif, avec un contexte plus ou moins large. La formulation des requêtes et le dépouillement des listes, parfois très longues, ont soulevé certains problèmes d'identification ou mis en évidence des variations d'un autre ordre. Nous les exposons brièvement ci-dessous.

5.2.2.1. Formes orales et écrites des pronoms

Le classement sur critère morphologique met en évidence des contraintes normatives : en français standard, on n'utilise pas indifféremment telle ou telle forme relative, cela dépend de la fonction de l'élément relativisé (sujet, complément non prépositionnel, complément prépositionnel) et parfois du type d'antécédent (personne, chose, etc.). À l'oral, F. Gadet remarque que « la grande majorité des relatives sont en *qui* ou *que* ». Elle rappelle que dans le *Français fondamental*, « qui » relatif apparaît au 20^e rang, « dont » au 428^e et que l'ensemble des formes « dont » et « (prép.) + lequel » ne représentent pas 1 % du total des relatifs utilisés (2003e, p. 251). À la rareté des formes autres que « qui » et « que » s'ajoute le fait qu'elles sont souvent limitées à des formules : « dont » est employé avec moins d'une dizaine de verbes et une fois sur

deux avec « parler ». Il ne faut donc pas s'attendre à ce que notre corpus exemplifie l'ensemble des formes relatives. Effectivement, on vérifie cette disproportion⁴¹.

• **Deux « qui » ?**

À propos de la forme « qui », il existe à l'oral des instabilités que ne reconnaît pas l'écrit. En effet, comme le note Cl. Blanche-Benveniste lorsqu'elle reprend la distinction pronom-particule (2000, p. 94-95), il existe en français « deux *qui* homographes mais non homophones, aux fonctions distinctes, et aux sens différents : *qui* à [i] stable pour le pronom à valeur [+ humain], employé comme interrogatif, relatif sans antécédent ou relatif précédé d'une préposition ; *qui* à [i] instable, sans différenciation entre humain et non-humain, pour l'élément relatif employé comme sujet. » (2000, p. 95)

— Cas où le [i] est stable dans toutes les positions

Ex. ceux à qui on en avait parlé [a ki ɔ̃] et non *[kɔ̃]

qui a bu boira [ki a by] et non *[kaby]

à qui avez-vous pensé [kiavevu] et non *[kavevu]

— Cas où le [i] n'est pas stable devant voyelle

Ex. : c'est une thérapeutique *qui est faite* essentiellement à la main

Ici, on pourra entendre [ki ε fet], [kj ε fet] ou [k ε fet].

Ajoutons à cela l'ambiguïté soulevée précédemment avec « l'homme [ki] est venu », qui, suite à la chute du [l] dans le pronom [il], peut être une relative phrasoïde. Il y a donc homophonie entre les deux « qui » et « qu'il » lorsque ce dernier est prononcé [ki].

Dans quelle mesure M. Tremblay rend-il compte de cette différence entre l'oral et l'écrit ? Trouve-t-on des exemples où la forme relative sujet « qui » est élidée ? Des exemples où « qu'il » serait graphié « qu'y » voire « qui » ? C'est le deuxième cas qui semble le mieux illustré pour les relatives :

frcapop (Ø)

tremblay

Y'a pas assez d'eux-autres *qu'y* (= qui /qu'ils) me disent que j'radote! (BL, Monique, p. 71)

C'est-tu les vieux pays *qu'y* (= qui /qu'ils) m'ont changé mon p'tit Serge de

41. Toutes catégories confondues (pronom relatif ou pronom interrogatif), on remarque la distribution suivante : *frcapop* (qui : 373, dont : 0, lequel/duquel/auquel : 1) ; *tremblay* (qui : 609, dont 12, lequel/duquel/auquel : 7).

même ? (BL, Denise, p. 73)
 c'est le B14 qui me manque! C'est le B 14 *qui* (= qu'il) me faut ! (BS, Rose, Germaine, Gabrielle, Thérèse, Marie-Ange, p. 55)
 C'est pas moi, *c'qu'y a* (= ce qu'il y a) là-dedans ! (LVM, Madeleine I, p. 24)
 J'le démolis avant même d'avoir lu une ligne de *ce que y'* (= ce qu'il) écrit ! (LVM, Alex I, p. 59)

- **Lexicalisation de « de quoi »**

La forme « quoi », malgré ses 114 occurrences dans le corpus (*frcapop* : 34 et *tremblay* : 80), est peu utilisée comme forme relative. Le seul exemple attesté est :

Rapporte-le [le gâteau] au complet puis Saint-Léonard va avoir de quoi se bourrer pour toute une semaine ! (IO, Fernande, p. 58)

Les autres emplois, même s'ils ne correspondent pas à des relatifs, méritent d'être mentionnés car ils contribuent à l'effet d'oralité québécoise. Outre les usages comme pronom interrogatif, qui peuvent aussi servir à marquer une approximation⁴², on trouve des emplois comme particule discursive⁴³ et un emploi figé de « de quoi », que le français européen ne semble posséder que dans l'expression « avoir de quoi ». En effet, le sous-corpus *frcapop* offre plusieurs exemples où « de quoi » fonctionne exactement comme le pronom indéfini « quelque chose », et où il peut lui-même être repris par la forme relative « que ». On n'en trouve qu'un seul exemple chez M. Tremblay.

frcapop

si j'ai *de quoi* à lui dire je lui dis moi-même (B36)
 là c'est parce que tu as fait *de quoi* que le gars a pas aimé (B29)
 on achetait le samedi pour avoir *de quoi* de frais pour le dimanche puis le lundi (K4)
 tant qu'à te faire pincer pour *de quoi* prends l'adultère (O9)

tremblay

C'tait tellement plus intéressant d'imaginer qu'y s'était passé de quoi ! (LVM, Alex I, p. 87)

42. L'intonation joue un rôle important et on peut aisément rapprocher ce « quoi » du pronom interrogatif : ex. « les parents en premiers parce que les enfants vont rester: quoi cinq six ans avant d'aller à l'école » (H88) ou « Aie, y me reste... quoi... vingt-cinq, trente ans, à vivre ? » (BL, Lucienne, p. 45) ou « Tu le mets, quoi, une demi-heure à 400 ? » (EF, Le Narrateur, p. 49).

43. Il s'agit d'un emploi connu et répété, appelé « quoi post-rhématique ». C'est une marque d'oralité et de spontanéité de l'énonciation assez propre au locuteur bien plus qu'une marque diastratique ou diatopique. Par exemple : « j'ai jamais donné de la marde à un garde ## parce que moi je me disais en moi-même hostie hein quoi le gars il est ici pour faire sa job » (B34).

- **Concaténation néographique « ousque »**

La recherche des relatives en « où » pose le problème de la transcription pour le sous-corpus *tremblay* : faut-il prendre en compte dans les relatives standard les néographies « ousque/oùsque », qui sont probablement des réductions de « où est-ce que » ou « où c'est que » ? Faut-il en faire des relatives non standard ? Faut-il considérer une nouvelle forme de pronom relatif ? Du point de vue morphologique, il s'agit d'une variante attestée en français européen (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 71), socialement connotée et réservée à l'oral. Comme nous l'avons déjà fait remarquer ci-dessus avec au sujet de l'alternance « ce que/qu'est-ce que », il semble que le phénomène soit purement lexical et qu'il n'ait pas d'incidence sur l'organisation syntaxique. Pour appuyer cela, nous prenons des exemples en « où » et en [usk] dans les deux sous-corpus :

frcapop

Où : c'est des quartiers où il y en a eu cinq vols là la semaine passée aux alentours là (X6)

Où ce que : ils venaient des autres provinces ## peut-être Haux-Burry tu-sais ## Sudburé ## Cap-Schasen ## donc là où ce qu'il y a des canadiens-français (C4)

les places où ce-que c'est qu'ils ont pas d'union hein (E712)

tremblay

Où : Si l'enfer ressemble au club où j'travail, ça m'fait rien pantoute d'aller passer mon éternité là! (BS, Pierrette Guérin, p. 49)

Oùsque : Pis comme par hasard, une fois par mois, vous tombez sur un hôtel oùsque chus! (LVM, Mariette II, p. 76)

5.2.2.2. Frontières définitives pointillées

Au cours de la recherche et de l'analyse du corpus, trois structures sont apparues problématiques : les structures présentatives, les clivées et les interrogatives indirectes. Dans la mesure où elles présentent également les formes « qui », « que », « quoi », « où », « lequel », elles ont été relevées en bloc par le logiciel, mais elles ne sont pas forcément à classer comme des relatives.

- **Les présentatifs « il y a », « voici » et « voilà + relative substantivée »**

Par présentatifs les grammaires entendent généralement des groupes verbaux qui fonctionnent comme des démonstratifs, c'est-à-dire « dont le seul rôle est de présenter

des noms, ou leurs équivalents, des infinitifs, et des propositions introduites par *Que* » (Chevalier & al. : 1964, p. 84). Il s'agit de « il y a », « il est », « c'est », « voici » et « voilà ». Nous nous intéressons en particulier aux cas de présentatifs suivis de propositions introduites par « que » ou « qui », et qui sont souvent analysées comme des propositions relatives avec ou sans antécédent. Le cas de « c'est... que/qui » est traité à part, car il est défini comme dispositif syntaxique et non comme présentatif ; il est alors appelé dispositif clivé (Blanche-Benveniste : 2000, p. 92-100).

– **La voilà qui...**

Comme on dit dans les classiques : « La voici qui s'avance ! » (EF, Le Narrateur, p. 11)

La v'la qui recommence avec son Europe, elle ! (BS, Rose Ouimet, p. 14)

Il n'y a aucune occurrence de « voilà... + qui/que » dans le sous-corpus *frcapop*, et il n'y a aucune occurrence de « voici... + qui/que » dans le corpus complet.

– **Il y en a qui...**

Le présentatif « il y a » apparaît fréquemment figé en « il y en a qui » :

il-y-en-a qui blasphèment beaucoup # puis *il-y-en-a qui* blasphèment pas (T56)

les réputations qu'*il y en a qui* ont hein ? (G26)

J'te demande ben pardon ! *Y'en a qui* sont hommes ! Pis autrement hommes que nos pauvres maris ! (BS, Gabrielle Jodoin, p. 66)

Nous avons laissé de côté ces exemples pour deux raisons : a. leur forme relativement figée en fait soit un « dispositif auxiliaire de la détermination » ou « l'équivalent usuel du pronom indéfini *certain*s » (Blanche-Benveniste : 2000, p. 92-93) ; b. leur prise en compte ou non n'est en réalité pas un problème pour notre étude car le nombre d'occurrences est faible. Il paraissait cependant pertinent de les relever car ils sont souvent apparentés à des « tournures familières », propres à « l'expression spontanée » (Le Goffic : 1994, § 86 dans Blanche-Benveniste : 2000, p. 92).

• **Que faire des dispositifs clivés ?**

Les dispositifs d'extraction que sont les phrases clivées et les pseudo-clivées, très fréquentes à l'oral spontané, sont souvent associés aux relatives. Si cela se vérifie pour les pseudo-clivées, le cas des clivées paraît plus complexe, car le « que » peut alors reprendre des compléments circonstanciels de type « là » ou « alors ».

– Le dispositif pseudo-clivé du type « ce que/qui... c'est (+ que) »

Le dispositif pseudo-clivé a pour effet de diviser la formulation verbale en deux parties. [...] Ce dispositif est fréquemment utilisé dans les productions orales, avec *ce qui*, *ce que*, pour des valences non prépositionnelles. [...] On le rencontre aussi, mais moins fréquemment, pour des valences prépositionnelles, avec les formes *ce à quoi*, *ce dont*. [...] On ne le rencontre que très rarement avec des valences de type « + humain » ou « + individuel ». (Blanche-Benveniste & al. :1990, p. 62)

L'idée principale est que la structure crée une attente : un élément de valence est annoncé par un élément non lexical⁴⁴ dans la première partie du dispositif, puis développé ensuite lexicalement dans la deuxième partie. Cette particularité cataphorique est très utilisée dans la construction de la progression thématique du discours. L'élément annoncé et développé peut être un nom, une construction verbale à l'infinitif ou une proposition tensée, comme dans les exemples ci-dessous :

frcapop

alors ce qui est: *ce que j'ai fait c'est que j'ai trouvé le travail à temps partiel avec Tupperware* [...] *ce qui* est intéressant aussi *c'est que*: comme gérante régionale on est deux là sur l'île de Montréal (U9 et 19)

tremblay

Ce qui est terrible, avec le cancer, *c'est que*, vers la fin, on est obligé d'enlever son dentier ! (IO, Lucielle, p. 30)

Ce que vous verrez, *ce sera* une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler. (EF, Le Narrateur, p. 10)

On pourrait considérer que les suites « ce qui/ce que + SV » sont des relatives sans antécédent, mais il paraît tout aussi pertinent de faire de l'ensemble une construction, ou dispositif, comme le propose en particulier M.-N. Roubaud dans sa thèse (2000), à laquelle nous renvoyons pour une étude détaillée. Leur prise en compte ou non ne change pas grand chose à notre analyse dans la mesure où nous n'avons trouvé aucun cas non standard à ce niveau-là.

– Le dispositif clivé en « c'est... qui/que »

Ce dispositif est plus complexe car il ne sélectionne pas que les éléments de valence, mais d'un point de vue général des éléments de réaction, c'est-à-dire aussi des compléments de type « là » ou « alors ». De plus, il permet très souvent l'extraction de syn-

44. « Ce qui » et « ce que » peuvent être remplacés par « ceci », « une chose » ou « un truc ». Ex. : moi la seule chose que j'y reproche c'est qu'ils l'ont enterrée (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 64).

tagmes prépositionnels, ce qui est beaucoup plus rare et plus contraint pour les pseudo-clivées.

Le dispositif d'extraction a pour effet de diviser la rection en deux parties ; dans la première, il isole un élément de rection du verbe entre *c'est et quelqui*. [...] L'élément de rection ainsi extrait est un syntagme, proportionnel à un pronom, et éventuellement accompagné de sa préposition [...]. (Blanche-Benveniste & al. : 1990, p. 59)

Trois types sont distingués, selon leur correspondance à des formes pronominales :

- Type « je, tu, il » sous les formes « moi, toi, lui » ou sous forme lexicale : *c'est moi qui m'occupais de mon grand frère*
- Type « le, en, ça » : *c'est ça que je voulais dire*
- Type « alors, là, préposition + nom/pronom » : *c'est seulement maintenant que j'ai l'impression d'être jeune ; c'est là que en principe a lieu le la reproduction ; c'est de lui qu'on parle (ibid., p. 60)*

La fossilisation morphologique et syntaxique de la construction verbale en « c'est » fait que le verbe être « ne sélectionne aucun sujet ni complément qui lui soient propres. Il accueille les sujets et compléments des verbes dont il assure le clivage » (Blanche-Benveniste : 2000, p. 98). A priori, les propositions introduites par « que/qui » ou « préposition + subordonnant » sont définies comme des propositions relatives dans la mesure où le subordonnant a un antécédent et est lui même antécédent d'un *gap* dans la proposition qu'il introduit, et dans la mesure où le *gap* est coindexé avec le premier antécédent (structure que nous avons définie comme relative ci-haut). Illustrons cela sur un exemple simple (construit) :

Marie a mangé une pomme
C'est une pomme_i [que Marie a mangée —_i]

Cependant, quelques questions surgissent lorsque nous essayons de généraliser cette analyse :

1. Que faire du « c' » ? un pronom ? un antécédent ? un sujet de « être » qui aurait « la pomme » comme attribut ? Ce qui ne semble pas être le cas, si l'on reprend les propos de Cl. Blanche-Benveniste & al. cités ci-dessus.
2. Le relateur « que » est employé d'une manière beaucoup large que ce qui est traditionnellement prévu pour les relatives, pour produire des énoncés qui restent pourtant standard. C'est-à-dire qu'il peut être l'antécédent d'un *gap* prépositionnel, voire

même d'un *gap* qui n'appartient pas à la valence du verbe. En effet, l'emploi d'un « que » à la place d'un ajout prépositionnel ne correspond pas à la contrainte explicitée par Cl. Blanche-Benveniste & al., à savoir que « dans tous les usages du français, la particule *que* est utilisée pour les compléments non prépositionnels, équivalents à *le, la, les, cela* » (1990, p. 72). Ajoutons à cela la possibilité d'alternance entre un complémentateur « que » et d'autres formes relatives, que les exemples construits suivants illustrent :

- (1) (a) je vais là tous les étés
 (b) c'est là *que* je vais tous les étés
 (c) c'est là *où* je vais tous les étés
- (2) (a) j'ai vu la mer *pour* la première fois
 (b) c'est la première fois *que* j'ai vu la mer
 (c) c'est la première fois *où* j'ai vu la mer
- (3) (a) je parle *à* cet homme
 (b) c'est *à* cet homme *que* je parle
 (c) c'est cet homme *à qui* je parle
- (4) (a) je te parle *d'un* conte pour enfant
 (b) c'est *d'un* conte pour enfant *que* je te parle
 (c) c'est un conte pour enfant *dont* je te parle

J. Gapany place ces exemples aux frontières définitoires des relatives et les écarte de son analyse :

En syntaxe, les constructions clivées sont parfois rapprochées des relatives, parce que les segments *qui* et *que*, dont la réalisation de surface dépend de la fonction dans la « subordonnée » de l'élément focalisé [...] y présentent apparemment les mêmes caractéristiques et semblent y jouer le même rôle qu'un pronom relatif. Mais cette hypothèse soulève plusieurs difficultés. [...] Dans l'ensemble, le fait d'analyser les constructions clivées sur le modèle des relatives pourrait s'avérer plutôt coûteux. Ce qui est une raison suffisante [...] pour les écarter au moins provisoirement de mes corpus. (2004, p. 65-66)

Les raisons de ce coût peuvent être résumées ainsi (*ibid.* p. 66) :

- Entre « c'est » et « que » ou « qui », c'est-à-dire en position de focus, on trouve des éléments qui sont parfois difficiles à analyser comme antécédent (adverbes, infinitifs, propositions causales en « parce que »).
- Dans les clivées, c'est l'élément focalisé qui porte les marques de rection du verbe de la subordonnée, ce qui va à l'encontre de l'analyse du « qui » pronom relatif.

— La subordonnée d'une phrase clivée est introduite soit par « qui » (élément focalisé = sujet), soit par « que » dans tous les autres cas. Ce sont des restrictions qui ne s'accommodent pas de la définition d'une relative.

Ceci pourrait nous amener à distinguer, parmi les exemples construits ci-dessus, des cas de relatives et des cas de dispositif clivé. Ainsi « c'est à cet homme que je parle » serait une clivée car c'est l'élément focalisé qui porte la marque de rection à (parfois appelée marque casuelle), et « c'est cet homme à qui je parle » serait une relative où c'est le relateur « qui » qui porte le cas et le trait sémantique [+ humain]. Il s'agit donc d'un pronom relatif. Ce critère (place de la préposition) n'est réellement discriminant que pour les cas où le *gap* est prépositionnel. Que faire du premier exemple « c'est une pomme que Marie a mangée » pour lequel l'alternative n'a pas lieu d'être ? La difficulté et la complexité d'une définition stable et unique font que nous avons préféré ne pas traiter ces structures ici, ce qui ne veut pas dire qu'elles ne constituent pas un mode de représentation de l'oralité spontanée (en termes de fréquence). Nous ne proposons donc pas de classement des différents cas de clivées dans le corpus.

- **Relative ou interrogative indirecte ?**

Un essai de classification des relatives à partir des listes de concordance des formes relatives amène à distinguer deux constructions en apparence identiques, mais qui correspondent à deux phénomènes différents : les relatives libres et les interrogatives indirectes qui sont des complétives utilisant comme mot subordonnant des pronoms interrogatifs, dont la forme rejoint en partie celle des pronoms relatifs (« qui, où, ce qui, de qui », etc.). Le critère de distinction ne pouvant être celui de la forme subordonnante, identique dans les deux cas, nous nous sommes tournée sur les verbes introducteurs, ainsi que sur la paraphrase possible de la forme subordonnante.

Du point de vue syntaxique, on peut distinguer les relatives des interrogatives par le type de sous-catégorisation induit par le verbe qui les introduit : une relative est introduite par un verbe qui sous-catégorise un syntagme nominal, une interrogative est introduite par un verbe qui sous-catégorise une phrase. A. Delaveau propose une liste de ces derniers, tout en précisant que certains verbes peuvent avoir les deux sous-catégorisations.

Liste des verbes qui sous-catégorisent une interrogative :
verbes épistémiques : *savoir, ignorer, apprendre* ;

verbes de communication : *dire, raconter* ;
 verbes de question : *se demander, chercher, étudier* ;
 verbes de perception : *regarder, écouter* (mais pas *entendre, voir*)
 verbes de décision et de choix : *décider, calculer, choisir*. (Delaveau : 2001, p. 104)

Ce critère constructionnel peut être complété par un critère de paraphrase :

La paraphrase de la relative sans antécédent est un groupe nominal ; la paraphrase de l'interrogative contient toujours une forme interrogative, soit *quelles personnes*, soit l'interrogatif renforcé *qui est-ce qui*.

j'invite qui me plaît
 j'invite les personnes qui me plaisent
 je me demande qui lui plaît
 je me demande quelle personne lui plaît (*ibid.*, p. 101)

Il en est de même pour « quoi », « ce qui », « ce que », « où » qui sont paraphrasables par « la chose que », « à l'endroit où », ou « quelle chose », « à quel endroit ». Mais que faire d'un cas comme le suivant, quand le pronom se trouve entre deux constructions verbales ? Comment déterminer son statut ?

Depuis que t'es au monde que tu poses des questions, on vient qu'on sait pus
quoi inventer ! (EF, Nana, p. 34)
 Bien non, Yvette, je sais très bien à *quoi m'en tenir !* (IO, Lucille, p. 33)

A. Delaveau insiste sur le critère de la sous-catégorisation verbale, en distinguant trois cas, dont un qui admet l'ambivalence :

- Si la préposition n'est sous-catégorisée que par le verbe de la subordonnée, la phrase est une interrogative.
- Si la préposition n'est sous-catégorisée que par le verbe matrice, la phrase est une relative sans antécédent.
- Si la préposition est sous-catégorisée à la fois par le verbe matrice et le verbe de la subordonnée, la phrase est une relative sans antécédent ou une interrogative. (voir Delaveau : 2001, p. 103)

5.2.3. Relevé des relatives non standard dans le corpus

En fonction des catégories mises en place, nous proposons un classement des relatives non standard dans le corpus, à partir de l'opposition binaire relatives avec *gap* vs relatives sans *gap*. Nous ciblons en détail ce qui apparaît comme non standard, en proposant à chaque fois un patron syntaxique et au moins un exemple de chaque sous-corpus. Les cas pour lesquels il n'y a pas d'occurrence sont indiqués par le signe Ø. Le

choix de considérer une grille d'analyse traditionnelle (le pronom est coindexé avec son antécédent et avec le *gap*) est justifié par le besoin de faire ressortir les cas non standard par rapport aux cas standard. Cette grille n'est pas utilisée pour permettre un classement linguistique, mais un classement différentiel. Il était tout à fait possible d'utiliser des analyses plus générales et plus sophistiquées (voir tableau ci-dessus), mais le codage de ces analyses aurait été beaucoup plus complexe. Voici un rappel de la notation :

Rappel de la notation

Chaque construction est considérée dans son ensemble comme un SN (1) dont la tête nominale (le nom de SN2) est modifiée par la phrase relative (Phr. REL.) Cette phrase relative comporte un pronom relatif ou un groupe relatif (ex. {préposition + pronom relatif}) et un *gap* représentant l'élément relativisé dans la proposition relative. Deux indices différents sont utilisés pour représenter les relations anaphoriques : « i » pour les traits sémantiques et « j » pour les traits syntaxiques.

ex. Le livre que j'ai lu

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\begin{array}{c} \text{P.REL.} \\ \text{Que}_{ij} \left[\begin{array}{c} \text{P} \\ \text{j'ai lu} \left[\begin{array}{c} \text{SN} \\ \text{—}_{ij} \end{array} \right] \end{array} \right] \end{array} \right]$$

5.2.3.1. Relatives non standard avec *gap*

Elles sont sur le schéma des relatives standard, dans la mesure où l'élément relativisé n'est pas réalisé dans la subordonnée. Nous les disons non standard car la forme relative est inappropriée. Nous n'avons retenu que les relatives avec antécédent.

- « Prép. + qui » paraphrasable comme « prép. + lequel »

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\begin{array}{c} \text{P.REL.} \\ \{\text{prép. + qui}\}_{ij} \left[\begin{array}{c} \text{P} \\ \text{—}_{ij} \end{array} \right] \right]$$

frcapop (Ø)

tremblay (2)

un grand trou noir *devant qui* y se démènent juste pour gagner leur vie (EF, Nana, p. 43)

Y m'a dit que la compagnie [*pour qui* qu'y travaillait] était bien contente que j'aie gagné le million de timbres-primés (BS, Germaine Lauzon, p. 8)⁴⁵

45. Cet exemple est envisagé ici du point de vue de la forme relative pronominale, mais il est également à classer comme relative plébéienne qui cumule deux formes relatives, un pronom et un « que », que l'on qualifiera simplement de relateur. Voir ci-dessus la section 5.2.3.3.

Ces relatives sont non standard car le caractère inanimé de l'antécédent laissait attendre non « prép. + qui » mais « prép. + lequel ».

- « Que » paraphrasable par « qui »

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\text{P.REL.} \text{ que}_i \left[\text{P} \left[\text{SN} \text{ — } i \right] \right] \right]$$

frcapop (Ø)

tremblay (1)

C'est le mari de notre propre sœur [que me les prescrit, ces pelules-là], y faut ben que je les prenne ! (BL, Monique, p. 72)

Cet exemple est non standard car « que » est l'antécédent d'un *gap* sujet. On attendrait la forme sujet « qui ».

- « Que » paraphrasable par « dont »

Il s'agit des relatives traditionnellement considérées comme défectives ou réduites. Le *gap* occupe la fonction d'un élément régi par le verbe (« se servir de », « se rendre compte de », « parler de », « être élevé d'une manière ») ou par un nom de la subordonnée. Dans ce cas-là, F. Gadet dit que « *que* ne fait que mettre en relation deux séquences [et qu'] il n'y a pas d'anaphore » (2003e, cité dans le tableau synoptique). Pour ménager les deux interprétations tout en gardant la cohérence de notre position traditionnelle et normative (qui fait de « que » un pronom), nous mettrons l'indice « i » entre parenthèses.

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\text{P.REL.} \text{ que}^{(i)} \left[\text{P} \left[\text{SP} \text{ — } i \right] \right] \right]$$

a. L'élément relativisé est un SP régi par un verbe

frcapop

— valence verbale

« se servir de »

des cahiers de classe là qu'on avait : [qu'on se servait plus] là (E261)

c'est le châssis des toilettes d'habitude [qu'ils se servent] pour rentrer

(X8)

« parler de »

prends : prends lé: le PQ [que je parlais là] (O1)

tu vas prendre l'autre cinq pour cent [que je te parle là] (B40)

je me suis améliorée par rapport à [ce q: ce que je parlais avant] (S42)

« se rendre compte de »

il y a juste une affaire [que je me rends compte] aujourd'hui là: (S, 40)

— Rection verbale de type *ainsi*

la manière [qu'il l'a dit] c'était pas bon (N82)

bien je pense' c'est la manière [qu'une personne a été élevée] (N44)

comme : de la façon [qu'on se faisait revirer de bord] là (S36)

tremblay

— Valence verbale (« avoir besoin de »)

ça fait que j'y ai donné du vieux linge [que j'avais pu besoin] (BS, Thérèse Dubuc, p. 25)

— Rection verbale de type « ainsi »

Parlons-en de la façon [que ça sort] ! (LVM, Alex I, p. 102)

Parlons-en de la manière [que t'élèves tes enfants] ! (BS, Rose Ouimet, p.34)

Ces relatives sont non standard car le *gap* est prépositionnel (valence ou rection verbale en « de »), alors que la forme relative ne porte aucune marque casuelle de construction en « de ». On attendrait un « dont ».

b. L'élément relativisé est un SP prépositionnel régi par un nom ou un pronom

frcapop

une porte de cuisine là [qu'ils ont cassé la vitre] (X10)

si je vois quelqu'un [que le haut du pantalon est trop large] (N88)

tremblay (Ø)

Ces relatives sont non standard car l'élément relativisé (*gap*) est prépositionnel (il s'agit d'un complément de nom introduit par « de ») alors que le complémenteur antécédent employé (« que ») n'est pas marqué casuellement. On attendrait un « dont ».

- « Dont » paraphrasable par « que »

On pourrait interpréter cet exemple comme une hypercorrection, ou une analogie constructionnelle avec un synonyme (« enfanter / accoucher de »). Du point de vue normatif, l'énoncé suivant est bancal, et on le représentera ainsi :

$$SN1 \rightarrow SN2 \text{ } _i \text{ } [_{P.REL.} \text{ dont } _i \text{ } [_{P} \text{ } [_{SN} \text{ — } _i \text{ }]]]$$

frcapop (Ø)

*tremblay*⁴⁶

peut-être qu'un grand homme se dissimule encore parmi les monstres [dont a enfanté notre sœur Fernande] ! (IO, Lucille, p. 33)

Cette relative est non standard car l'élément relativisé est un SN (il s'agit du COD du verbe « enfanter »), alors que la forme relative est casuellement marquée comme l'équivalent d'un SP en « de », c'est-à-dire comme si le *gap* était plutôt un complément introduit par « de ». C'est la raison pour laquelle il n'y a pas l'indice de partage des traits syntaxiques « j ».

- « Que » paraphrasable par « où », « dans laquelle » ou « sur lequel »

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\text{P.REL.} \text{ que }_i \left[\text{P} \left[\text{SP} \text{ — }_i \right] \right] \right]$$

frcapop

ils vont s'en aller dans un: un atelier ou: dans un: une manufacture quelconque
[qu' ils aiment le travail qu'ils font] (U31)
je parlais avec un papier [que les gens avaient écrit] (K4)

tremblay (Ø)

Cette relative est non standard car l'élément relativisé (*gap*) est un complément de lieu de type prépositionnel introduit par « dans », alors que la forme relative ne porte aucune marque casuelle correspondant à la réaction du verbe de la subordonnée. Le « dans » qui précède ici le SN2 antécédent relève de la valence du verbe de la proposition matrice « s'en aller dans ». On attendrait ici « s'en aller dans une manufacture [dans laquelle/où ils aiment le travail qu'il font] ». Le deuxième exemple nous paraît plus proche du standard, dans la mesure où le raccourci sémantique qui est pris correspond à une métonymie courante (« écrire un papier » plutôt que « écrire sur un papier »).

46. Cas d'ambiguïté que seule la prosodie permettrait de résoudre : « il y en a un sur dix on peut dire qui a une chevelure impeccable » (K2).

- Alternatives « où/que » plus ou moins acceptées par la norme grammaticale⁴⁷

SN1 → SN2_i [_{P.REL.} que_{ij} / où_{ij} [_P [_{SN} —_{ij}]]]

frcapop

il a été condamné une fois là : il a passé en cour procès puis tout' ## condamné ## à part des fois [qu'il a pu s'en sortir sans : tu sais payer puis ci puis ça] (O3)
ah je pense au lundi [qu'il faut que j'aille travailler]⁴⁸ (G26)
qu'est-ce que vous faisiez ? les soirs [qu'elle sortait] [qu'elle rentrait pas] (O3)
on a seulement que cinq soirs [qu'il est pas venu me voir] dans trois ans (G28)

tremblay

Le nombre de fois [que tu aurais pu me crier ça par la tête] depuis le matin] ! (IO, Lucille, p. 34)
R'marque que y'a des fois [que ça me dérangerait pas], y m'énervent assez, mais en tout cas. (EF, Nana, p. 43)
T'sais, la journée [que j'ai eu mon appareil], j'ai eu ben peur, au commencement (LVM, Gabriel, p. 77)

Dans *Le bon usage*, on trouve que l'emploi de « que » est admis dans les temporelles, comme dans « la fois que tu es venu ». Nous pensons qu'il faudrait une étude plus fine des degrés d'acceptabilité de l'alternance « où/que », car certains énoncés apparaissent moins naturels que d'autres.

- « Que » paraphrasable par un SP en « pour, à propos de, sur » + « qui, lesquels, laquelle », etc. ou « dont »

SN1 → SN2_i [_{P.REL.} que_i [_P [_{SP} —_i]]]

frcapop

disons que : il y a des gens [que il y a : il est pas question de: d'avoir de pression pour que les gens donnent leur nom] (U17)
c'est comme la: la fameuse taxe d'eau là [qu'on va avoir de l'augmentation] (K4)

tremblay (Ø)

47. Voici deux exemples qui pourraient relever de cette catégorie : « ça c'est dans les premiers temps [que j'étais mariée] » (J70) et « C'est là [que tu te trompes]... » (LVM, Claude, p. 98). Nous les mentionnons à part car ils demanderaient une analyse plus fine. Dans le premier cas, la forme de l'élément relativisé pose problème : « ? j'ai été mariée dans les premiers temps ; « ? j'ai été mariée en des temps ». Dans le second cas, l'alternance est bien possible (« c'est là où tu te trompes »), mais il s'agit d'une clivée et la formulation en « que » semble plus figée que celle en « où ». De plus, nous avons écarté le traitement des clivées de notre relevé des relatives.

48. En réalité, cet exemple est ambigu. Le « que » pourrait aussi être compris comme introduisant une subordonnée complétive du verbe « penser ».

Ces relatives sont non standard car l'élément relativisé est un SP thématique introduit par « à propos », « concernant », « sur », etc. alors que la forme relative ne comporte aucune marque casuelle de ce type. Pour le deuxième exemple, on attendrait : « la fameuse taxe d'eau à propos de laquelle on va avoir de l'augmentation ». Le premier exemple mérite un commentaire. L'interprétation que nous avons privilégiée et qui correspond à la représentation est celle où « des gens » et « les gens » ne sont pas co-référents, par exemple : « il y a des gens [=enquêteurs] pour lesquels il n'est pas question de faire de pression pour que les gens [=les enquêtés] donnent leur nom ». Mais on ne peut nier qu'une deuxième interprétation existe où « des gens » et « les gens » sont coréférents et qui aurait pour sens : « il y a des gens à propos desquels il n'est pas question d'insister pour obtenir le nom », ou moins standard : « il y a des gens dont il est pas question qu'on insiste pour qu'ils donnent leur nom ». Dans ce cas, l'énoncé ne correspond plus au patron ci-dessus, puisque la structure sous-jacente est « des gens qu' [...] ils donnent leur nom ».

- « Que » paraphrasable par « auquel / à laquelle »

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\text{P.REL.} \text{ que}_i \left[\text{P} \left[\text{SP} \text{ — } i \right] \right] \right]$$

frcapop

ils vont sortir tout un charivari [qu' on comprend rien] (H74)
 mais: c'est pas une chose [que je tiens beaucoup] parce qu'ici on a toutes les
 commodités (X28)

tremblay (Ø)

Ces relatives sont non standard car l'élément relativisé est prépositionnel en tant que complément en « à » du verbe de la subordonnée, alors que la forme relative est non marquée casuellement. On attendrait « auquel, à laquelle ».

- « Que » paraphrasable par « chez + qui/laquelle »

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[\text{P.REL.} \text{ que}_i \left[\text{P} \left[\text{SP} \text{ — } i \right] \right] \right]$$

frcapop (Ø)

tremblay

pis y'a pas un ouragan qui m'empêcherait d'aller chez celle [qu'on va jouer !]
 (BS, Rose, Germaine, Gabrielle, Thérèse, Marie-Ange, p. 55)

Cette relative est non standard car l'élément relativisé est un complément de lieu de type prépositionnel introduit par « chez », alors que la forme relative ne comporte aucune marque casuelle correspondant à la rection du verbe de la subordonnée. Le « chez » qui précède ici le SN2 antécédent (« celle ») relève de la valence du verbe de la proposition matrice « aller chez ». On attendrait ici « aller chez celle [chez laquelle/chez qui on va jouer] »⁴⁹.

- Type : « le temps que » paraphrasable par « le temps pendant lequel » ou « la période pendant laquelle »

SN1 → SN2_i [_{P.REL.} que_i [_P [_{SP} —_i]]]

frcapop

il faisait éteindre le système de chauffage parce que ça faisait trop de tapage le temps qu'il faisait le temps [qu'il faisait son office] (B34)

j'en ai pas acheté des bananes le temps [qu'elles étaient à vingt sous] (K, 4)

dans le temps [que j'ai été opéré ça :] dans le temps [que j'ai mon opération ça] (E654)

tremblay

Tout le temps [qu'y pratiquent leurs pièces], là, les acteurs, où c'est qu'y sont ? (EF, Nana, p. 42)

Ces relatives paraissent non standard car le sens duratif de la préposition (pendant, durant, etc.) que l'on attendrait est atténué. La paraphrase en « où », « au moment où » est plus acceptable mais elle marquerait plutôt un aspect non duratif, qui ne va pas dans le sens des énoncés ci-dessus. On peut également émettre l'hypothèse d'un figement en « le temps que » qui aurait le sens et les emplois de la locution conjonctive « pendant que ».

4.2.3.2. Relatives non standard sans *gap*

Ces relatives correspondent plus généralement aux relatives dites phrasoïdes ou pléonastiques, en rapport avec la réalisation dans la subordonnée de l'élément relativisé, sous une forme plus ou moins lexicalisée (pronom personnel clitique, préposition ou adverbe). Le seul exemple est un exemple avec « que » et une réalisation du *gap* sous

49. Le même effet de répétition de la préposition dans deux constructions différentes s'observe aussi avec « dans » si l'on reprend la reformulation standard d'un exemple déjà cité : « ils vont s'en aller dans un atelier dans une manufacture quelconque dans laquelle il aiment le travail qu'il font ».

forme d'un pronom clitique complément (en gras dans l'exemple). Voici sa représentation :

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[{}_{\text{P.REL.}} \text{que}_{ij} \left[{}_{\text{P}} \left[{}_{\text{SN}} \text{pro}_{ij} \right] \right] \right]$$

frcapop

c'est un ancien hangar [qu'après l'émeute ils l'ont transformé en dortoir] (B34)

tremblay (Ø)

Cette relative est non standard car l'élément relativisé (« un ancien hangar ») ne devrait pas être explicite dans la subordonnée.

Nous n'avons pas trouvé d'exemples pourtant jugés assez caractéristiques du français québécois, c'est-à-dire des cas où l'élément résomptif n'est pas un pronom mais un SP (prép. + pronom tonique), une préposition ou un adverbe, du genre :

le gars [que je travaillais pour lui]
la compagnie [que je travaillais pour]
la table [que j'ai posé le livre dessus]

que l'on formaliserait ainsi :

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[{}_{\text{P.REL.}} \text{que}_{(i)} \left[{}_{\text{P}} \left[{}_{\text{SP}} \text{prép} + \text{pro}_i \right] \right] \right]$$

$$\text{ou} \quad \text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[{}_{\text{P.REL.}} \text{que}_{(i)} \left[{}_{\text{P}} \left[{}_{\text{SP}} \text{prép-adv}_i \right] \right] \right]$$

Pour les mêmes raisons que celles évoquées ci-dessus, nous mettons l'indice de « que » entre parenthèses. Dans une perspective traditionnelle, on pourrait tout à fait considérer le « que » comme une forme pronominale et donc anaphorique, mais dans les approches linguistiques, ce « que » est plutôt traité comme un relateur non anaphorique (voir tableau synoptique). Nous ménageons ainsi les deux interprétations.

5.2.3.3. Les relatives dites plébéiennes

On désigne ainsi les relatives qui présentent la particularité de cumuler une forme relative pronominale et un « que » que l'on dira ici complémentateur car il n'est pas anaphorique. Nous n'avons trouvé qu'un exemple de cette structure dans le corpus, chez M. Tremblay. Notons que cet exemple a déjà été cité pour illustrer les relatives

non standard avec *gap* (« prép. + qui » au lieu de « prép. + laquelle »). Nous le formaliserons ainsi :

$$\text{SN1} \rightarrow \text{SN2}_i \left[{}_{\text{P.REL.}} \{ \text{prép+ pro.rel} \}_{ij} + \text{que} \left[{}_{\text{P}} \left[{}_{\text{SP}} \text{—}_{ij} \right] \right] \right]$$

Y m'a dit que la compagnie [pour qui qu'y travaillait] était bien contente que j'aie gagné le million de timbres-primés (BS, Germaine Lauzon, p. 8)

Les exemples du type « il a fait de quoi qui était pas correct » (I44) ou « si j'aurais de l'argent, y'a ben de quoi que j'achèterais avant ça ! » (BS, Rose Ouimet, p.28) ne sont pas considérés comme des relatives plébéinennes dans la mesure où nous avons parlé de lexicalisation de « de quoi » en « quelque chose » (voir plus haut section 5.2.2.1).

5.3. Constructions disloquées

Dans cette section, il est question d'un phénomène généralement perçu comme assez typique de l'oral. Il relève de la macro-syntaxe parce qu'il déborde la syntaxe réactionnelle. Son traitement diffère par conséquent sensiblement de celui des relatives ou des phénomènes brièvement abordés en début de chapitre. Nous nous interrogerons cependant avec la même naïveté de départ, sur le principe que pour chercher quelque chose dans un corpus il faut en avoir plus qu'une vague idée. Qu'est-ce qu'une dislocation ? Comment classer les énoncés disloqués ? Quel relevé raisonnable peut-on envisager dans le cadre de cette section ? Telles sont les questions qui conduisent notre réflexion.

Les exemples hors corpus *fracpop* et *tremblay* sont référencés en fonction des travaux dont ils ont été extraits : par exemple (Blasco97) signifie que l'exemple a été emprunté à l'article de M. Blasco (1997). Si leur auteur est différent de celui de l'article, nous mentionnons son nom entre parenthèses. Les exemples extraits des corpus *fracpop* et *tremblay* sont référencés comme d'habitude, par exemple (E98) pour le premier et (BS, p. 45) pour le second.

5.3.1. Qu'est-ce qu'une dislocation ?

Nous proposons une rapide circonscription du phénomène et de la terminologie qui lui est associée, en justifiant notre choix du terme « construction disloquée ».

5.3.1.1. Considérations générales

Voici d'abord quelques exemples illustrant le type d'énoncés que nous voulons étudier (les éléments dits disloqués ou détachés sont en gras) :

son enfant, mais elle le déteste, **cette mère** ! (Bailly)
le charretier il bat ses bourrins (Bauche)
cet homme je lui dirai / **à cet homme** je lui dirai (Dauzat)
moi, en ce moment, je me sens beaucoup mieux, **le cœur**, je ne souffre plus (oral)⁵⁰
 Je ne lui en donnerais jamais plusieurs **moi, de cadeau, à sa femme, elle, à Jean** (Vinet citée par Carroll82)

L'analyse des constructions disloquées, aussi appelées constructions détachées ou détachements, relève d'une syntaxe mettant en jeu des relations extra-clausales non explicitées par un connecteur logique : le lien entre l'élément disloqué et le reste de la phrase est inféré de l'intonation ou perceptible dans une anaphore. Ces constructions, dont on perçoit pourtant bien l'unité, ne sont en effet pas analysables en termes de rection, comme le note K. Lambrecht :

A **dislocation** construction (also called **detachment** construction) is a sentence structure in which a referential constituent which could function as an argument or adjunct within a predicate-argument structure occurs instead outside the boundaries of the clause containing the predicate, either to its left (**left-dislocation**) [TOP] or to its right (**right dislocation**) [ANTITOP]. The role of the denotatum of the dislocated constituent as an argument or adjunct of the predicate is represented within the clause by a pronominal element which is construed as coreferential with the dislocated phrase. (2001, p. 1050)

Une construction disloquée (aussi appelée construction détachée) est une structure phrastique dans laquelle un constituant référentiel qui pourrait fonctionner comme un argument ou un ajout à l'intérieur d'une structure prédicative apparaît plutôt à l'extérieur des frontières de la clause contenant le prédicat, soit à sa gauche (dislocation gauche) soit à sa droite (dislocation droite). Le fait que le référent du constituant disloqué fonctionne comme un argument ou un ajout au prédicat est représenté à l'intérieur de la clause par

50. Les cinq exemples sont tirés de l'article de F. Gadet (1991).

un élément pronominal, lequel est interprété comme coréférentiel avec le syntagme disloqué. (Traduction personnelle)

Le phénomène est assez caractéristique de l'oral — quoique se trouvant parfois à l'écrit, mais dans des circonstances stylistiques particulières —, ce pourquoi il est peu décrit dans les grammaires traditionnelles. F. Gadet (1991), qui propose une synthèse de ces descriptions ponctuelles⁵¹, remarque que ces structures, qu'elle classe dans la catégorie générique du détachement⁵², correspondent globalement à l'imaginaire dévalorisé de l'oral :

Les détachements sont donc tendanciellement considérés comme oraux, familiers, populaires, spontanés, échappant aux règles et expressifs. Tous ces traits ont pour conséquence une marginalisation par le renvoi à l'ordre du stylistique, qui autorise à ne pas en pousser très loin la description. (Gadet 1991, p. 112)

Mais, comme le remarque S. Carroll (1982) à propos du français québécois, les dislocations ne sont pourtant « pas si populaires que ça ». On dira donc que, du point de vue strictement linguistique, le phénomène marque la particularité diamésique (orale) de l'OPQ et que, du point de vue symbolique, il est aussi jugé plus largement représentatif des particularités topiques (Québec) et stratiques (classe populaire). Raisons pour lesquelles nous avons choisi de l'étudier.

4.3.1.2. Choix terminologiques

Les exemples donnés ci-dessus, tous classés comme des détachements, ne correspondent pas à une structure syntaxique unique, de par la position de l'élément détaché/disloqué, sa nature, la présence ou non d'un élément anaphorique dans la phrase. De tels énoncés sont au centre d'une nébuleuse terminologique, car on les retrouve sous différentes étiquettes plus ou moins interchangeables⁵³, par exemple : « dislocation », « segmentation » (Bailly : 1909), « langage affectif » (Vendryès : 1920), « phrase brisée » (Dauzat : 1947)⁵⁴, « énoncé sur chaîne rompue », « double marquage »

51. En particulier chez Ch. Bailly, J. Vendryès, H. Bauche, H. Frei, A. Dauzat, J. Damourette & É. Pichon.

52. F. Gadet (1991, 1997a [1992]) fait de la dislocation un cas particulier de détachement, à côté des inversions, binarisations, et structures à présentatif.

53. Ces travaux ne se recouvrent pas tout à fait et développent des systèmes conceptuels partiellement différents.

54. Pour les références exactes, se reporter à F. Gadet (1991).

(Deulofeu : 1977), « énoncé à constituant lexical détaché » (Deulofeu : 1979), « construction à détachement et à reprise interne » (Fradin : 1998), « détachements » (Gadet : 1991, 1997a [1992] et 1996), « énoncé topicalisé » (Combettes : 1998) et enfin « dislocation » (Carroll : 1982, Gadet : 1997a [1992], Blasco : 1997 et 1999, Lambrecht : 2001, Mertens : 2005). Les réflexions sont nombreuses et plus ou moins récentes, aussi ne pourrions-nous pas tenir compte de toutes. Nous nous baserons essentiellement sur les travaux de H. J. Deulofeu et de M. Blasco sur le français parlé et sur ceux de S. Carroll sur le vernaculaire québécois. Nous choisissons le terme de « dislocation » de manière un peu arbitraire plutôt que celui de « détachement », pour rester en accord avec ces travaux et pour restreindre le type d'énoncé à étudier (en fonction des différences maintenant exposées).

En synthétisant, on peut dire que la question principale est la suivante : doit-on restreindre les dislocations aux cas avec reprise ? Doit-on envisager une catégorie plus générale qui intégrerait les énoncés sans reprise mais avec dépendance syntaxique⁵⁵ ? Par exemple :

Les cacahuètes, j'aime bien (Lambrecht : 2001)

Que faire des énoncés sans reprise et sans dépendance syntaxique⁵⁶ ? Par exemple :

Le cœur, je ne souffre plus (Gadet : 1991)

Le métro, avec la carte orange, tu vas n'importe où (Lambrecht : 2001)

Dans ce travail, nous choisissons d'écarter ces cas. Pour des questions de temps, il n'était pas possible d'explorer dans le corpus toutes les possibilités de détachement relevées dans la littérature. Il fallait donc faire un choix mais un choix autant que possible homogène, pour lequel on puisse expliciter assez simplement les contraintes syntaxiques. Un relevé préliminaire a montré que les cas de binarisation et de détachement sans reprise étaient relativement peu nombreux. Nous nous sommes donc concentrée sur les détachements avec reprise anaphorique, et dans la suite de ce travail c'est ce cas de figure que nous mettrons sous le terme de « dislocation », en suivant la définition de S. Carroll :

55. Voir l'idée de « coindexation avec un pronom zéro » (« null pronominal »), assez caractéristique du français parlé (Lambrecht & Lemoine : 1996, Lambrecht : 2001).

56. Voir l'idée de « binarisation » (Deulofeu : 1977, Gadet : 1997a [1992] et 1996), et l'idée d'« énoncé à thème non lié » (Lambrecht : 2001).

[un énoncé disloqué est] une phrase dans laquelle plusieurs constituants apparaissent en début ou en fin de phrase ; ces derniers sont liés à un élément anaphorique dans la phrase (pronom résomptif ou syntagme nominal lexical⁵⁷). (1982, p. 211)

Il faudra donc se concentrer en priorité sur deux points : la rupture de la chaîne syntagmatique et la reprise anaphorique du constituant disloqué (notion plus large que celle de double marquage).

5.3.2. Les types de dislocations

Une fois la définition générale ciblée, il faut encore s'interroger sur le statut syntaxique de la dislocation : quelles sont les composantes de sa catégorisation comme construction ? Sur quelles bases produire une classification encore plus fine ?

5.3.2.1. Critères définitoires de la dislocation (synthèse)

La combinaison « rupture de chaîne + reprise anaphorique » demeure une définition très générale. Dans le but d'affiner le classement et de fournir une première typologie des énoncés disloqués pour permettre ensuite un relevé dans le corpus, nous proposons à chaque fois de distinguer dans les constructions : 1) l'élément anaphorique (EA), 2) l'élément disloqué (ED) et 3) la relation de coréférence (*i*) quand il n'y en a qu'une seule et (*i*) et (*j*) pour noter les dislocations multiples⁵⁸. Lorsque l'indice porte sur un syntagme, nous utilisons des crochets pour en marquer les frontières. Par exemple :

j'ai jamais mangé ça_i de ma vie [des cachous]_i (Carroll82, 211)

EA = ça, ED = des cachous

Marie_i j'aime pas son_i allure (exemple construit)

EA= son (allure), ED = Marie

Par souci de lisibilité, nous n'indiquons par la suite que la relation de coréférentialité. Elle est suffisante pour isoler la construction. Les sigles ED et EA sont désormais uti-

57. Par exemple : avec pronom résomptif : « j'ai jamais mangé *ça des cachous* » (Carroll : 1982) ; avec syntagme nominal : « Marie, j'aime pas *son allure* » (construit). L'élément disloqué est en italiques.

58. L'indice « j » dans cette section n'a rien à voir avec celui utilisé pour les relatives. « j » est ici l'équivalent de « i » dans les cas comme « le four la pizza elle rentre pas dedans », où il existe une relation entre « le four » et « dedans » et une autre entre « la pizza » et « elle ».

lisés pour renvoyer à l'élément disloqué et à l'élément anaphorique.

Les définitions intrinsèques de la dislocation se distribuent sur les différentes composantes de la description linguistique :

- **Linéarité** (ordre des mots)

Position de l'ED : avant ou après le verbe recteur. On parle alors de dislocation droite ou de dislocation gauche.

- **Prosodie**

Rupture fréquente entre l'ED et le reste de la phrase.

- **Syntaxe**

Les analyses se concentrent en général sur la catégorie morpho-syntaxique de l'ED, la fonction de l'EA dans la phrase (sujet, objet), et le type de dépendance de l'ED par rapport à l'EA (double marquage, adjonction).

- **Sémantique**

Relation plus ou moins nette⁵⁹ de coréférence entre l'ED et l'EA.

- **Stylistique**

Procédé de mise en relief d'un élément (topicalisation). On parle aussi de pléonasmе, d'anacoluthе ou d'épanalepse, selon que l'on appuie sur l'idée d'insistance ou de rupture.

La particularité des énoncés disloqués réside dans la *coprésence* de ces traits. Ceci a comme conséquence une représentation possible sous forme d'une « structure de traits » et une explication des variations constatées chez les linguistes dans la catégorisation du phénomène, selon qu'ils privilégient telle ou telle dimension, tel ou tel trait. C'est dans cette perspective que l'arrière-plan de la *Grammaire de construction* (CxG) s'avère utile et que l'appellation de « construction disloquée » est particulièrement pertinente (voir Goldberg : 1995, Kay : 2002, Fried & Östman : 2004 pour une présentation générale de la CxG). Nous nous concentrons sur le premier, le troisième et le quatrième points et laissons de côté le deuxième point, bien qu'il s'agisse d'un critère très important, car notre corpus ne nous en permet pas l'étude, ainsi que le cinquième point, car, hors contexte, il paraît difficile de l'utiliser comme base objective pour une classification.

59. Cette relation est graduelle. Il existe un continuum qui va des cas de double marquage aux cas d'énoncés binaires, d'une coréférence totale à une coréférence nulle (voir Gadet : 1991, Blasco : 1997, 1999). Nous n'en tiendrons pas vraiment compte ici, pour les raisons évoquées ci-dessus (choix de ne traiter que les dislocations avec reprise).

4.3.2.2. Linéarité : dislocation droite et dislocation gauche

On distingue généralement les dislocations à droite et les dislocations à gauche⁶⁰. Il faut comprendre que l'ED est avant ou après la structure verbale qui régit l'EA.

- **DG = dislocation à gauche**

[à moi]_i elle me_i fait rien la bête (Blasco : 1997)

[le petit David]_i la maîtresse lui_i a fait ça (Blasco : 1997)

- **DD = dislocation droite**

On pouvait y_i faire du patin à roulette dedans_i (Blasco : 1997)

J'aimerais ça_i [la donner en cadeau à ma mère]_i (Carroll : 1982)

Il faut toujours que tu en_i mettes [de la peinture]_i (Carroll : 1982)

Remarques :

— Les dislocations à droite ne présentent généralement pas la possibilité d'« effacement » de la préposition, dans les cas où l'ED est en relation avec un EA qui correspond à un SP. Par exemple, on pourrait tout à fait avoir :

la mer_i, on y_i va tous les étés

à la mer, on y va tous les étés

mais pas :

? on y va tous les étés, la mer (exemples construits).

Une explication plausible serait que l'ED à gauche viendrait avant le verbe qui sous-catégorise l'EA (« aller à »), et que le « cas » de l'ED serait en suspens, plus libre. L'ED annonce le thème général de ce qui va suivre, sans forcément anticiper la structure syntaxique du prédicat. Dans le cas de la dislocation à droite, la sous-catégorisation du verbe est déjà connue par la forme du clitique (« y ») : l'ED apparaît donc comme une exemplification, ou parfois une réparation.

— La double dislocation est non seulement possible mais très fréquente, comme dans « à moi elle me fait rien la bête » où sont combinées une dislocation gauche du COI réalisé par « me » et une dislocation droite du sujet réalisé par « elle ». On pourrait aussi trouver une dislocation à gauche et à droite du même argument, par

60. K. Lambrecht (2001) parle de position-TOP et de position-ANTITOP.

exemple : « la bête elle me fait rien la bête ». Enfin, l'exemple « la pizza / le four / elle rentre pas dedans » montre une double dislocation à gauche du sujet et du complément.

— B. Fradin (1988) parle en plus d'une « dislocation médiane » en prenant l'exemple suivant : « la femme qui lui a parlé, à Marie, m'agace ». Il remarque que les dislocations à gauche et à droite sont peu naturelles, ou créent un surcoût d'interprétation. La dislocation à gauche nous paraît tout de même un peu plus acceptable que celle à droite, ce pourquoi nous avons mis un ou deux points d'interrogation.

? à Marie_i la femme qui lui_i a parlé m'agace
 ?? La femme qui lui_i a parlé m'agace à Marie_i

Il insiste ainsi sur le fait que les dislocations, à droite comme à gauche, sont soumises aux « contraintes d'îlots »⁶¹, c'est-à-dire à des restrictions qui concernent un syntagme hors duquel il est difficile de déplacer un certain constituant. Ceci contribue à montrer le lien de dépendance qui existe entre l'ED et le reste de l'énoncé. L'îlot est la structure relative (entre parenthèses), et l'exemple le plus naturel est donc celui où « à Marie » n'apparaît pas en dehors de la relative :

la femme (qui lui_i a parlé [à Marie]_i) m'agace

Nous voulions signaler le phénomène car il est rarement mentionné, mais nous n'en tiendrons pas compte dans notre relevé.

4.3.2.3. Syntaxe : catégorie et fonction de l'EA et de l'ED

Les outils conceptuels de l'analyse syntaxique sont la dépendance, la fonction, la catégorie morpho-syntaxique et l'ordre des constituants (linéarité). La question de la linéarité vient d'être traitée à part vu l'importance qui lui est donnée dans les définitions de la dislocation. Il reste à voir maintenant les autres critères.

61. Le concept de « contrainte d'îlot » est emprunté à J. R. Ross, *Constraints on Variables in Syntax*, Ph. D. Dissertation, M. I. T. (1967). Pour montrer des cas de violation de cette contrainte, il prend des exemples très agrammaticaux que personne n'emploierait, comme par exemple « c'est le livre que Bill a épousé la femme qu'il a illustré ». L'exemple de B. Fradin correspond à la contrainte des syntagmes nominaux complexes, c'est-à-dire les syntagmes qui comportent une tête nominale et une proposition qui la modifie. Nous avons ici une contrainte de proposition relative.

De par sa nature d'anaphorique, l'EA est soit un pronom clitique, possessif ou démonstratif, soit un SN avec un déterminant démonstratif ou possessif. De nombreuses contraintes pèsent sur la distribution des formes de l'EA⁶², en particulier le choix du déterminant à valeur anaphorique, mais nous ne les aborderons pas ici. La focalisation sur l'EA pour le classement syntaxique des dislocations se fait plutôt sur sa fonction par rapport au verbe. C'est ainsi que l'on peut trouver des dislocations du sujet ou des compléments, ce critère pouvant se combiner au précédent pour que soient distinguées des dislocations à droite du sujet, des dislocations à droite du complément, des dislocations à gauche du sujet, etc.

C'est sur l'ED que la plupart des classifications syntaxiques reposent, notamment celle que nous avons retenue (Blasco : 1997, 1999). Du point de vue de la catégorie morpho-syntaxique, il faut alors analyser le rapport d'identité ou de différence entre l'EA et l'ED, lequel rapport soulève le problème de l'attribution d'un marquage casuel, d'une fonction syntaxique de l'ED.

- **Catégorie de l'ED**

- **ED = SN ou forme semi-lexicale⁶³**

- moi_i je_i ne veux pas maigrir (Carroll : 1982)

- [le plateau]_i tu le_i mets où (Fradin : 1988)

- **ED = adj.**

- dynamique_i, il le_i sera toujours (Carroll : 1982)

- **ED = que-P**

- tu peux le_i dire [que c'est plat]_i (Carroll : 1982)

- je sais ça_i [que je suis un niaiseux]_i (= niais) (Carroll : 1982)

- **ED = P-inf**

- je le_i veux bien [le rencontrer]_i (Carroll : 1982)

- j'aimerais ça_i [la donner en cadeau à ma mère]_i (Carroll : 1982)

- **ED = SP**

- [ma mère]_i elle_i y_j allait à tous les jours avant [au bingo]_j (Carroll : 1982)

- [à moi]_i tu me_i parles (Carroll : 1982)

On remarque des discordances entre ED et EA. Elles ne concernent que les dislocations à gauche :

62. Par exemple, le fait que le déterminant défini, qui a aussi une valeur d'anaphorique, ne fonctionne pas dans le cas des constructions disloquées (« ? la pomme j'aime bien le fruit »), ou encore le fait que la reprise par un SN contenant un déterminant démonstratif semble empêcher le double marquage : « *La Légende des Siècles*, je pense à ce livre » mais « ? À *La Légende des Siècles*, je pense à ce livre ».

63. Pronom tonique ou adverbe.

ED = SN et EA = SP

mais nous-autres_i il nous_i l'a laissé à soixante-quinze dollars (Carroll : 1982)
[le petit David]_i la maîtresse lui_i a fait ça (Blasco : 1997)

• **Relation syntaxique ED - EA**

La question est de savoir si l'on doit attribuer une fonction syntaxique à l'ED, dans la mesure où le noyau verbal est déjà logiquement saturé par la présence de l'EA. L'ED ne joue pas à proprement parler de fonction syntaxique par rapport au verbe recteur, au sens où il n'est ni son sujet ni son objet puisqu'il est hors structure réactionnelle. C'est donc par analogie avec la fonction assumée par l'EA, avec lequel il est coréférent, que l'on reconnaît parfois à l'ED l'équivalent d'une fonction. Il relève d'une relation de dépendance macro-syntaxique avec le reste de l'énoncé, ou avec un de ses éléments en particulier, l'EA, qui, lui, assume bien une fonction syntaxique dans la proposition noyau. M. Blasco (1997) propose une classification plus fine et distingue trois grands types de dislocation en fonction de cette relation de dépendance :

La prise en compte des différents critères et l'option de dissocier la relation de coréférence et la relation syntaxique susceptibles d'être posées entre les trois éléments principaux (pronom clitique, élément disloqué et verbe recteur) conduisent à proposer une répartition en trois grands types de dislocations, qui mettent à jour plusieurs ordres de base et ne nécessitent plus le recours aux transformations [il faut comprendre : l'effacement]:

- l'élément disloqué entretient une relation de double marquage avec le pronom clitique ;
- l'élément disloqué est adjoin au clitique ;
- l'élément disloqué est adjoin — ou associé — à l'ensemble de la construction verbale. (p. 7)

Notons dès à présent que l'auteur fait un usage particulier du terme adjoin (= ajout), dont l'emploi général en syntaxe est sensiblement différent, et que l'appellation « adjoin au clitique » ne se trouve que dans sa réflexion.

– ED et EA : situation de double marquage⁶⁴

On parle de double marquage quand la catégorie syntaxique de l'ED (par ex. SN, SP) correspond au marquage casuel de l'EA (sujet, COD, COI, etc.). Le double marquage concerne donc tous les énoncés du type :

[la pomme]_i je la_i mange
 Elle_i viendra demain [sa sœur]_i (exemples construits)
 Heureuse_i, elle l'_i a jamais été (Blasco : 1997)
 Il le_i méritait pas [ce repos]_i (Blasco : 1997)
 les femmes s'y_i prêtent [à ce jeu]_i (Blasco : 1997)
 [de ça]_i [à mon père]_j je ne lui_j en_i ai pas parlé (Deulofeu : 1977)

Tous les cas où un ED non prépositionnel est coréférent à un EA directement construit sont assimilés à des cas de double marquage (Deulofeu : 1977, p. 46), comme les quatre premiers exemples cités ci-dessus. Le problème ne se pose d'ailleurs que pour les cas où l'ED est non prépositionnel quand il est coréférent avec un EA pris dans une structure prépositionnelle. Cela concerne essentiellement les dislocations à gauche des compléments prépositionnels. En d'autres termes, si « à mon père je lui parle » est considéré comme un cas de double marquage, « mon père je lui parle » ne l'est pas, car l'ED « mon père » ne correspond pas à l'équivalent lexical développé de « lui » qui appelle la préposition « à ».

Nous classerons également dans la catégorie du double marquage le cas suivant, où l'ED et l'EA sont des adverbes de lieu :

On pourrait pas y_i faire du patin à roulette dedans_i (Blasco : 1997)

En revanche, nous ne considérons pas, dans l'exemple ci-dessous, que « le four » et « dedans » sont en situation de double marquage, même s'ils entretiennent une relation de coréférence⁶⁵.

[La pizza]_i / [le four]_j / elle_i rentre pas dedans_j (Gadet : 1997a [1992])

64. « La relation de double marquage, en donnant un statut syntaxique à l'élément disloqué, évite de raisonner en termes quelque peu péjoratifs de 'redondance'. De même, le pronom clitique demeure l'élément qui occupe la position syntaxique, sans devenir pour autant un affixe obligatoire dans une perspective évolutionniste de la langue. Une scission apparaît entre dislocations après le verbe, cas systématiques de doubles marquages, et dislocations avant le verbe, subdivisées en divers cas, suivant le statut syntaxique de l'élément disloqué et les rapports référentiels qu'il entretient avec le clitique. Il n'y a donc pas *une* dislocation en français mais *plusieurs* cas fort différents. » (Blasco : 1997, p. 17)

65. L'équivalent de cet énoncé avec un double marquage serait plutôt : « la pizza [dans le four]_j elle y_i rentre pas ».

– *ED adjoint à EA*

Il s'agit des énoncés où l'ED et l'EA sont clairement coréférents, désignent exactement le même objet du monde, mais où une analogie fonctionnelle est impossible. Nous retrouvons les exemples du type : « mon père je lui parle ».

En général [les femmes]_i je leur_i fais pas confiance (Blasco : 1997)
 [Nos enfants]_i on doit pas leur_i demander de rendement (Blasco : 1997)
 Mais nous-autres_i il nous_i l'a laissé à soixante-quinze dollars (Carroll : 1982)

On a vu ci-dessus que S. Carroll classait dans les dislocations des énoncés dans lesquels l'EA pouvait être un syntagme nominal lexical, comme dans l'exemple fabriqué « Marie j'ai pas son attitude ». Où ranger ce type de dislocation ? Nous proposons de voir l'ED comme un adjoint au SN anaphorique, à défaut de pouvoir le considérer comme un cas de double marquage strict⁶⁶. Ainsi, un exemple comme « ce gars_i / je connais sa_i femme » (Gadet : 1997a [1992]) sera effectivement reconnu comme une dislocation à gauche, et l'ED comme adjoint au syntagme nominal anaphorique. Cette interprétation n'engage que nous.

– *ED adjoint à la construction verbale*

M. Blasco propose une troisième catégorie, qui regroupe finalement tous les énoncés apparentés ne rentrant pas dans les deux premières catégories. Dire que l'ED est adjoint à la construction verbale revient à dire que le critère de reprise par un élément anaphorique n'est pas vérifié. En effet, les cas d'adjonction de l'ED à la construction verbale concernent des énoncés qui ont le statut de complément de phrase, ailleurs appelés binarisation ou énoncés à thèmes non-liés, comme par exemple :

des émigrés je les [= les agresseurs] aurais frappés (Deulofeu : 1977)
 les lycées techniques euh tu arrives avec un bas de technicien (Blasco : 1997)
 ces souliers j'écrase les pieds de tout le monde (Deulofeu : 1977)

Nous n'approfondissons pas la définition de cette catégorie même si elle devrait être davantage interrogée, car nous ne l'avons pas relevée dans le corpus.

66. Notons que les cas de double marquage ne sont possibles que dans leur version populaire (avec « à »): « à Marie_i j'aime pas son_i attitude » ; « j'aime pas son_i attitude à Marie_i » (populaire) ; « ?? de Marie j'aime pas son attitude » ; « ?? j'aime pas son attitude de Marie ».

4.3.2.4. Sémantique : échelle des relations ED-EA

Le trait sémantique porte essentiellement sur le type de relation référentielle existant entre l'ED et l'EA. La définition générale de la dislocation comporte l'idée de reprise anaphorique, mais on a vu que tous les exemples ne pouvaient être traités sur le même plan et qu'il était plus judicieux, dans le détail, d'envisager cette relation dans sa gradualité. La reprise n'a pas toujours la même intensité. Nous reprenons M. Blasco (1997) en synthétisant ses propos sous la forme d'une échelle du rapport référentiel entre ED et EA, qui va de la maximalité à l'inexistence, même s'il n'est pas très facile d'apprécier la portée de cette distinction.

— Le rapport ED-EA est dit *maximal* quand l'ED et l'EA ont exactement le même référent :

Je la_i mange [la pomme]_i
[Mon père]_i je lui_i parle⁶⁷ (exemples construits)

— Le rapport ED-EA est dit *partiel* quand l'EA est *ce, ça* ou *y* :

[Mon père]_i ça_i aurait été complètement à part non [mon père]_j ça_j au rait pas été le même genre (Blasco : 1997)
Ah oui mais lui_i moi je m'y_i fie pas vous savez (Blasco : 1997)

— Le rapport ED-EA est dit *minimal* quand il y a une divergence de genre entre l'ED et l'EA :

[La mairie]_i ils_i ont dit d'attendre⁶⁸

— Enfin, le rapport ED-EA est dit *inexistant* soit quand l'ED et l'EA n'ont pas le même référent, soit quand il y a un ED sans EA. Il s'agit des cas que nous avons

67. Le critère sémantique est souvent associé au critère syntaxique et l'on fait correspondre rapport maximal avec double marquage. Par souci de rigueur, nous ne conservons que le critère sémantique, ce qui nous conduit à considérer comme des cas de rapport référentiel maximal les exemples où l'ED est dit adjoit au clitique du point de vue syntaxique.

68. Il faut passer par une interprétation métonymique, de contiguïté. Pour une analyse des différents types de relations inférentielles, se reporter à K. Lambrecht, *Topic, Antitopic and Verb-Agreement in Non-Standard French*, Amsterdam, Benjamins, 1981 et A. Berrendonner, « Sujets zéro », dans S. Karolak et T. Muryn (éds), *Complétude et incomplétude syntaxique dans les langues romanes et slaves, Actes du 6e colloque International de Linguistique Romane et Slave* (Cracovie, 29 sept-3 oct. 1981). Citons comme exemples l'inférence type/classe : « les pharmaciens on est très surveillés » et l'inférence collectif/classe : « tout ce que la télévision ils nous ont fait avaler », etc. [cités par M. Blasco (1997, p. 12.)]. Nous ajouterons une référence majeure : James Pustejovsky, *The Generative Lexicon*, Cambridge/Londres, MIT Press, 1995, 298 p. L'auteur y étudie les relations métonymiques, c'est-à-dire l'étude des relations entre un mot et l'utilisation de ses facettes sémantiques, par exemple les relations entre la mairie en tant que bâtiment, en tant qu'institution ou en tant qu'ensemble de salariés (cette idée rejoint celle des tropes chez P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, 505 p).

exclus de notre relevé :

- Jean il (=son mur) mesure quatre mètres (Blasco : 1997)
 Ces souliers j'écrase les pieds de tout le monde (Deulofeu :1977)
 Son travail elle est quand même tranquille (Blasco : 1997)

5.3.3. Problèmes soulevés par l'analyse du corpus

Compte tenu de la nature du phénomène étudié, nous avons dû procéder à un échantillonnage du corpus, afin de pouvoir « ratisser » le discours des locuteurs-cibles de *frcapop* et des personnages de *tremblay*. Nous proposons ensuite un classement à partir des critères définitoires exposés ci-dessus, en citant plusieurs exemples pour chaque cas. L'ensemble des constructions disloquées relevées dans les extraits se trouve dans le volume annexe (document annexe 5B). Nous y renvoyons. Comme pour les études syntaxiques précédentes nous terminerons sur des aspects relatifs à la représentativité du phénomène chez M. Tremblay.

5.3.3.1. Nécessité d'un échantillonnage

Le traitement syntaxique des énoncés dits disloqués est assez différent de celui des relatives, et ce pour les raisons suivantes :

- Ce phénomène est d'ordre constructionnel.
- Il n'existe pas de marque morphologique qui lui soit spécifique comme un pronom relatif, une conjonction, un adverbe, une préposition, etc.
- Il n'est donc pas possible d'en faire un relevé via une liste de concordances de mots, comme nous l'avons fait jusqu'à présent.

Pour qu'une analyse non automatisée soit possible et rentable, nous avons donc opté pour un échantillonnage du corpus, sur la base de 20 % de chaque section du sous-corpus *frcapop* et 20 % de chaque pièce du sous-corpus *tremblay*, comme le montre le tableau suivant :

<i>frcapop</i> (n° réplique)		<i>tremblay</i> (n° page)
B (1-22)	M (1-26)	<i>Les belles-sœurs</i> (p. 27-41)
C (1-11)	O (1-9)	<i>Bonjour, là, bonjour</i> (p. 25-40)

<i>frcapop</i> (n° réplique)		<i>tremblay</i> (n° page)
D (1-38)	Q (1-32)	<i>L'impromptu d'Outremont</i> (p. 60-78)
E (457-626)	R (1-58)	<i>Le vrai monde ?</i> (p. 17-37)
F (1-39)	S (1-36)	<i>Encore une fois, si vous permettez</i> (p. 19-35)
G (1-22)	T (1-62)	
H (1-59)	U (17-35)	
I (1-38)	W (1-62)	
J (1-59)	X (10-22)	
K (1-4)		

Tableau 5.3.3.1. Échantillonnage du corpus pour le relevé des constructions disloquées

Une analyse quantitative rigoureuse qui comparerait les deux sous-corpus serait souhaitable pour indiquer un taux de représentation du phénomène dans les textes de théâtre, mais il faudrait pour cela uniformiser les deux échantillons non sur la base du nombre de mots – ce qui est relativement facile – mais sur la base du nombre de « phrases » pour obtenir le rapport entre le nombre de constructions disloquées et le nombre total d'unités syntaxiques. Cela paraît en théorie jouable car le logiciel *Weblex* propose de calculer le nombre de phrases à partir du nombre de limites phrastiques graphiques (points divers, symboles de clôture phrastique comme par exemple le ## dans *frcapop* qui signifie une pause longue). Un comptage automatique est en réalité quasiment impossible : du point de vue pratique, il faudrait reprendre manuellement tous les extraits pour déterminer la valeur syntaxique des coupes de ponctuation, et, du point de vue théorique, on a vu que la notion de phrase était très problématique, en particulier à l'oral. Nous nous contenterons donc d'exprimer la représentativité littéraire en termes de proportion d'usage de tel ou tel type de dislocation, à l'intérieur de l'ensemble des énoncés disloqués relevés pour chaque sous-corpus. Par exemple, nous pourrions être amenée à dire que les locuteurs de *frcapop* emploient proportionnellement plus de dislocations du sujet à droite que les personnages des pièces de M. Tremblay.

4.3.3.2. Présence de constructions disloquées

La première remarque à faire est celle de la présence effective de constructions dislo-

quées dans les deux corpus. Nous en proposons un premier classement sur la base d'une hiérarchisation des traits définitoires : linéarité, fonction syntaxique de l'EA (sujet ou complément), et catégorie morpho-syntaxique de l'ED (essentiellement pronom, SN, SP, phrase). Nous prenons un exemple pour chaque cas et pour chaque corpus (*tremblay* puis *frcapop*) et faisons par la suite des remarques sur la distribution double marquage/adjonction et sur quelques cas jugés assez fréquents en français parlé au Québec.

- **Dislocations à droite**

- **EA = sujet**

ED = Pr : J_i en ai connu une, moé_i. (BL, Gabriel, p. 29)

Je_i pesais cent quatre-vingt dans ce temps-là moi_i (E491)

ED = SN : [A l']_i a peur de perdre une colleuse, hein, [not'sœur]_i ! (BS, Rose Ouimet, p. 27)

parce que ça_i se trouvait être à la belle-mère [le chalet]_i (G6)

ED = SP : Il n'y a aucune occurrence dans le corpus.

ED = P : ça_i m'intéressait pas [de me promener dans les campagnes à l'année longue pour vendre des assurances en contrefaisant la bonne humeur pis la joie de vivre]_i. (LVM, Claude, p. 20)

D'abord, ça_i m'est même jamais jamais passé par l'idée [que Blanche Couette-Couenne pouvait seulement faire ça]_i ! (EF, Nana, p. 29)

c'_i est un vrai truc acheter_i (K4)

- **EA = complément**

ED = Pr : Si tu étais venue au concert un autre soir que celui-là, tu nous_i aurais senti vibrer, nous_i aussi ! (IO, Fernande, p. 73)

je l'_i ai laissé aller # celui-là_i (F33)

ED = SN : Tu comprends, en trois mois, t'en_i oublies ben, [des affaires]_i... (BL, Albertine, p. 30)

Je trouve ça_i dégueulasse aussi [les: les politiques d'emploi là les projets: [...] complètement débiles]_i là (S36)

? vous avez pas eu connaissance de t ça_i vous je sais bien ## [les tanks qu'on pompait]_i là ## (D20)⁶⁹

ED = SP : J'm'en_i sacre [de tes histoires de cul]_i, moé ! (BL, Serge, p. 39)
 Tu sais c'qu'on en_i pense, [de tes farces de vendeurs d'assurances]_i,
 hein... (LVM, Madeleine I, p. 22)
 il va y_i aller tout de suite [à l'école]_i (I17)
 c'est là-dessus_i que la jeunesse est pas éduquée [sur la façon d'administrer et
 d'acheter]_i (K4)

ED = P : Ma tante, à l'arait ben aimé ça_i, [faire des voyages]_i (BL, Albertine, p. 25)
 Je le_i sais, Alex, [oùsque t'as été, justement]_i... (LVM, Madeleine II,
 p. 26)
 Les scouts nous l'_i ont montré [comment sortir du bois] (B4)
 J'aimerais ça_i [qu'il le ferait encore]_i (I38)

• Dislocations à gauche

— EA = sujet

ED = Pr : [Nous autres]_i on_i est sortis de là, pis on devrait pus jamais revenir !
 (BS, Lisette de Courval, p. 37)
 Moi_i aussi j'_i t'ai toujours admirée... (LVM, Alex II, p. 30)
 Moi_i là j'_i aurais appelé ça de la justice (O3)
 [eux autres]_i ils_i ont défait' ça (X16)

ED = SN : Pis [leur enfant qui est venu au monde dans les oubliettes]_i, y'_i avait
 du sang moitié-moitié ? (EF, Le Narrateur, p. 33)
 les gens_i c'est toi qu'ils_i acceptent en premier (U21)

ED = SP : Il n'y a aucune occurrence dans le sous-corpus *tremblay*.
 ? à la télévision_i ils_i en ont parlé de rien (R44)⁷⁰

ED = P : Il n'y a aucune occurrence dans le sous-corpus *tremblay*.
 [perdre vingt-cinq piastres]_i ça_i aide la volonté (J13)

— EA = complément

ED = Pr : Moé_i, ça m'_i arait surpris... (BL, Charlotte, p. 29)
 ça_i non plus, t'avais pas d'affaire à en_i parler. (LVM, Madeleine I, p. 41)
 puis là après ça bien [eux autres]_i, je les_i ai lâchés (Q32)
 moi_i ma femme elle m'_i a accusé d'adultère (O7)

69. On a analysé cet exemple comme une dislocation à droite dans la mesure où l'ED est compris comme adjectif au pronom anaphorique « ça » (ils sont coréférentiels mais il n'y a pas d'analogie de la marque casuelle) et dans la mesure où l'ED pourrait être déplacé en tête de phrase. Un autre point de vue permettrait d'envisager « les tanks qu'on pompaient » comme une apposition à « ça ».

70. On le classe comme dislocation par analogie avec l'exemple donné par M. Blasco : « la mairie ils ont dit de revenir », mais cela oblige à concevoir une anaphore associative sur une base métonymique.

- ED = SN : [Les docteurs, les docteurs]_i, j'te dis que j'les_i ai loin, astheur ! (BS, Angéline Sauvé, p. 41)
le petit_i là bien on va s'en_i occuper (O1)
un coke_i # on payait ça_i vingt cennes puis là c'est rendu à s: à soixante et dix cennes (Q4)
- ED = SP : Il n'y a aucune occurrence dans le corpus.
- ED = P : Il n'y a aucune occurrence dans le sous-corpus *tremblay*.
puis de [(faire)⁷¹ les plates]_i là je pouvais pas [faire ça]_i moi-même (B22)

• Dislocations multiples

Parmi les dislocations relevées dans les catégories ci-dessus, il existe des cas multiples (ils ont été dédoublés dans le comptage). Le phénomène est plus fréquent chez les locuteurs du sous-corpus *frcapop* que chez les personnages de M. Tremblay. Voici quelques exemples :

Le docteur_i, y_i y'_j avait dit qu'y guérirait, [à monsieur]_j... (BS, Angéline Sauvé, p. 41)
les films_i, j'aime ça_i, j les films_j (E625, loc3)
puis la maison_i ils étaient après la_i démolir la maison_j (X22)
moi_i ma femme_j elle_j m'_i accusé d'adultère (O7)

• Double marquage vs adjonction

La seule remarque quantitative que nous pouvons faire est qu'il y a plus de cas d'ED adjoints au clitique dans le corpus linguistique que dans le corpus littéraire, mais il s'agit là d'une donnée à prendre avec réserve, compte tenu des échantillonnages successifs et du faible score du phénomène dans les extraits.

Étant donné les critères syntaxiques de classification présentés ci-dessus, et le fait que tous les cas de dislocation où l'EA et l'ED n'ont pas de marque morphologique précisant leur cas (une préposition) sont assimilés à des cas de double marquage (voir Deulofeu cité ci-dessus), nous n'avons trouvé que très peu de dislocations où l'ED est adjoint à l'élément anaphorique. Puisque la distinction entre le double marquage et l'adjonction ne peut se faire qu'en présence d'une différence de régime entre EA et ED,

71. Nous avons considéré ici que l'ED était « faire des plates » dans la mesure où l'ED est « faire ça ». Il s'agit d'un cas d'anaphore verbale avec « faire ».

nous avons regardé tous les ED prépositionnels et tous les EA prépositionnels. Il ressort que dans les deux sous-corpus la proportion des éléments en jeu (SP) est très faible. Les quelques occurrences sont donc soit des cas de double marquage à droite, par exemple :

J'leu_i dis souvent [à ces p'tits sans-cœurs-là]_i, moé, j'te dis que j'me gêne pas !
(BL, Gabriel, p. 27)

J'y_i ai pourtant assez dit [à Linda]_i de pas fréquenter les coureuses de restaurants ! (BS, Germaine Lauzon, p. 31)

il va y_i aller tout de suite [à l'école]_i (I17)
qu'ils lui_i foutent la paix [à ce gars-là]_i (O1)

soit des cas d'adjonction à gauche, par exemple :

ça_i non plus t'avais pas d'affaire à en_i parler (LVM, MI, p. 41)

[Mes douleurs]_i, chus capable d'y_i faire face toute seule... (LVM, MII, p. 40)

De toute façon, [toute c't'histoire de jalousie-là, de ses deux beaux-frères]_i, là, j'y_i crois pas. (EF, Le Narrateur, p. 29)

dernièrement à la boucherie [le boucher]_i, je lui_i demande (K4)

[le petit]_i, là bien on va s'en_i occuper (O1)

bien là ça: celui-là_i, j'y_i vas trois fois par semaine (M24)

La distribution « dislocation à droite-double marquage » et « dislocation à gauche-adjonction » ne fait que confirmer les remarques faites par l'ensemble des linguistes, à savoir qu'il n'est pas possible d'« effacer » la préposition dans un SP disloqué à droite. Voici cependant quelques exemples qui contreviennent en apparence à ce constat.

Quand est-ce qu'on va avoir droit à ça_i, [la grande révélation]_i ? (LVM, Alex I, p. 21)

vous avez pas eu connaissance de t ça vous je sais bien ## les tanks qu'on pompaient là (D20, déjà cité)

Ces deux exemples pourraient également être analysés comme des appositions du SN au pronom anaphorique « ça ». La présence ou non de la préposition dans ces cas-là serait donc discriminante pour séparer dislocation à droite et apposition. Nous ne trancherons pas ici une question aussi complexe. L'exemple suivant est sans ambiguïté une dislocation à droite où l'ED est adjoint au clitique :

ça fait que j'y_i ai goûté [qu'est-ce que c'était⁷² ## la grève]_i

72. Le syntagme « qu'est-ce que c'était » est, en français québécois, l'équivalent de « ce que c'était ». Il est donc équivalent à un SN et non à un SP. Dans le cas d'un double marquage on aurait : « j'y ai goûté

- **Remarques sur la relation ED-EA**

Pour terminer, nous ferons quelques remarques sur des types d'énoncés plus fréquents que les autres, sur la question de relation référentielle entre ED et EA, parfois très lâche, et sur le cas des EA déterminants possessifs et des EA adverbiaux, que nous avons retenus mais qui restent problématiques.

- **La structure « bipronominale »**

Sont ainsi désignés les cas où l'ED est la forme tonique de l'EA : c'est-à-dire tous les « moi je/me », « toi tu/te », « lui il/lui/le », « elle elle/lui/la », « eux autres ils/les/leur », « nous autres on/nous », etc. et leur symétrique à droite « je... moi », « ils... eux autres », etc. Le schéma « dislocation à gauche du sujet pronominal (moi je, toi tu, etc.) » est de loin plus fréquent dans le sous-corpus *frcapop* que dans le sous-corpus *tremlay*, et il s'agit là d'une particularité explicable, d'une part, par le contrôle de l'écrivain sur sa langue, et, d'autre part, par des contraintes liées au genre du discours.

- **Les exemples de « métonymie » et de « syllepse »**

Nous utilisons le terme « syllepse » non dans un sens stylistique mais dans un sens dérivé de celui que lui donne la grammaire, à savoir une discordance d'accord en nombre entre le verbe et son sujet. Nous y incluons également les cas de discordance en genre, bien qu'ils relèvent à notre avis d'une variation dans la catégorisation lexicale assez spécifique au Québec⁷³. Ce phénomène rejoint la catégorie sémantique de la dislocation où l'ED n'entretient qu'un rapport minimal avec l'EA, dans la classification de M. Blasco.

Y_i se faisaient pas arrêter, [c'te monde-là]_i ? (EF, Le Narrateur, p. 23)

[Les livres]_i, c'_i est pas supposé de ressembler à ce qui se passe pour vrai ? (EF, Le Narrateur, p. 24)

puis [les femmes]_i, bien ils_i, étaient venues (J2)⁷⁴

avant [l'ouvrage]_i, elle_i, était plus perfectionnée (W30)

[la majorité]_i, ils_i, vont dire taisons nous payons taisons nous (K4)

à qu'est-ce c'était la grève ».

73. Certains noms masculins sont généralement compris comme féminins et inversement : par exemple « l'ouvrage » est perçu comme féminin. Par exemple : une autobus, un party.

74. Nous avons relevé cet exemple, mais nous pensons que sa qualité de dislocation « syllepse » tient plus à la qualité de la transcription. Rappelons en effet que la forme « normale » du pronom sujet « elles » en français parlé au Québec est le plus souvent [i], graphié « y ». Le fait que les transpositeurs ont cherché systématiquement à orthographier les discours est, semble-t-il, à l'origine de ce « les femmes, ils », qui est plus vraisemblablement un « les femmes, y », finalement assez commun.

[le monde assis sur le trottoir]_i; ## ils_i se berçaient sur le trottoir (R18)

Du point de vue grammatical, il conviendrait également de classer ici les reprises pronominales du genre « nous autres on », mais, si l'on considère que « on » est la forme équivalente de « nous » pour l'oral, il n'y a pas lieu de voir une discordance⁷⁵.

[Nous autres]_i aussi on_i peut avoir des nos petites cachotteries, tu sais... (LVM, Madeleine II, p. 37)

[nous autres]_i on_i s'est jamais occupé [sic] des voisins fait que les voisins nous connaissent pas puis [nous autres]_i on_i les connaît pas (H2)

Le terme métonymie est utilisé — le terme de synecdoque, plus général, pourrait aussi convenir — pour désigner les cas où l'ED et l'EA entretiennent une relation de type « partie-tout », « contenant-contenu », comme dans les deux exemples suivants :

[à la télévision]_i ils_i en ont parlé de rien rien rien (R44)
(= les journalistes du journal télévisé n'en ont pas parlé)

[en bas]_i il_i s'est fait voler (R48)
(= l'homme qui habite en bas s'est fait cambrioler)

— La fréquence de « ça »

L'EA est très fréquemment le pronom « ça », qui peut reprendre la plupart des ED.

[perdre vingt-cinq piastres]_i ça_i aide la volonté (J13)
parce que [les plus vieux]_i ça_i demandaient[sic] ça_i savaient[sic] demander (K4)
[tout' qu'est-ce ce qui[sic] vient de sortir lui là là]_i ça_i a pas de l'allure (O1)
vous allez voir ça_i, [ma sœur, a va faire poser un élévateur avec ses timbres]_i
(BS, Rose Ouimet, p. 39)
je trouve ça_i laid, [un bar dans un coin de salon]_i (BL, Serge, p. 34)
J'te dis que tu règles ça_i vite, [un problème]_i, toi ! (LVM, Madeleine II, p. 38)
[Les mères]_i, ça_i sait tout! (EF, Nana, p. 33)

— Ellipse de l'EA pronom sujet

Cette remarque ne concerne a priori que le sous-corpus *tremblay*, mais on peut penser que le sous-corpus *fricapop* fait aussi état du phénomène. Les (oreilles des) transcrip-teurs ont cherché à rétablir des sujets qui n'étaient vraisemblablement pas prononcés. Il faudrait ainsi vérifier chaque extrait, mais nous avons expliqué dès le départ que nous prenions les transcriptions en l'état, avec leurs contraintes originelles. Voici

75. Voir ici même la synthèse sur les formes des pronoms (chapitre 3, section 3.5.1).

quelques uns des énoncés « incriminés ». Le sujet elliptique est représenté par le signe Ø.

Ah ! Ø_i Sont pas toutes cochonnes, [ses histoires]_i, ah ! Non, y'en a des correctes (BS, Des-Neiges Verrette, p. 32)

Ø_i Est-tu mal élevée, c't'enfant-là_i, rien qu'un peu ! (BS, Rose Ouimet, p. 35)

Ø_i Est si bleue que ça, l'eau_i ? (BL, Charlotte, p. 27)

Ø_i est pus capable de faire à manger, [la tante Albertine]_i (BL, Denise, p. 41)

Ø_i Est-tu toujours aussi malheureuse avec son argent, l'Anglaise_i ? (BL, Denise, p. 40)

Les Européennes_i, sont-tu belles ? (BL, Gabriel, p. 28)

Nous n'avons trouvé ce phénomène que dans les deux premières pièces, à savoir *Les belles-sœurs* et *Bonjour, là, bonjour*. Nous pensons qu'il y a tout lieu d'analyser les syntagmes détachés comme des dislocations car il existe bien une relation de coréférence avec le sujet du verbe (toujours « être ») mais simplement il y a ellipse du sujet. L'absence effective d'EA (sa non réalisation phonétique) n'est donc pas toujours synonyme d'inexistence de la relation coréférentielle, en français québécois en tout cas.

— L'EA comme « préposition orpheline »

Nous avons considéré les deux énoncés suivants comme des dislocations à gauche d'un EA complément, pour la facilité du classement, mais il convient de les différencier des exemples standard. Lorsque nous avons traité les relatives et la question des prépositions dites fortes, c'est-à-dire à valeur adverbiale, nous avons reconnu « avec » comme élément pouvant à lui seul jouer le rôle d'un anaphorique, dans la mesure où il synthétise la préposition et le pronom tonique (voir Lefebvre & Fournier : 1978, Bouchard : 1982). Ici, « avec » jouit de la même autonomie que le syntagme « avec lui » :

[Le monde en général]_i, tu peux ben faire c'que tu veux avec_i, c'est ton métier. (LVM, Madeleine II, p. 28)

[mon dernier]_i # là # on a eu bien de la misère avec_i (F15)

— L'EA est un déterminant possessif

Il faut enfin mentionner un cas particulier de dislocation — un type d'énoncé qui n'est pas toujours considéré ainsi — qui correspond aux cas où l'EA est un déterminant possessif renvoyant à l'ED. Par exemple :

Mais en le mariant, son_i sang venait pas bleu, [à elle]_i ? (EF, Le Narrateur, p. 32)

C'est quoi, donc, son_i nom, [au mort]_i ? (BS, Angéline Sauvé, p. 41)

c'est pas m: mon_i cas [à moi]_i là (U21)

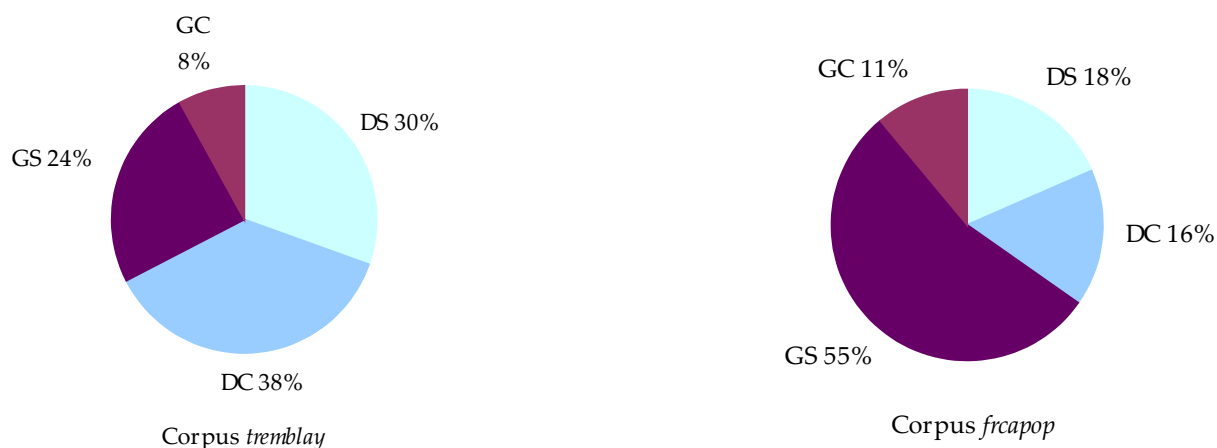
lui:_i on a mis du papier de toilette rouge après son_i char (G8)

Il est vrai que nous sommes à la limite d'une structure disloquée et que la relation de coréférence est particulière. La prise en compte de ces quelques exemples dans la liste ne brouille de toute façon pas les proportions, puisqu'il y en a très peu.

4.3.3.3. Représentation du phénomène chez M. Tremblay

- **Répartition des différents types de dislocation dans le corpus de théâtre**

Les dislocations sont bien présentes dans les deux sous-corpus et cela est un signe patent de transcription et de représentation de la réalité orale. Même sans produire une analyse quantitative très poussée, nous pouvons aller plus loin et chercher à mettre en évidence un taux de représentation de la répartition des types de dislocations. M. Tremblay construit-il l'oralité de ses personnages dans les mêmes proportions que celles qui sont visibles dans les transcriptions du sous-corpus *frcapop*, du point de vue des dislocations ? Les deux figures ci-dessous représentent la distribution des quatre types de dislocations, à savoir la dislocation droite lorsque l'EA est sujet et lorsqu'il est complément et la dislocation gauche lorsque l'EA est sujet et lorsqu'il est complément.



Légende :

- DS : dislocation à droite (EA = sujet)
- DC : dislocation à droite (EA = complément)
- GS : dislocation à gauche (EA = sujet)
- GC : dislocation à gauche (EA = complément)

Figure 5.3.3.3.a. Répartition des types de dislocation dans le corpus

Quelques remarques s'imposent :

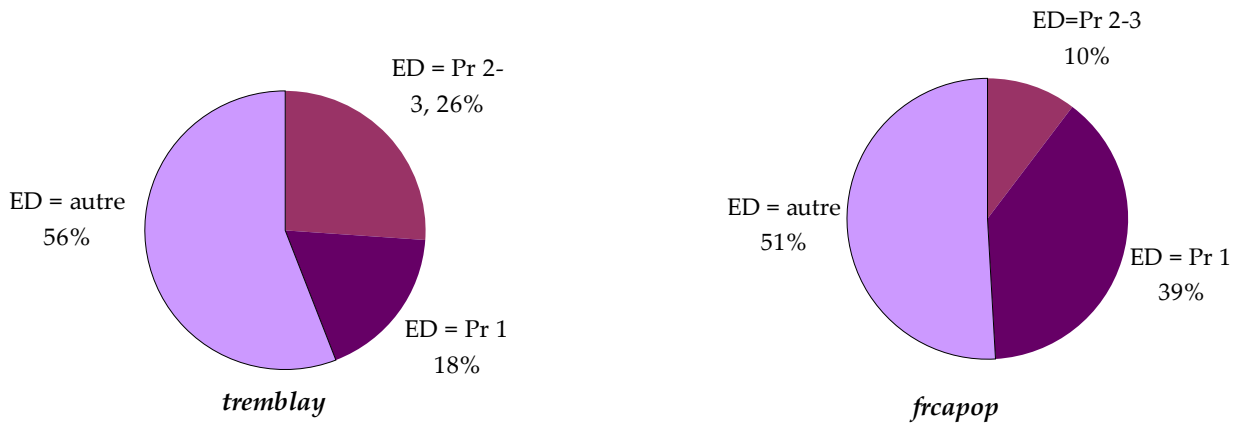
– On peut dire intuitivement que les locuteurs du sous-corpus *frcapop* « disloquent » plus que les personnages de M. Tremblay.

– Du point de vue de la répartition des types de dislocation à l'intérieur de chaque sous-corpus, il est clair que les locuteurs de *frcapop* produisent proportionnellement plus de dislocations à gauche (portions foncées dans le diagramme = 66 % de leur production totale de constructions disloquées) que ne le font les personnages de M. Tremblay qui n'en produisent que 32 % de leur production totale de constructions disloquées.

– À l'intérieur de la classe des dislocations à gauche avec EA = sujet (soit GS dans le diagramme), on remarque à un premier niveau le même taux de représentation des cas où l'ED est pronominal⁷⁶ : 50 % des GS sont des GS avec ED = Pr. À l'intérieur de cette sous-classe des dislocations à gauche avec EA sujet et ED = Pr, on remarque par contre une disproportion flagrante entre les deux sous-corpus : les structures à la première personne du type « moi, je », « nous autres, on » sont relativement deux fois

76. Nous avons appelé ce cas des constructions bi-pronominales (voir dans cette thèse, la section 5.3.3.2).

plus fréquentes chez les locuteurs réels que chez les personnages de théâtre. Pour plus de lisibilité, nous présentons cette distribution sous forme de diagramme.



Légende :

ED = Pr 2-2 : cas où l'élément disloqué à gauche est un pronom de deuxième ou troisième personnes

ED = Pr 1 : cas où l'élément disloqué à gauche est un pronom de première personne

ED = autre : cas où l'élément disloqué à gauche est un SN ou une proposition

Figure 5.3.3.3.b. Répartition dans le corpus du type d'ED dans les dislocations à gauche avec EA = sujet

Dans le sous-corpus *tremblay*, les personnages ont tendance à s'interpeller par leur nom, souvent leur prénom, ce qui fait qu'il y a plus d'apostrophes vocatives que de dislocations du sujet de la forme « toé, tu », « vous vous ». Par exemple :

Thérèse Dubuc — Oui, vous êtes rien qu'une maudite menteuse, Rose Ouimet ! (BS, p. 36)

Serge — [...] T'es pas grosse, Denise. (BL, p. 86)

L'auteur calibre ainsi les échanges langagiers en rendant explicite la relation « un tel s'adresse à un tel ». Ce procédé est d'autant plus utile pour le lecteur qui n'a pas, à l'inverse du spectateur, le support visuel de la scène et la gestuelle des comédiens. La différence de répartition des dislocations dans les deux sous-corpus est d'ordre générique et montre clairement que l'on n'a pas affaire aux mêmes situations d'énonciation : d'un côté, des pièces de théâtre avec plusieurs personnages (sans compter *Encore*

*une fois, si vous permettez*⁷⁷) et des structures énonciatives relativement complexes (voir sur ce point le chapitre 6), de l'autre, des entretiens semi-dirigés entre un locuteur et un enquêteur. Les règles de la conversation ne sont forcément pas les mêmes.

- **Représentation de la variation sociolinguistique**

S. Carroll (1982, p. 216-217) a remarqué que certaines dislocations présentent une fréquence plus élevée en français populaire québécois. Il s'agit des dislocations avec un EA en « ça », le plus souvent après un verbe de sentiment (détester, aimer, adorer, etc.) et un ED proposition infinitive :

Tu aimerais-tu ça, par exemple, être à notre école, avoir des tapettes (Carroll : 1982)
 J'aime ça la transporter mais j'aime pas ça essayer (Carroll : 1982)
 Je voudrais bien ça m'en aller (Carroll : 1982)

On trouve ce type de structure dans les deux sous-corpus, mais plus fréquemment chez M. Tremblay (on ne trouve qu'un seul exemple dans *frcapop*), ce qui pourrait s'interpréter comme une sur-représentation des phénomènes syntaxiques québécois populaires :

Ma tante, à l'aurait ben aimé ça faire des voyages ! (BL, Albertine, p. 25)
 Toé qui aimes tant ça, marcher, j'te dis que tu s'rais servi ! (BL, Serge, p. 32)
 Tu trouves pas ça important, toé, manger ! (BL, Denise, p. 42)
 J'haïs ça être obligée de me dépomper vite, de même ! (IO, Fernande, p. 60)
 j'aimais ça être propre tu sais (F39)

La population de locuteurs créée par M. Tremblay n'est pas homogène, c'est ce que nous montrons en détail dans la partie suivante, et cela est déjà perceptible au niveau de l'analyse quantitative où nous en sommes. Si l'on fait la moyenne du nombre de dislocations par pièce⁷⁸, on s'aperçoit que deux pièces se distinguent : *L'impromptu* pour son faible score et *Bonjour, là, bonjour* pour son score important, d'autant plus qu'il s'agit de la pièce la plus courte du corpus. Comment expliquer cela ? Nous répondrons : par le profil sociolinguistique des personnages. Dans *L'impromptu*, les personnages sont d'origine bourgeoise et parlent plus « écrit » que ceux des autres pièces.

77. Pièces où il n'y a aucune apostrophe. Les personnages ne s'interpellent jamais par leur prénom. Il s'agit de la pièce où l'on trouve le plus de dislocation du type « toi, tu ».

78. La moyenne est de 48 dislocations par pièces. Voici le score de chaque pièce : BS = 55, BL = 72, IO = 22, LVM = 47 et EF = 45.

En revanche, dans *Bonjour, là, bonjour*, tous les personnages sont populaires et parlent « oral », et il y a très peu, voire pas, de variation entre les personnages.

Conclusion

Que dire de la représentativité littéraire des phénomènes syntaxiques, sinon spécifiques, au moins assez caractéristiques de l'OPQ ? Nous n'avons certes pas étudié l'ensemble des phénomènes, ni effectué des comptages sur l'ensemble du corpus (un échantillonnage a été nécessaire), mais une synthèse a permis de tester la présence de certains traits dans le sous-corpus *tremblay*. Il ressort d'abord que la représentation littéraire est en quelque sorte « nettoyée » des scories, répétitions, amorces et autoréparations. Les formes de l'interrogation et de la négation que l'on trouve dans la littérature linguistique et dans le sous-corpus *frcapop* sont également présentes chez M. Tremblay (en particulier l'interrogation avec la particule « -tu » et le phénomène de concordance négative). Nous avons insisté sur deux structures : les relatives non standard et les constructions disloquées, car elles n'avaient pas fait l'objet d'une étude dans les travaux antérieurs sur M. Tremblay (Cantin : 1972, Fonollosa : 1995). D'autre part, leur analyse met en évidence des différences de traitement entre les deux sous-corpus, et donc une singularité de l'écriture de M. Tremblay (par exemple la proportion de dislocations à droite avec un élément disloqué en « moi/moé »). Ceci est à mettre en relation avec la différence typologique entre transcription linguistique et écriture littéraire (dramatique), comme nous l'avons déjà dit pour les éléments péri-textuels dans le chapitre 4. À l'inverse, l'analyse des relatives non standard a montré certes quelques variations de fréquence, mais surtout le fait que la catégorie « plébéienne » ne portait pas bien son nom, ou n'était plus pertinente, car elle est très rare, voire inexistante dans un sous-corpus pourtant représentatif du français populaire à bien des égards. Le fait que M. Tremblay ne force pas le trait à ce niveau-là est donc à comprendre comme une justesse dans sa perception et sa représentation de l'OPQ.

À l'issue de cette deuxième partie consacrée à la comparaison entre le sous-corpus d'entretiens linguistiques avec les cinq pièces de M. Tremblay étudiées, il

ressort que l'oralité littéraire est bien référentielle, dans le sens où elle représente des traits phonétiques, discursifs et syntaxiques d'une réalité linguistique attestée et reconnue comme étant de l'OPQ. Les différences observées entre les deux représentations — car les transcriptions linguistiques sont aussi des représentations de la parole — mettent en évidence des particularités typologiques : la fidélité à un énoncé réel et la systématité des codes pour le sous-corpus *frcapop*, l'inventivité, le « feeling » et le « tri sélectif » des phénomènes de la représentation littéraire qui n'a de garant que la perception intuitive d'un auteur.

Troisième partie

D'une langue d'auteur à celle(s) de ses personnages

Le personnage théâtral — c'est là sa supercherie, mais aussi sa force de persuasion — semble inventer ses discours. En réalité, c'est tout à fait le contraire qui est vrai : ce sont ses discours [...] qui inventent le personnage.

P. Pavis : 1996, p. 251.

Chapitre 6

Position et fonction actantielles des personnages

Introduction

La construction de l'oralité a été jusqu'ici examinée du point de vue de l'instance énonciative fondamentale (archi-énonciateur) qu'est le dramaturge M. Tremblay, c'est-à-dire du point de vue d'une langue d'auteur. Les compromis faits au niveau linguistique entre l'oral et l'écrit ont été vus comme autant de choix caractéristiques de son style. Dans la construction du réalisme langagier que nous voulons mettre en évidence, il faut aussi prendre en compte la particularité générique du théâtre et la polyphonie énonciative à l'œuvre dans la langue de l'auteur. Sa parole est en effet « feuilletée », de telle sorte qu'il délègue sa capacité locutoire à ses personnages. Par quels moyens le lecteur reconnaît-il cette multitude de voix ? Comment peut-il reconnaître des personnages comme s'ils existaient réellement tout en sachant pertinemment qu'ils sont artificiels et qu'ils n'ont d'autre légitimité existentielle que celle de l'écrivain, de la page et des mots ?

Ce chapitre constitue une étape supplémentaire dans l'analyse de l'OPQ. Nous y interrogeons sa valeur textuelle et dramatique dans le corpus théâtral. Pour cela, nous avons recours au modèle feuilleté de la sémiostylistique et au cadre formel de la sémiotique structurale actantielle d' A. J. Greimas (1966) et du groupe d'Entrevernes (1979)¹. Pour répondre à ces questions, nous proposons une étude des cinq textes selon la même grille de lecture :

1. Remarques sur l'état du texte : édition et pertinence du titre. Nous avons des variantes pour deux textes.
2. Feuilleté énonciatif : organisation de l'énonciation en niveaux et particularités antiréalistes (monologues, chœurs, brouillages énonciatifs, etc.)

1. Rappelons que nous avons considéré le modèle actantiel comme un interprétant de nature structurale dans le processus général d'interprétation que décrit la sémiotique dynamique de Ch. S. Peirce.

3. Organisation dramatique : « programme narratif » principal², programmes narratifs secondaires, gestion de l'espace et du temps de l'action.

L'interprétant structural actantiel permet de considérer le texte comme un univers narratif clos et de mettre en évidence le jeu des différences qui construisent le sens global. La narrativité résulte de la perception d'un programme narratif, c'est-à-dire de « la suite d'états et de transformations qui s'enchaînent sur la base d'une relation Sujet-Objet et de sa transformation » (Entrevernes : 1979, p. 16). Ainsi l'analyse du programme repose-t-elle sur la distinction fondamentale entre « état » et « transformation », respectivement associés à des « énoncés de l'être » ou des « énoncés de l'avoir » (le sujet *est* ou *possède*) et à « des énoncés du faire » (le sujet *fait* une action, « performe »). Les états et les transformations sont modalisés et ces modalisations constituent des étapes reconnues depuis longtemps par l'art dramatique classique, sous les termes d'« exposition », « nœud », « dénouement », « péripétie », « reconnaissance », etc. Dans la terminologie sémiotique adoptée, on parlera de « manipulation », « compétence », « performance » et « sanction ».

La séquence narrative ne fournit pas le plan-type des récits, et l'analyse narrative ne consiste pas à faire rentrer les textes dans un cadre défini à l'avance, mais au contraire, à utiliser le cadre théorique général et rigoureux pour rendre compte de la spécificité de chaque texte. Comme organisation logique, la séquence Manipulation–Compétence–Performance–Sanction est un instrument d'analyse et de prévision. [...] Elle se présente comme l'« unité de mesure » pour mesurer les récits. (Entrevernes : 1979, 64-65)

La division en quatre étapes convient tout à fait à la description du théâtre, mais le terme « manipulation » prête à confusion et nous lui préférons celui de « situation initiale ». En résumé, on dira que :

- *La situation initiale* est l'exposition des états de choses et des attitudes du sujet principal (aussi appelé sujet-opérateur). Il s'agit des données de départ sur le monde fictionnel et sur le vouloir ou devoir-faire du personnage principal.
- *La compétence* (connaissances et capacités) est la capacité du sujet qui projette une action à mobiliser les moyens pour y arriver.
- *La performance* est l'action elle-même, c'est-à-dire la transformation qui fait

2. Nous rappelons que ce découpage en quatre étapes est emprunté à l'analyse sémiotique des textes proposée par le Groupe d'Entrevernes (1979), basée sur la sémantique structurale actantielle d'A. J. Greimas (1966). Voir également l'utilisation qu'en fait C. Hébert (1989) comme arrière plan théorique pour sa description des canevas narratifs du burlesque américain et québécois.

passer de la situation initiale à une situation nouvelle (acquisition, perte, etc.).

– *La sanction* est le jugement porté par le personnage qui a fait l'action ou par un autre personnage sur la réussite ou l'échec de la performance vis-à-vis de la situation initiale. Le sujet-opérateur a-t-il réussi à transformer son état, si oui l'a-t-il fait dans son intérêt ? La sanction est la dernière étape interprétative qui peut correspondre par exemple à la morale de la fable. Elle est soit explicitée par un des personnages, soit dite par un récitant, soit laissée à l'appréciation du lecteur/spectateur.

Une étude de la structure narrative des pièces suppose que l'on dégage le programme narratif principal tout en indiquant, si besoin est, les programmes concurrents ou parallèles, comme l'explique C. Hébert (1989) :

Ce qu'il s'agit de faire quand on analyse un programme narratif, c'est de découvrir le sujet principal du récit et la transformation principale dans laquelle ce sujet est mis en cause. Il faut pour cela repérer la situation initiale du sujet par rapport à ce même objet. Par exemple, une personne cherche à se marier ; elle réussit ou elle échoue. C'est un programme narratif. La transformation est dans la réussite ou l'échec. [...] Il est donc nécessaire de repérer, dès le début, la transformation principale qui a permis un changement de relation entre le sujet et son objet et, par conséquent, entraîner la résolution du problème au lever du rideau. (p. 58)

L'analyse des programmes narratifs de chaque pièce peut donner l'impression que l'on s'éloigne de la problématique de la représentation de l'OPQ. Mais ce détour est essentiel pour en exposer l'enjeu dramatique et la valeur fictionnelle. C'est un passage obligé pour cibler avec précision les lieux de l'évolution stylistique de l'écriture de M. Tremblay, et en particulier l'évolution générique de son théâtre du point de vue de la gestion des marques d'oralité.

6.1. Les belles-sœurs (1968)

6.1.1. État du texte

La première édition de 1968 présente des variantes non négligeables avec celle de 1971³. Ceci contredit M. Tremblay qui affirme ne jamais avoir retouché le texte⁴. Outre

3. Nous ne tenons pas compte ici du volume publié par Leméac et Actes Sud en 1991, car il s'agit d'une simple réédition du texte de 1971, les différences ne se situant qu'au niveau du péri-texte critique, des photos et de la présentation générale

4. « L.B. - Depuis 1968, avez-vous retouché le texte original des *Belles-sœurs* ? / M. T - Non. Je retouche très rarement mes pièces. Sauf *En pièces détachées*. [...] » (dans Boulanger : 2001, p. 25)

des variantes mineures au niveau du péritexte et de la présentation des didascalies, on remarque principalement des ajouts entre 1968 et 1971 :

- Enrichissement des néographies⁵.
- Passages supplémentaires : la « charade », la « voix mystérieuse », une réplique supplémentaire d'Yvette Longpré⁶.
- Reprise de six répliques au début du deuxième acte⁷. (Voir Jubinville : 1998, p. 36-38)

Ces différences ont des conséquences sur le reste de l'analyse, en particulier au niveau de la catégorisation de l'oralité et au niveau de la thématisation de langue. Le titre est le seul dans le corpus à référer à un type de personnage. Le terme « belle-sœur » désigne plutôt un caractère, une catégorie sociale et familiale qu'un personnage isolé et clairement identifiable. Il s'agit d'un lieu d'identification collective, comme le remarque L. Mailhot (1997) :

La catégorie *belle-sœur* – étrangère mais proche, alliée, ralliée, située à un point stratégique – permet un intéressant trait d'union entre l'univers social et l'édifice familial. D'ailleurs, s'il y en a peu, on parle beaucoup des belles-sœurs dans la pièce, et même de « la belle-sœur d'une de mes belles-sœurs ». [...] Cette suite de compléments déterminatifs souligne le procédé à *tiroir* des liens de connaissance. [...] Les *belles-sœurs* sont les associées, les semblables, les *presque sœurs*. (p. 318)

Comprises comme une allégorie, la cuisine et la famille sont le reflet de la société québécoise, de son repli identitaire, de son aliénation, de ses frustrations mais aussi de ses révoltes féministes naissantes.

6.1.2. Feuilleté énonciatif des *Belles-sœurs*

6.1.2.1. Schéma

Voir page suivante →

5. En 1971, on trouve « Urope » là où l'édition de 1968 offrait « Europe ».

6. Passage de la charade (éd. de 1971, p. 45 ; éd. de 1968, p. 27), passage de la « Voix mystérieuse » (éd. de 1971, p. 47 ; éd. de 1968, p. 29), réplique d'Yvette Longpré (éd. de 1971, p. 48 ; éd. de 1968, p. 29).

7. Dans l'édition de 1971, on peut lire au début de l'acte II : « (*Le deuxième acte commence à l'entrée de Pierrette. On refait donc les six dernières répliques du premier acte avant d'enchaîner.*) » (p. 75). L'édition de 1968 ne présente pas cette reprise et on y voit un enchaînement « sans couture » (p. 47).

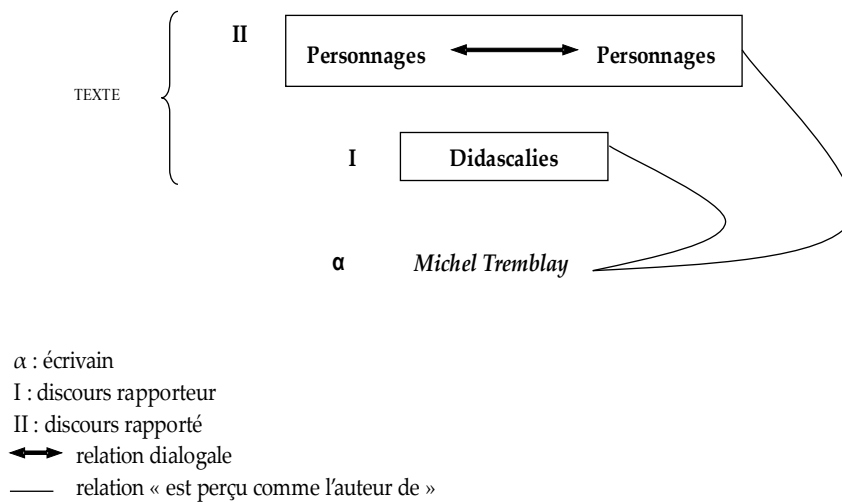


Figure 6.1.2.1. Structure énonciative de *Les belles-sœurs*

À première vue, cette pièce correspond au modèle discursif de base. L'auteur produit un texte à deux niveaux : un niveau (I), où figurent les indications didascaliques qui sont directement destinées au lecteur, et un niveau (II), où plusieurs personnages s'expriment et dialoguent dans un univers fictionnel clos. Certaines séquences textuelles rompent cependant l'illusion réaliste qu'une première lecture pouvait créer. Que penser des passages collectifs, souvent comparés au procédé du chœur antique ? Que faire des monologues ? À qui s'adressent-ils ? Sont-ce là des modes d'expression correspondant à l'imaginaire de l'OPQ tel qu'il a été délimité précédemment, à savoir une interaction immédiate, subjective et spontanée ?

6.1.2.2. Particularités

- **Monologues**⁸

Il existe plusieurs définitions du monologue, et il est difficile d'être précis (Larthomas : 2001 [1972], p. 371). L'approche la plus simple consiste à faire du monologue un synonyme de soliloque et désigne alors le fait qu'un seul locuteur parle. Sont souvent avancés en complément les critères de la longueur et de l'unité de cette prise de parole⁹. On distingue des monologues adressés (le locuteur a un interlocuteur mais ne lui

8. Pour un travail complet sur la question voir la thèse de Virginie Chatard, *Le Monologue dans le théâtre de Michel Tremblay*, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 1997.

9. Voici la définition qui servira de base : « Le monologue se distingue du dialogue par l'absence

laisse pas d'espace discursif, il s'agit d'un « discours qui échappe au principe d'alternance des tours de parole ») et des monologues non adressés (le locuteur se parle à lui-même, voire dialogue avec lui-même, le plus souvent en aparté¹⁰) (Maingueneau & Charaudeau : 2002, p. 390-391). Le monologue théâtral correspond le plus souvent au deuxième cas, mais avec quelques nuances. S'il est bien en aparté au niveau de l'échange entre personnages (niveau II dans le schéma), l'isolement d'un locuteur et le changement de régime énonciatif produit une sorte de court-circuitage des interlocuteurs fictionnels qui profite au lecteur. Tout se passe comme si, une fois la couche fictionnelle défaite, l'interaction sous-jacente à la communication littéraire (niveau I) était révélée. Cet effet de sortie de la fiction, implicite, peut dans certains cas être explicitement exploité : ce sont les cas où un personnage interpelle directement son public. Dans *Les Belles-sœurs*, on n'assiste pas ouvertement à une dénégation de l'illusion référentielle – il n'y a pas d'incises phatiques caractéristiques d'un échange personnage-lecteur, comme c'est le cas dans *Encore une fois*. L'usage des monologues, comme celui du chœur, est un procédé anti-réaliste qui est tout sauf naturel, sinon dans des cas jugés hors norme¹¹. De ce fait, les passages monologués s'affichent comme des conventions de la fiction et manifestent dans le texte les contraintes du genre dramatique.

Si l'on s'intéresse maintenant au contenu des monologues et à leur fonction dans le texte, on remarquera, avec M. Tremblay, qu'ils sont des outils privilégiés de la caractérisation des personnages.

Lorsque ces femmes se parlent, elles ne se disent rien : elles font des farces, elles se racontent des ragots ou des niaiseries. Si un personnage a quelque chose d'important à dire, il se confie à lui-même ; l'éclairage baisse, un projecteur éclaire une comédienne pour l'isoler sur la scène, puis elle amorce un monologue en aparté. (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 22)

G. David (1993) et P. Pavis (1996) vont plus loin encore en proposant une typologie des

d'échange verbal et par la longueur importante d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique. Le contexte reste le même du début à la fin, et les changements de direction sémantique (propres au dialogue) sont limités à un minimum, de façon à assurer l'unité du sujet de l'énonciation ». (Pavis : 1996, p. 216)

10. Un monologue en aparté se caractérise par un locuteur unique, qui parlerait comme dans une bulle, au milieu des autres personnages aussi/encore présents.

11. Les situations où un locuteur soliloque existent dans la vie réelle mais elles sont souvent perçues comme ridicules ou interprétées comme pathologiques (voir Piccione : 1999, p. 26, Goffman : 1987, Larthomas : 2001 [1972], p. 371-372, Jakobson : 1963, p. 32).

monologues selon le type d'information qu'ils véhiculent. Nous retiendrons la distinction entre le mode lyrique (expression des états d'âmes du locuteur au moment où il parle) et le mode épique (le locuteur relate des événements passés). Les séquences monologuées sont le plus souvent annoncées dans le texte par une didascalie de mise en scène (sortie, éclairage¹²) qui signifie l'isolement d'un personnage ou d'un groupe de personnages, et qui a comme conséquence une suspension spatio-temporelle et une focalisation thématique. Neuf séquences au moins peuvent être envisagées comme des monologues dans *Les Belles-sœurs*¹³.

- **Chœurs**

Même si l'appareil didascalique n'attribue pas explicitement de prise de parole à un chœur, comme c'est par exemple le cas dans *Sainte Carmen de la Main* (1975), certains passages collectifs sont susceptibles de correspondre à la définition qui en est donnée. Le chœur, procédé du théâtre antique grec, désigne un ensemble de femmes ou d'hommes qui chantent ou commentent l'action et, généralement, qui exposent le drame d'un personnage, sa démesure ou la vanité de son combat. Dans la plupart des cas, comme pour les monologues, une indication d'éclairage (un *black out*) indique le changement de régime énonciatif. Il y a cinq passages chorals dans la pièce¹⁴.

Ces séquences sont peu réalistes et peu crédibles dans la bouche de locuteurs populaires dans une situation familière. L'imaginaire de l'OPQ n'est pas a priori compatible avec la teneur émotive et la profondeur affective de ces tirades, plus tragiques que comiques. La longue liste des invités, par exemple, est invraisemblable. Le marquage de l'OPQ apparaît donc dès le départ comme « le rattrapage réaliste d'un art ir-réaliste » (Piccione : 1998, p. 26).

12. Mais l'association focalisation lumineuse et monologue n'est pas systématique. Par exemple le trilogue Pierrette Guérin, Lise Paquette et Ginette Ménard à propos de l'avortement (BS, p. 56-57).

13. Ils sont intitulés en fonction de leur contenu : *Monologue de la jalousie* de Marie-Ange Brouillette (p. 12-13), *Monologue des moineaux* et *du papier toilette* de Rose Ouimet (p. 23-24), *Monologue du gâteau de noces* d'Yvette Longpré (p. 27-28), *Monologue du commis voyageur* de Des-Neiges Verrette (p. 32), *Monologue du monde cheap* de Lisette de Courval (p. 37), *Monologue du club* d'Angéline Sauvé (p. 51-52), *Monologue des invités* d'Yvette Longpré (p. 52), *Monologue du maudit Johnny* de Pierrette Guérin (p. 60-61) et *Monologue du maudit cul* de Rose Ouimet (p. 65-66).

14. Ils sont intitulés en fonction de leur contenu : *Quintette de la maudite vie plate* (p. 12-13), *Chœur « Ma sœur Pierrette »* (p. 44), *Chœur des clubs* (p. 48-50), *L'Ode au bingo* (p. 54-55), *Chœur du Ô Canada* (p. 71). Les personnages concernés ne sont pas toujours les mêmes.

6.1.3. Organisation dramatique

6.1.3.1. Programme narratif

Il serait tentant de dire que dans cette pièce il ne se passe rien, et que l'ensemble n'est qu'une suite de bavardages et de commérages décousus. Cela est plus dû à la banalité du sujet qu'au manque d'action proprement dite. Il se passe bien quelque chose. *Les belles-sœurs* est d'abord l'histoire d'un vol, celui des timbres et, par projection, celui du rêve de consommation du sujet principal, Germaine Lauzon. C'est donc un programme de dépossession.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Germaine Lauzon a gagné un million de timbres-primés.

Situation finale : Germaine Lauzon n'a plus ses timbres.

Transformation principale : ses invitées lui ont volé ses timbres.

- **Déroulement du programme narratif principal¹⁵**

Situation initiale : Une société commerciale a fait gagner un million de timbres-primés à Germaine Lauzon. Celle-ci veut acquérir un ensemble de biens et, pour cela, elle doit coller les timbres dans les livrets.

Compétence : Germaine Lauzon ne peut coller les timbres seule, ils y en a trop, elle invite ses amies et voisines à venir l'aider et ne se doute pas que celles-ci vont la voler.

Performance : l'acte de vol est un acte de dépossession, une « performance disjonctive »¹⁶, c'est-à-dire une transformation qui fait passer le sujet principal, Germaine Lauzon, d'un état conjonctif à un état disjonctif (elle perd progressivement ses timbres).

Sanction : C'est Germaine Lauzon elle-même qui porte le jugement sur la dépossession dont elle est l'objet, en reconnaissant le vol qui a eu lieu, c'est à dire en démasquant le complot secret. Elle porte également un jugement sur son état de dépossédée et ne peut que constater l'échec de la performance qu'elle projetait au départ : remeubler son appartement. Il existe une sanction à un autre niveau, et c'est la sanction de l'auteur, celle

15. Nous n'avons pas retenu le découpage minutieux en quatorze séquences proposé par J.-P. Ryngaert (1971), ni l'étude complète d' Y. Jubinville (1998), d'une part parce que leurs analyses sont basées sur la deuxième version du texte et, d'autre part, parce nous restons au niveau plus général de la reconnaissance des composantes sémiotiques de la narrativité, selon le modèle structural du Groupe d'Entrevignes.

16. « Le sujet opérateur de la transformation est un autre acteur que le sujet conjoint de l'état initial. Ce dernier est disjoint de l'objet par un autre : c'est une opération transitive, on l'appelle DÉPOSSESSION. » (Entrevignes : 1979, p. 25)

de la finale sous une pluie de timbres tombant sur Germaine Lauzon, qui se lamente et finit par entonner l'hymne national du Canada avec les autres personnages, dans la coulisse. Quel sens donner à ce ressort quasi-fantastique, qui finit de briser une illusion réaliste déjà affaiblie ?

- **Antiprogramme et programmes parallèles**

L'antiprogramme est le négatif du programme principal. Il s'agit de l'autre point de vue, celui où le sujet opérateur principal (collectif) est le voleur. Mais s'agit-il d'une véritable dépossession dans la mesure où les voleuses n'en retirent aucun gain ? Tout semble perdu pour tout le monde. Le désir de posséder se manifeste par la frustration, la jalousie, puis par la lâcheté. M. Greffard remarque que l'ensemble des personnages est distribué selon l'acte frustration/jouissance :

Les *Belles-sœurs*, écrit-elle, à travers quinze personnages, mettent en jeu deux classes opposées d'acteurs : l'acteur tribal, agent de frustration après de ses membres (le vol des timbres n'est qu'une modalité de cette action), et l'acteur déviant, qui a recherché une satisfaction et est exclu, de fait ou potentiellement, du groupe. (Greffard : 1993, p. 30)

Le premier groupe est directement concerné par l'action principale, et c'est en ce sens qu'il peut être vu comme un antiprogramme narratif ; le second, en revanche, renvoie le lecteur à des problèmes secondaires, et concerne plus des programmes parallèles que des antiprogrammes à proprement parler. Les personnages sont caractérisés d'une manière collective, dans leur frustration ou leur satisfaction, mais également d'une manière individuelle dans la manière qu'ils ont de l'exprimer.

6.1.3.2. Gestion spatio-temporelle

L'action et l'énonciation s'actualisent dans un espace-temps relativement réaliste, vraisemblable, qui suit la règle classique dite des trois unités : une action, un lieu, une journée. Plus encore, le réalisme tient dans l'enchaînement chronologique naturel des événements et des dialogues (pas de *flash back*), et dans la perception d'un espace qui déborde l'espace scénique sans pour autant l'envahir ni le multiplier.

- **Une durée réaliste**

« L'action des *Belles-sœurs* a la durée exacte de sa représentation, écrit L. Mailhot ; le temps dramatique égale le temps réel [...] du début jusqu'à la fin de la soirée, les entrées ou les (fausses) sorties, les paroles ou les gestes, les silences, les black out,

s'inscrivent [...] dans un déroulement continu et linéaire. [...] la division en deux actes est pure convention, simple commodité : ils s'enchaînent sans hiatus ». (1988, p. 318). En apparence, cela fonctionne bien ainsi, mais, à la réflexion, on peut émettre quelques réserves quant à la linéarité : que faire des intermèdes qui court-circuitent la linéarité dramatique et découpent la représentation en quasi-tableaux¹⁷ ? Il y a bien une autonomisation des séquences monologiques et collectives mais il y a aussi une trame, le vol des timbres. Nous émettons l'hypothèse que la durée de l'action est sensiblement plus courte que la durée de la représentation. Quand il y a suspension temporelle au niveau de l'action — dans les monologues introspectifs en particulier — il ne saurait y avoir de suspension temporelle au niveau de la représentation. Cela est matériellement impossible. Tout se passe comme si les intermèdes rétrécissaient d'autant plus le temps du représenté qu'ils prennent de place dans la représentation. Par exemple, on trouve un indice de durée qui correspond au temps d'attente au téléphone de Robert, l'ami de Linda Lauzon. Celle-ci est demandée au téléphone à la page 15, mais dans *l'affolement*, on oublie de la prévenir et elle n'y répond qu'à la page 59. Robert est toujours là qui attend, certes en colère, mais toujours là. Si l'on considère que le temps représenté égale le temps réel, et que la représentation devrait durer environ une heure et demie (sans compter un éventuel entracte), il faut imaginer que Robert est resté « pendu » à son téléphone au moins une heure dans le vide, sans raccrocher pour rappeler, ce qui est peu vraisemblable.

Que dire ensuite de l'enchaînement sans hiatus des deux actes ? Tout d'abord cela dépend des éditions. En 1968, on retrouve les personnages au début de l'acte II exactement là où on les avait laissés à la fin de l'acte I, mais en 1971, sur le principe des feuillets télévisés, il y a reprise au début de l'acte II, des six dernières répliques de l'acte I, ce qui creuse plus profondément encore le fossé temporel entre le représenté et la représentation. On peut finalement se poser la question de l'intérêt de ce découpage : pourquoi M. Tremblay fait-il deux actes ici alors que la majorité de ses pièces

17. « On retrouve ici l'opposition du continu et du discontinu : la dramaturgie en tableaux interrompt la continuité de l'enchaînement syntagmatique, comme suite logique qui va de soi », écrit A. Ubersfeld (1996 [1977], p. 170). Cette dramaturgie en tableaux s'oppose à une dramaturgie en actes où rien ne vient perturber le déroulement du temps représenté. Chez M. Tremblay, on est plutôt dans une forme mixte.

n'en comporte qu'un seul ?¹⁸ Nous pensons, comme L. Mailhot, que la coupe est bien pure convention, mais au contraire de lui, qu'elle dessert le réalisme, et que sa fonction essentielle est précisément d'exhiber la nature conventionnelle du théâtre.

- **La gestion de l'espace par la voix**

Dans le discours des personnages, il n'y a aucune allusion à l'espace de la représentation. Ils restent confinés dans leur bulle fictionnelle. Mais une bulle qui est épisodiquement percée par un extérieur, qu'on ne voit pas mais qu'on entend. C'est en cela que nous parlons de gestion de l'espace par la voix. En effet, plusieurs passages ou didascalies manifestent une présence du dehors, plus ou moins instrumentalisée¹⁹. Le hors cadre est un élément important pour ancrer la scène dans un univers vraisemblable plus large que celui qu'on voit ou imagine voir en lisant. Ces incursions du dehors dans le dedans sont un moyen de faire croire à l'autonomie et à la « complétude des êtres de fiction » (Pavel : 1988 [1986], p. 133, Jouve : 1992, p. 27-31), qui existeraient alors indépendamment de la perception qu'on en a.

6.2. *Bonjour, là, bonjour* (1974)

Cette pièce est, selon L. Boulanger, une des pièces de M. Tremblay les plus jouées à travers le monde et probablement une des plus universelles (2001, p. 75), même si elle a été reçue avec tiédeur par la critique, qui en a fait du « Tremblay mineur » au moment de sa création (David : 1975, p. 99). L'auteur l'explique en avançant que c'est plutôt le travail poussé de la forme que la thématique de l'inceste et de la famille qui en fait une pièce valable sur le plan dramatique²⁰.

18. Interrogé sur le fait que la plupart de ses pièces sont en un seul acte, M. Tremblay répond : « Parce que j'aime y aller d'un seul souffle. Il n'y a rien que j'haïs plus au théâtre que l'entracte. J'ai peur de perdre les spectateurs durant l'entracte. Je vois mes pièces comme un sprint ; je me dois de garder l'attention du public jusqu'à la toute fin. » (dans Boulanger : 2001, p. 121)

19. Germaine Lauzon parle alors qu'elle est dans sa chambre (BS, p. 8 et p. 14) ; les personnages parlent à quelqu'un, au téléphone, mais on ne l'entend pas (BS, p. 10-11, p. 15, p. 59) ; la radio : (BS, p. 19) ; chute de Mme Dubuc à l'extérieur de l'appartement (BS, p. 19) ; Germaine Lauzon s'adresse à un certain Richard, depuis son balcon (BS, p. 22) ; la voisine, dans la rue, se plaint du bruit (BS, p. 38) ; voix de Linda Lauzon et de Rhéauna Bibeau, hors scène (BS, p. 38).

20. « Selon moi, cela ne tient pas à son propos (la famille ou l'inceste) mais à la forme. La structure de la pièce est très éclatée : le personnage central, Serge, a cinq conversations en parallèle avec six membres de sa famille. En 1974, c'était assez nouveau comme procédé. Qui plus est, cette structure améliore le contenu de la pièce. Si je n'avais pas travaillé autant la forme, si mon écriture n'avait pas transcendé le quotidien, je pense que *Bonjour, là, bonjour* serait un mauvais mélodrame. À la création,

6.2.1. État du texte

Entre l'édition originale retenue de 1974 et celle de 1991, deux personnages ont changé de nom : Gabriel est devenu Armand et Albertine s'est muée en Gilberte. L'état du texte de 1974 montre une hésitation ponctuelle qui peut faire penser que M. Tremblay envisageait déjà la mutation²¹. Du point de vue de l'économie de l'univers tremblayen, *Bonjour, là, bonjour* est présentée comme « la pièce centrale du Cycle des Belles-sœurs » par S. Lépine²². On retrouve une idée similaire dans les propos de L. Mailhot (1974), pour qui « la redondance signale le piétinement, le cercle des formules attendues. Le titre et la pièce dessinent une boucle. [avec] Un nœud au centre, Serge, entre deux faisceaux de lignes à peu près parallèles : le trio des vieillards, le quatuor des (plus ou moins jeunes) femmes. Des solos aux octuors, une longue plainte modulée : on est tanné » (p. 15). La redondance du titre peut aussi s'interpréter comme une annonce de l'alternance des ouvertures-clôtures conversationnelles, puisqu'en français québécois, « bonjour » sert aussi bien à entrer qu'à sortir de l'interaction.

6.2.2. Feuilleté énonciatif de *Bonjour, là, bonjour*

Pas d'actes ici, mais un découpage en trente et une sections dont les intitulés renseignent sur le type d'interaction et l'agencement des voix, par analogie avec la musique : duo, solo, trio, octuor, etc. M. Tremblay a travaillé cette pièce comme un opéra, et c'est là, selon lui, une des clés de son écriture :

Ma plus grande influence demeure l'opéra. J'ai toujours été séduit par le lyrisme de l'opéra. Cet art peut faire passer plusieurs émotions fortes à la fois. Les enchevêtrements des actions, les voix parallèles, le côté musical de mon théâtre... tout ça vient de mon amour de l'opéra. Si dans cent ans, on se rappelle mon théâtre, j'espère que ce sera pour sa structure. À chaque pièce,

les critiques n'avaient pas remarqué cette dimension formelle, et ils ont qualifié la pièce de 'Tremblay mineur'. » (M. Tremblay, dans Boulanger : 2001, p. 76)

21. Dans notre édition, l'édition originale de 1974, une réplique est accidentellement attribuée à Armand alors qu'elle devrait l'être à Gabriel (BL, p. 38).

22. Il en analyse le titre ainsi : « Elle en est le nœud et, en même temps, elle est celle qui, pour la première fois, offre la possibilité d'un réel dénouement ou, pour être plus précis d'un renouement. Entre le bonjour de l'arrivée de Serge (celui de l'entrée en matière, de la présentation des personnages et des situations conflictuelles qui traverseront tout le Cycle) et le bonjour du départ (celui de la résolution ou de la réconciliation, de la sortie et de la survie possible hors du milieu familial), il y a précisément un milieu, un nœud, un « là », c'est « là » sans doute, dans cette pièce que tout se joue. » (S. Lépine : 1993, p. 125-126)

j'essaie de réinventer l'utilisation du temps au théâtre. C'est la pierre angulaire de mon théâtre. Et, bien modestement, c'est l'héritage que j'aimerais laisser comme dramaturge. (dans Boulanger : 2001, p. 31)

6.2.2.1. Schéma

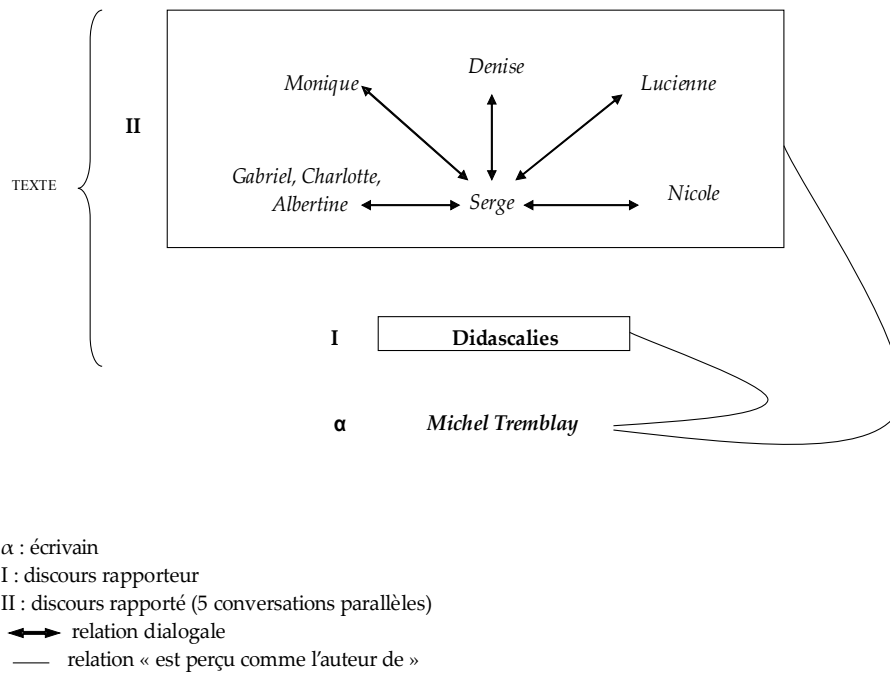


Figure 6.2.2.1. Structure énonciative de *Bonjour, là, bonjour*

La double énonciation fondamentale est relativement classique. Le niveau I est celui des didascalies et il correspond au français écrit standard. La particularité de cette pièce réside plutôt dans l'organisation du niveau II, celui de la conversation fictionnelle entre personnages. La structure dramatique devient assez vite complexe et polyphonique. Serge, qui semble avoir le don d'ubiquité, est le seul capable d'entretenir plusieurs interactions en même temps et est, de ce fait, le seul point de repère fiable dans cette nébuleuse de discours. Il est présenté comme un pivot entre cinq univers discursifs quasiment étanches. Les cinq conversations correspondantes devraient s'enchaîner chronologiquement, mais elles sont présentées simultanément au lecteur/spectateur. Les interlocuteurs de Serge se divisent en cinq groupes :

II a. Albertine et Charlotte, tantes de Serge, qui gardent leur frère

- Gabriel, père de Serge, Monique, Denise, Lucienne et Nicole.
- II b. Monique, dépressive et dépendante de médicaments.
- II c. Denise, boulimique et attirée par son frère Serge.
- II d. Lucienne, la parvenue de la famille, alcoolique et adultère.
- II e. Nicole la plus discrète, sœur incestueuse avec laquelle Serge s'apprête à vivre.

6.2.2.2. Particularités

- **Le dilemme succession-simultanéité**

La complexité de ce texte vient du fait que deux logiques y cohabitent : celle de la succession des événements et celle de la simultanéité des conversations. Nous prendrons comme illustration l'exemple de l'octuor n° 3 (BL, p. 32-42) où tout l'agencement discursif de la pièce et le profil des personnages se mettent en place. Dans cette section, on perçoit à la fois la suite chronologique des visites de Serge et leur brouillage, pour lequel nous proposerons une signification. Au début, on comprend que Serge vient de quitter le domicile de ses tantes et de son père et qu'il se trouve désormais chez sa sœur Lucienne, qui lui fait des remarques désobligeantes :

Lucienne – Y'ont-tu montré à vivre un peu, au moins ? My God, avec la longueur de cheveux que t'as là, j'pense qu'y t'ont pas changé ben ben ! Fais-moé couper ça, ces cheveux-là, c'est même pus à'mode ! Même Bobby va se les faire couper pis y'a rien que seize ans !

Serge – Comment c'qu'y va, Bobby ? Toujours le p'tit bum d'la famille ? (BL, p. 32)

Jusque là tout semble rationnel, mais on est à nouveau confronté à des interventions de Charlotte et Albertine, qui, d'un point de vue réaliste, devraient se trouver ailleurs, c'est-à-dire être absentes de la scène et du discours.

Charlotte – Lucienne a téléphoné. A voudrait que t'alles la voir.

Albertine – A l'a parlé à ma tante Charlotte, pis à l'a même pas demander de mes nouvelles.

[suite du dialogue entre Serge et Lucienne]

Serge - Chus v'nus icitte parce que tu m'as invité, Lucienne. [...]

Serge – Des fois que t'aurais quequ'chose d'important à me dire. Si t'as pris la peine de téléphoner chez Popa...

Lucienne – J'voulais pas que tu coures comme un fou chez Nicole, on t'aurait jamais revu ! (BL, p. 33)

D'ailleurs, deux pages plus loin, une remarque de Lucienne replace bien la conversation entre Charlotte, Albertine et Serge dans un passé proche :

Lucienne – J’suppose que tu viens de tout conter ça chez Popa, pis que t’as pas envie de recommencer. (BL, p. 35)

Plus loin encore, on remarquera que Lucienne parle de la visite de Serge à Nicole au futur, mais en parallèle, les didascalies indiquent la présence muette de Nicole. On assiste aussi à un bref échange de retrouvailles entre les deux amoureux, qui semble être le point central de cette section et de la pièce :

Nicole essaie de dire quelque chose sans y parvenir. (BL, p. 34)

Nicole essaie encore de dire quelque chose sans y parvenir. (BL, p. 37)

Nicole, *très lentement* – Vas-tu r’venir rester avec moé ?

Serge se jette dans les bras de Nicole. Ils s’étreignent très longtemps.

Serge – Oui... oui... oui !

Nicole – J’mes tellement ennuyée.

Serge – Moé-si...

[répliques de Denise et de Lucienne adressées à Serge]

Nicole et Serge se séparent. (BL, p. 40)

[Serge reprend sa triple conversation, répondant tour à tour à Denise, Lucienne et à Monique]

Entre temps, Monique et Denise ont fait leur entrée séparément (respectivement, p. 33 et p. 34) et entretiennent elles aussi une conversation séparée avec Serge. La première lui raconte sa dépendance médicamenteuse, la seconde veut à tout prix lui faire manger du roastbeef. On apprend alors que :

1. Serge est allé chez son père et ses tantes, avant d’aller chez Denise, comme le laisse transparaître la réplique suivante :

Serge [à Denise] – J’ai pas faim, j’ai déjà mangé chez popa. (p. 41)

2. Serge est allé chez Lucienne avant de se rendre chez Monique et chez Denise, comme le montrent les répliques suivantes :

Denise et Monique – T’arrives de chez l’Anglaise ? (BL, p. 39)

[...]

Denise – Est-tu toujours aussi malheureuse, avec tout son argent, l’Anglaise ?

Monique – A l’a-tu toujours ses problèmes de femme riche ? (BL, p. 40)

Le feuilleté énonciatif est utile mais comme étape générale d’éclaircissement seulement, car les différentes sphères conversationnelles ne sont en réalité pas complètement étanches. Il est vrai que les locuteurs des sous-niveaux *a*, *b*, *c*, *d* et *e* ne s’interpellent ni ne se répondent directement explicitement, mais il est aussi évident que la mise en parallèle des conversations est loin d’être aléatoire. Il y a tout un système

d'annonces, d'échos ou de reprises. De plus, une réplique comme celle de Monique et Denise citée ci-dessus pose problème : comment est-il possible que deux personnages qui ne partagent pas la même situation d'énonciation puissent parler d'une seule voix ? L'hypothèse d'une volonté d'auteur qui ferait de ces phénomènes des traces de l'écrivain dans son texte, si elle est vraie, demeure insuffisante. Nous pensons qu'au-delà de cet éclatement discursif prend forme ici implicitement l'espace mental d'un seul personnage, Serge. Il apparaît comme le carrefour de toutes ces conversations. Tout se passe comme si, arrivé enfin chez Nicole et prêt à aller se coucher, Serge revivait mentalement et en même temps les différentes conversations qu'il a eues avec les autres membres de sa famille et dont il perçoit a posteriori les analogies. La scène des au-revoir va tout à fait dans ce sens, puisqu'on y prend conscience que Serge dort chez Nicole, et que leur dialogue n'est pas sur le même plan que les autres :

Monique – Bye !

Denise – Salut !

Lucienne – Bye, bye !

Nicole – Bonne nuit...

Serge – Mon... taxi... est... arrivé.

Tous, *sauf Nicole et Serge* – Bonjour, là ! Bonjour ! (BL, p. 99)

Sur le plan dramatique, cette hypothèse donne un statut à part aux deux dernières sections (p. 100-104)²³.

- **Le statut des duos et des solos**

À côté de la complexité énonciative manifeste, on remarque qu'il existe des sections plus simples intitulées « solo »²⁴ ou « duo »²⁵. Seuls deux duos sont de vrais dialogues,

23. Serge revient au domicile de son père et de ses deux tantes, Monique téléphone à Denise (p. 101) et Lucienne téléphone à Nicole (p. 101). Ici, Serge perd son statut de personnage-pivot, puisqu'il n'est plus le carrefour des autres conversations qui se font indépendamment de lui et réellement au même moment, à savoir en pleine nuit.

24. Solo de Gabriel qui veut être tranquille (p. 51), solo de Lucienne (à Serge) qui accuse son frère d'inceste (p. 65-66), solo de Nicole (à Serge) sur la nostalgie de l'enfance (p. 67), solo de Monique (à Serge) qui se lamente sur son sort (p. 71), solo de Monique (à Serge) qui parle de venir vivre avec Nicole et Serge (p. 72-73), solo de Denise (à Serge qu'elle interpelle) sur son sort de grosse femme (p. 85-86), solo de Serge (à Denise) qui la rassure (p. 86), solo de Lucienne (à Serge) qui menace de révéler l'inceste aux autres, le traite de « tapette manquée » (p. 87), solo de Serge (à Lucienne) qui avoue son inceste (p. 89-91) et solo Nicole (à Serge) qui propose de prendre Gabriel avec eux (p. 91-92).

25. Duo : Serge s'adresse à son père et/ou à Albertine (p. 31-32), duo entre Nicole et Serge (p. 50), duo entre Albertine et Charlotte mais finale en trio (p. 52-63), duo entre Lucienne et Nicole (p. 87-89), duo final entre Serge et Gabriel (p. 103-105).

il s'agit des deux échanges principaux de la pièce : Serge-Nicole (BL, p. 50), Serge-Gabriel (BL, p. 103-105). Les autres sont toujours adressés à Serge. Les solos sont des monologues adressés sans valeur véritablement générale, ni métathéâtrale.

6.2.3. Organisation dramatique

6.2.3.1. Programme narratif

Il s'agit de « l'histoire d'un babil et d'un passage à l'acte », écrit S. Lépine (1993, p. 130). Le babil désigne la futilité du flot de paroles des femmes qui entourent Serge : ses deux tantes, Charlotte et Albertine, et ses trois sœurs, Lucienne, Monique et Denise. Ce verbiage, le plus souvent monologal, s'oppose à la communication dialogale sincère entre Serge et son père Gabriel, et entre Serge et Nicole. Le passage à l'acte désigne les deux décisions que prend Serge, à savoir assumer sa relation incestueuse avec Nicole et extirper son père des griffes de ses deux tantes. Ceci constitue une double rupture, sociale et familiale.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Serge rentre d'un voyage de trois mois en Europe qu'il avait programmé pour réfléchir aux sentiments qu'il éprouve pour sa sœur Nicole. Il arrive de l'aéroport et se trouve chez son père et ses deux tantes pour le repas du soir. Il est censé raconter son périple en détail.

Situation finale : Serge et sa sœur Nicole, qui s'aiment, ont décidé de vivre ensemble, et de prendre chez eux leur père Gabriel.

Transformation principale : Serge dit et assume ouvertement son amour paternel et incestueux, contre l'avis des autres femmes, figures maternelles de la pièce, et contre la morale sociale.

La trame principale est donc celle de la libération de l'individuel sur le collectif, le choix du bonheur plutôt que de la frustration, c'est-à-dire l'inverse des *Belles-sœurs*, « triomphe de la tribu » (Greffard : 1993, p. 42). C'est en ce sens que M. Tremblay dit de sa pièce qu'elle est très *peace and love*, puisque le message qu'on y lit est « pour le bonheur, contre la société ».

- **Déroulement narratif principal**

Situation initiale : Dès le départ, Serge est présenté comme la personne de qui les autres attendent quelque chose de plus que le simple récit de ses

aventures en Europe. Il a été élevé par un collectif maternel puisqu'il est le cadet, le seul garçon de la fratrie et que, vraisemblablement, il a peu ou pas connu sa mère. Il ne veut vivre ni avec ses deux tantes, ni avec ses trois sœurs aînées Denise, Monique et Lucienne, si bien que se dessinent en filigrane sa volonté de vivre avec Nicole et sa volonté de vivre avec son père, mais les pressions sociales et familiales le lui interdisent (il ne doit pas).

Compétence : pour arriver à ses fins, il lui faut refuser les propositions-avances de ses sœurs et ménager une situation intimiste propice à la communication, entre lui et son père, entre lui et Nicole, pour pouvoir dialoguer en toute sincérité et leur dire son amour.

Performance : Le « passage à l'acte » correspond à un choix de vie fondé sur des aveux sentimentaux problématiques pour le sujet principal, Serge. Il s'agit d'un amour fraternel incestueux et d'un amour filial sourd (n'oublions pas que Gabriel est atteint de surdité et qu'il ne communique que très peu avec ses enfants). La solution proposée, celle d'une vie à trois sous le même toit, est présentée comme une réponse possible à ces deux problèmes et constitue pour Serge le dépassement d'une double impasse. Mais la libération est un peu illusoire : il croit fuir des sœurs et tantes qui l'étouffent, mais, en choisissant Nicole comme compagne, il fait des ses sœurs et ses tantes ses belles-sœurs.

Sanction : le jugement négatif de l'acte projeté par Serge et Nicole est perceptible dans les sentiments des autres personnages : amoralité et ressentiment pour Lucienne, incrédulité et jalousie de la part de Denise et de Monique, vexation et égocentrisme pour Albertine et Charlotte qui se demandent ce qu'elles vont devenir. On lira également un jugement, sinon positif, au moins neutre, qui s'apparente à de l'acceptation de la relation Serge-Nicole, et qui est le dernier formulé, dans les propos du père, Gabriel : « Laisse faire, mon garçon... Laisse faire le reste. J'le sais, le reste... » (BL, p.104)

- **Antiprogramme**

Il s'agit en fait d'un antiprogramme collectif, celui de deux générations de femmes-mères qui veulent garder leurs hommes près d'elles, ne pas les partager : soit, d'un côté, Charlotte et Albertine par rapport à Gabriel et, de l'autre, Monique, Denise et Lucienne par rapport à Serge. La perspective que Nicole, Serge et Gabriel vivent ensemble ruine le désir et les intérêts de toutes. La performance réussie des trois protagonistes principaux ne serait que le négatif de l'échec des autres et c'est en cela qu'il y a antiprogramme²⁶. D'une manière générale, Serge est pour ses sœurs le moyen de

26. Nous touchons ici à l'idée de point de vue narratif qui conditionne l'interprétation : il y a réussite et rébellion contre la Loi sociale et familiale si l'on considère que le sujet principal est Serge, mais il y a

comblent le vide d'un mari absent ou délaissé. Présenté comme celui qui doit raconter son voyage en Europe, il passe pourtant son temps à écouter les doléances de chacune et il n'y a finalement qu'avec son père et avec Nicole qu'il semble construire un véritable dialogue.

- **Programmes analogues**

Plutôt que de programmes parallèles, il vaudrait mieux parler ici de programmes narratifs analogues qui se rejoignent dans la solution finale projetée : le premier a pour sujet principal Serge et pour objet Nicole (amour incestueux) et le second a pour sujet principal Serge et Nicole et pour objet leur père Gabriel (amour filial).

6.2.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **Une soirée bien remplie**

Le tout se déroule en une seule soirée, de l'arrivée de Serge au moment du repas jusqu'à son retour chez son père à deux heures du matin, comme le montre la scène finale²⁷. Le temps de présentation des événements est au cœur d'un dilemme (succession-simultanéité), excepté la dernière section, où le temps représenté égale parfaitement le temps de la représentation, comme si la dernière scène servait de pierre de touche temporelle pour les autres événements, comme si elle était le seul véritable moment présent de la pièce et que les visites précédentes étaient des *flash-back* se faisant écho dans la tête de Serge.

- **L'éclatement spatial**

L'espace est pluriel. L'avant-dernière section (BL, p. 100-103) met également en scène et en texte trois relations téléphoniques, celle sous-entendue entre Lucienne et Monique, celles explicites et rapportées de Monique et Denise, puis de Lucienne et Nicole. La possibilité de ces dialogues en dehors de la présence de Serge produit une rupture de point de vue. Jusque là, on pouvait avoir l'impression que tout se passait via Serge, voire même dans la tête de Serge, seul responsable du mélange des temps et des lieux ; mais, dans l'octuor pénultième, il n'est plus le repère des autres discours.

Voici quelques extraits qui montrent l'éclatement spatial :

échec du point de vue de Monique, Denise, etc.

27. Gabriel – Que c'est que tu fais icitte à c't'heure là, toé ? [...] / Serge – J'veux te parler ! / Gabriel – À trois heures du matin ? / Charlotte – Y'est rien que deux heures... (BL, p. 100-101).

Albertine [à propos de Serge] – Laisse-lé donc manger, un peu, Gabriel, y nous contera tout ça, après. (BL, p. 31)

Lucienne (*à Serge*) – J’voulais pas que tu coures comme un fou chez Nicole, on t’arait jamais revu ! [...]

Monique [à Serge] – Ah, mon beau pitou, j’peux pas croire que t’es arrivé ! Ça fait au moins deux heures que j’t’attends ! (BL, p. 33)

Denise [à Serge] – Ah ben, ah ben, la belle surprise ! Ben, rentre ! [...]

Lucienne [à Serge] – Ben non, reste. Finis la soirée icitte, tu coucheras dans la chambre d’amis. (BL, p. 34)

Lucienne [à Serge] – J’suppose que tu viens de tout conter ça chez popa, pis que t’as pas envie de recommencer... (BL, p. 35)

Serge [à Lucienne]- [...] J’ai d’autre monde à voir... (BL, p. 36)

Denise [à Serge] – [...] Passons aux choses sérieuses ! Mangeons, mon tit-frère, mangeons ! [...]

Serge – J’ai pas faim, j’ai déjà mangé chez popa. (BL, p. 41)

La vingt-neuvième section, un octuor, se termine sur un bouquet final d’au-revoir qui, outre l’effet de paraphrase, montre à la fois l’éclatement en cinq lieux — correspondant aux cinq conversations représentées de front — et leur réunion en une espèce de voix collective, invraisemblable, renvoyant à l’effet d’écho que l’identité des propos de chaque femme produit dans l’imagination de Serge.

Albertine – Attache-toé un peu. Reste pas la falle à l’air de même.

Monique – Attache-toé comme faut, là...

Denise – Couvre-toé donc, un peu...

Lucienne – Relève ton collet...

Les femmes, *sauf Nicole* – Tu vas geler ! (BL, p. 99)

6.3. L’impromptu d’Outremont (1980)

6.3.1. État du texte

Il n’y a à notre connaissance qu’une seule version de ce texte, mais on remarquera que cet impromptu trouve un précédent, sinon dans le thème, au moins dans la motivation, dans *Ville Mont-Royal ou « Abîmes »*, très courte pièce « en bon français » écrite en 1972 dans *Le Devoir*, dédiée à Madame Claire Kirkland-Casgrain²⁸. *L’impromptu d’Outremont* est une réaction au conservatisme des institutions culturelles québécoises

28. Mme Kirkland-Casgrain était alors ministre des Affaires culturelles et elle avait refusé une subvention à M. Tremblay pour que les *Belles-sœurs* soit jouée à Paris.

des années soixante-dix et quatre-vingt, mais une pièce moins ironique et plus élaborée que ne l'était *Ville Mont-Royal*. Quelle signification donner à un titre qui comporte une indication générique et géographique ? Quel horizon d'attente est produit par l'annonce d'un impromptu ? M. Tremblay change d'univers social : on passe de l'autre côté de la *Main*, ce boulevard qui sépare les prolétaires et les bourgeois francophones : les premiers sont à l'Est, les seconds à l'Ouest de cette frontière. Dans cette pièce, on passe en effet de la cuisine des « belles-sœurs » sur le Plateau Mont-Royal au salon des sœurs Beaugrand à Outremont. L'affichage générique laisse aussi entendre une rupture : il s'agit là d'une pièce ouvertement polémique, dans laquelle, traditionnellement, un auteur expose un débat qu'il a suscité, répond à des critiques qui lui ont été faites et en profite pour expliquer et réaffirmer sa position esthétique. Avant d'analyser si oui ou non l'effet d'annonce se vérifie, on redonnera une définition générale du genre :

L'impromptu est une pièce improvisée (à *l'improviso*), du moins qui se donne comme telle, c'est-à-dire qui simule l'improvisation à propos d'une création théâtrale, tout comme le musicien improvise sur un thème donné. Les acteurs font comme s'ils devaient inventer une histoire et représenter des personnages, comme s'ils improvisaient réellement. [...] Genre autoréférentiel (référant à lui-même et se créant dans l'acte même de son énonciation), l'impromptu met en scène l'auteur, l'engage dans l'action et met en *abyme* sa création. Il instaure ainsi un *théâtre dans le théâtre*. Attentif aux conditions de la création, à ses aléas, ses difficultés, il révèle du même coup les facteurs esthétiques, mais aussi socio-économiques de l'entreprise théâtrale. (Pavis : 1996, p. 170)

Comparée à ses prédécesseurs, L. Pirandello, J. Giraudoux, E. Ionesco ou J. Cocteau, et surtout Molière²⁹, à qui l'on doit le premier texte du genre, on se demandera si *L'impromptu d'Outremont* est bien un impromptu (voir Gauvin : 1980). Le dramaturge affirme qu'« [il a] fait le contraire d'un véritable impromptu », disant que « dans *L'impromptu de Versailles*, Molière critiquait les tartuffes qui n'aiment pas son théâtre » et qu'ici, dans sa pièce, « les personnages parlent contre le genre de théâtre [qu'il fait] ». Il s'agit pour lui « davantage d'un drame bourgeois qu'un impromptu, ou ce que les

29. Parmi les impromptus les plus célèbres, on compte : *L'impromptu de Versailles* de Molière en 1663, écrit pour répondre aux polémiques contre la *Critique de l'École des femmes* ; *Ce soir, on improvise* de L. Pirandello en 1930 ; *L'impromptu de Paris* de J. Giraudoux en 1937 ; *L'impromptu de l'Alma* de E. Ionesco en 1956 ; et *L'impromptu du Palais Royal* de J. Cocteau en 1962.

Anglais appellent a *conversation piece*³⁰ » (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 19 et 100). S'il est certain que la parole joue un rôle important en tant qu'acte, on ne peut cependant sous-estimer complètement le contenu de certains passages. Loin d'être futiles, ces propos permettent à M. Tremblay, quoiqu'il en dise, d'exposer sa propre vision critique et esthétique du théâtre, sous couvert d'un drame bourgeois assez traditionnel. L'impromptu est donc lisible à deux niveaux : celui des quatre sœurs pour qui les rencontres sonnent comme des joutes verbales, des « impromptus », et celui de l'écrivain qui en profite pour faire passer un message sur l'absurdité et la stérilité de positions aussi arrêtées que celles de ses personnages. La valeur polémique et théorique (poétique) de ce texte n'est pas reconnue par tous les critiques. L. Mailhot y voit « une théorie de l'art [et] une (auto)critique du théâtre » dans laquelle M. Tremblay « attaque ses détracteurs et expose indirectement ses conceptions esthétiques, dramaturgiques, culturelles » (1980, p. 15). M.-L. Piccione le présente comme une « pièce engagée, voire polémique » (1998, p. 159). En revanche, L. Gauvin relativise la portée de la pièce :

S'il est dans la tradition de l'impromptu de rompre avec toute tradition, on ne saurait nier que celui de Tremblay obéit à la loi du genre en le transgressant. On retrouve peu ou pas de polémique dans *L'impromptu d'Outremont*, sinon par quelques allusions à une ancienne querelle du jocal par journaux interposés. Loin d'intervenir au cœur d'un débat, la pièce de Tremblay sonne le glas d'une culture déjà morte. [...] À côté et en dehors de l'actualité, l'aspect polémique de cet impromptu se limite aux oppositions entre les deux stéréotypes culturels véhiculés par Fernande et Lorraine, la bourgeoise de l'*Upper* Outremont et la jeune fille de bonne famille mariée à un jardinier italien. (Gauvin : 1980, p. 116-117)

Ce que l'on peut dire pour ménager les différentes interprétations c'est que M. Tremblay, même si son combat est daté, joue à l'impromptu en exposant des jugements opposés sur la culture québécoise et joue avec l'impromptu en n'en respectant pas les règles. Il n'apparaît dans sa pièce que de manière épisodique et en filigrane à travers la mention des *Belles-sœurs*, que deux des personnages se souviennent être allés voir

30. « Un théâtre de la conversation est un théâtre où les échanges et les circulations de parole l'emportent sur la force et l'intérêt des situations, où rien ou presque n'est « agi », où la parole, et elle seule, est action. On peut même ajouter, en prenant le mot « conversation » au pied de la lettre, que les énoncés échangés présentent un intérêt restreint, que les informations qui circulent par l'intermédiaire de ces paroles sont plutôt anodines, légères, superficielles, et sans rapport direct obligé avec la situation. » (Ryngaert : 1993, p. 106)

une dizaine d'années auparavant (IO, p. 92). L'artiste n'est pas encore ici un personnage créateur, comme il le sera dans *Le vrai monde ?* et plus franchement dans *Encore une fois*. Même si l'illusion fictionnelle n'est jamais mise à mal par les personnages eux-mêmes, le procédé du théâtre dans le théâtre, qui est un des traits du genre « impromptu », est exploité dans cette pièce : les quatre sœurs se donnent en spectacle, « sont en représentation constante » (Mailhot : 1980, p. 18), se distribuent consciemment les rôles pour se jouer à elles-mêmes leur répertoire favori, le rituel de leurs disputes.

6.3.2. Feuilleté énonciatif de *L'impromptu d'Outremont*

6.3.2.1. Schéma

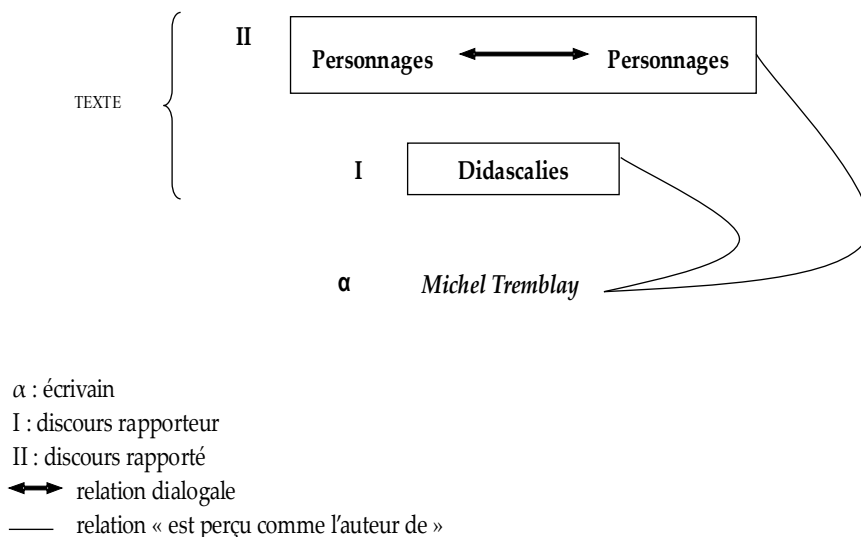


Figure 6.3.2.1. Structure énonciative de *L'impromptu d'Outremont*

L'organisation de l'énonciation en strates est assez commune. M. Tremblay se contente du minimum imposé par le genre dramatique. L'intérêt de cette pièce réside plus dans son contenu que dans la structure. Du point de vue du corpus, elle se rapproche donc structurellement plus des *Belles-sœurs*. C'est aussi ce qu'a noté M. Cambron, qui montre que certains textes, dont *L'impromptu d'Outremont*, « sont fortement chevillés aux *Belles-sœurs* ». (Cambron : 1993, p. 247)

L'intérêt principal de la pièce [...] réside dans la reprise que Tremblay effectue, sur un mode mineur, de la structure dramatique des *Belles-sœurs*. Le cercle est plus restreint, mais on retrouve dans les deux cas les mêmes événements structuraux : l'attente, l'arrivée d'invitées, la dispute, l'arrivée de celle qui est devenue étrangère, les discussions sur l'art (ici la musique classique remplace le cinéma français), le dévoilement graduel des vicissitudes de la vie de chacune, accompagné de monologues, les discussions sur le passé, sur les enfants, sur le goûter ou les rafraîchissements, les chœurs (qui prennent dans *L'improptu* une forme musicale). Puis, à la fin, on assiste à un chœur final, marquant la réconciliation apparente du groupe, chanté [...] et une salve de mitraillette se substitue à l'absurde chute de timbres. Le huis-clos féminin, l'avenir interdit, le déterminisme familial imposent aux personnages d'Outremont et de la rue Fabre le même étouffement. Comme si, en passant « de la cuisine au salon », comme le réclame à grands cris Fernande lorsqu'elle conspue le théâtre moderne (lire : le théâtre de Tremblay), celui-ci changeait de décor sans changer de structure ni de problématique. (*ibid.*, p. 249-250)

7.3.2.2. Particularités

- **Les parties chantées**

Les parties chantées seraient des équivalents du chœur dans les *Belles-sœurs*, elles signifieraient des passages à la portée générale ou des commentaires de l'action d'un personnage. L'analogie est cependant limitée car les chansons n'ont pas d'existence linguistique explicite, elles sont simplement mentionnées. D'autre part, on ne peut réellement parler de collectif qu'à la fin³¹.

- **Le discours direct rapporté**

Dans cette pièce, plus que dans les autres, le discours direct rapporté a une signification particulière. Il permet à M. Tremblay de créer un cinquième personnage, physiquement absent mais étouffant³² : la mère. Cette figure fantomatique n'est pas seulement évoquée, elle est citée ironiquement comme « le parangon des paroles creuses » (IO, p. 30). Voici quelques exemples³³ :

Lucille — « Le thé est froid », c'est assez... ça me rappelle maman... Quand arrivait le temps des explications ou le moment de dire enfin des choses impor-

31. Yvette chante la Mort de Didon de l'opéra *Dido and Aeneas* de Purcell, dans une version précise indiquée par M. Tremblay dans une didascalie (IO, p. 27), Yvette chante à nouveau « Remember Me » (IO, p. 41), Yvette chante « Après un rêve » de Fauré, accompagnée au piano par sa sœur Lorraine (IO, p. 76), les quatre sœurs chantent « Jeunes fillettes, profitez du temps » (IO, p. 114).

32. « Lucille – le fantôme de maman se faufile entre nous et nous empêche de penser et de nous exprimer d'une façon articulée. » (IO, p. 106)

33. Voir aussi IO, p. 41, 43, 79 et 106.

tantes, elle sortait toujours une de ces perles dont tu as hérité [sic] : « Le thé est froid ! » ou bien « Mon dieu l'horloge avance encore ! » ou bien « Suis-je bête, je suis en retard ! » [...] Tu te souviens, après que papa soit mort dans ses bras en la maudissant, [...] elle s'est tournée vers nous et nous a dit : « Ce qui est terrible, avec le cancer, c'est que, vers la fin, on est obligé d'enlever son dentier ! » (IO, p. 29-30)

Lucille, *en imitant la voix de sa mère* – « Il faut toujours se réconcilier, dans la vie, les enfants, c'est moins dangereux ! Et le plus intelligent cède toujours le premier ! » (*Elle rit.*) Quelle farce ! (IO, p. 113)

- **L' « assise » des monologues**

Les monologues sont presque systématiquement associés à la position assise, face au public (que ce soit un fauteuil ou le banc du piano), ce qui donne l'impression au public d'un échange privilégié, même si la glace n'est jamais vraiment brisée :

- Monologue d'Yvette : « Remember Me » (IO, p. 40-45). elle tire son fauteuil sur le bord de la scène et parle en regardant le public.
- Monologue de Lorraine « la québécoise à Outremont » (IO, p. 79). Lorraine est assise sur le banc du piano et se tourne vers le public.
- Monologue de Fernande qui joue une scène pour sa sœur « le bouffon pour faire rire » (IO, p. 89 sqq.) Fernande s'est assise dans le fauteuil d'Yvette.
- Monologue de Fernande (IO, p. 108-111) « son talent d'écrivain ». Une didascalie en amont nous indique qu'elle est assise à l'écart des autres. (IO, p. 93)

- **Un univers autoréférentiel**

Nous pensons ici très précisément à la mention que fait Yvette des *Belles-sœurs*. Le nom de M. Tremblay n'est toutefois jamais prononcé, même si c'est à lui que renvoient les allusions au théâtre moderne ou à la nouvelle génération d'artistes, par opposition au théâtre traditionnel³⁴. À notre connaissance, c'est la première fois que se manifeste l'œuvre de M. Tremblay dans l'œuvre de M. Tremblay³⁵, qui se fait en quelque sorte lui-même représentant sinon de La culture québécoise, au moins d'un de ses avatars.

34. Ce qui est faux en 1980, puisque M. Tremblay occupe une position officielle et qu'il est institutionnellement bien assis depuis plusieurs années. « Douze ans après *Les belles-sœurs*, le dramaturge fait maintenant les beaux jours du TNM [Théâtre du Nouveau Monde] ainsi que des théâtres institutionnalisés de Montréal. Il s'amuse à représenter un combat d'arrière-garde, dans un ex-salon de l'élite montréalaise. » (Gauvin : 1980, p. 117)

35. *Les Belles-sœurs* sera également au centre de la pièce *L'impromptu des deux Presses*, texte de 1985, publié dans *20 ans*, ouvrage du Centre d'essai des auteurs dramatiques, Montréal, VLB, 1985, p. 285-297.

Autoréférentialité n'est pas synonyme d'autobiographie (voir chapitre 7). Le phénomène est plus complexe et s'apparente à de la réflexivité littéraire : *Les belles-sœurs*, fiction nourrie de réalité, devient à son tour le référent réel d'un autre univers fictionnel, celui des sœurs Beaugrand.

6.3.3. Organisation dramatique

6.3.3.1. Programme narratif

Le genre de l'impromptu se prête a priori difficilement au découpage narratif, puisque son objectif premier est d'exposer un sujet polémique et de permettre à l'auteur de défendre sa position. Est-ce à dire qu'il n'y a pas d'histoire racontée ici ? Sous l'allure d'une conversation improvisée qui fuse dans toutes les directions sans gouvernail, on peut tout à fait percevoir une trame qui sert de prétexte à M. Tremblay pour exprimer deux positions contraires. Pour extraire un programme narratif pertinent, nous nous sommes donc concentrée sur l'opposition fondamentale en lien avec l'objectif de l'impromptu, à savoir celle représentée par Fernande et Lorraine. Lucille et Yvette, de ce point de vue, ne sont que des accessoires qui renforcent occasionnellement la position de l'une ou de l'autre, assumant ainsi la fonction d'adjuvant ou d'opposant.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Lucille et Yvette attendent Fernande et Lorraine à l'occasion d'un thé pour fêter les quarante ans de Lucille.

Situation finale : Les quatre sœurs se réconcilient, par obligation, en chantant une chanson de leur enfance. Elles sont mitraillées sur scène.

Transformation principale : autour de la dispute principale entre Lorraine et Fernande, on assiste à de nombreuses confrontations verbales entre les quatre sœurs, les camps étant à géométrie variable selon les sujets (l'art, la langue, les traditions, l'argent, la figure maternelle).

- **Déroulement narratif principal**

Situation initiale : il s'agit ici de la mise en place des contrastes que l'on retrouve tout au long de la pièce, à savoir le désaccord sur la qualité de la langue, sur la culture à travers le choix de la musique (par ex. chanson populaire québécoise *vs* Purcell, Stravinski *vs* Tchaïkovski) ; la figure contestée de la mère ; l'opposition caricaturale entre Fernande et Lorraine relayée par la description des gâteaux d'anniversaire qu'on attend qu'elles

apportent (*Pegroid's* et *Le Duc de Lorraine*³⁶). Cette scène d'exposition est faite par le duo Lucille-Yvette, jusqu'à l'arrivée de Fernande (IO, p. 27-46).

Lucille – [...] Les célèbres sœurs Beaugrand vont encore se réunir pour s'entre-tuer selon la tradition...

Yvette – On n'est pas obligé [sic] de s'entre-tuer, tu sais ! C'est toujours toi et Fernande qui commencez... vous aimez tellement ça, vous engueuler...

Lucille – Toi aussi tu aimes ça, comme tout le monde ! Un petit impromptu sans incident t'ennuierait profondément, avoue-le donc ! Tandis qu'une belle grosse chicane avec des morceaux de gâteau qui volent dans le salon, quelques pleurs et beaucoup de grincements de dents te ravit ! Ça, c'est digne de nous ! (IO, p. 35-36)

Compétence : Les sœurs Beaugrand ont sans conteste le savoir-faire des disputes puisqu'elles ont l'habitude de « s'entre-tuer » verbalement. Les premières disputes s'enchaînent, la tension monte pour qu'enfin le véritable conflit, annoncé et attendu, éclate entre les deux extrêmes, la « super chic » et la « quéétaine », Fernande et Lorraine. Les personnages reconnaissent eux-même leur capacité à engendrer le conflit et leur emprisonnement sous cette étiquette. Par exemple : Yvette et Lucille qui se voient mutuellement comme des partenaires ou adversaires (IO, p. 40) de joutes verbales, ou encore Fernande qui fait le bouffon pour faire rire sa sœur, en se caricaturant elle-même et en se prenant à son propre jeu (IO, p. 89 sqq.).

Performance : La scène centrale, caractéristique d'un impromptu, est celle qui se déroule entre Fernande et Lorraine, plus ou moins assistées de Lucille qui prend le parti de Fernande et Yvette qui tempère en prônant la tolérance. Nous verrons donc la performance principale dans la discussion à propos des arts au Québec, théâtre, opéra, musique (IO, p. 92-105).

Sanction : La sanction interne est formulée à plusieurs reprises : ce n'est pas bien de se disputer. Le rôle de modérateur revient à Lucille et à Yvette qui cherchent à éviter voire à casser les tensions, à proposer un compromis, « quelque chose de plus... constructif » (IO, p. 106) puis une réconciliation. Elles se font alors le porte parole de la figure maternelle qui « disait toujours : Évitez les disputes. À tout prix. Elles sont inutiles. Et vulgaires. » (IO, p. 106) Mais cela reste assez ambigu car la mère est souvent citée avec ironie comme le carcan qui « empêche de penser et de [s'] exprimer d'une façon articulée » (IO, p. 106). La réconciliation finale est plus contrainte et dictée par la tradition et la volonté maternelle que vraiment sincère (IO, p. 112-113).

36. « Lucille – Le gâteau de Lorraine était tellement laid et celui de Fernande tellement chic qu'ils avaient l'air de provenir de deux planètes différentes ! / Yvette, *qui ne peut s'empêcher de sourire* – Oui... Fernande, c'est « le duc de Lorraine », puis Lorraine, c'est « Pegroid's » ! » (IO, p. 36). M. Tremblay utilise ici des référents réels : « Le duc de Lorraine » renvoie à une chaîne de pâtisseries chics et raffinées « à la française » et « Pegroid's » est un « fast food » grossier et peu recherché de la pâtisserie industrielle et volumineuse.

La véritable sanction réside certainement plus dans l'artifice final de la salve de mitraille, orchestrée par l'auteur, comme l'était la pluie de timbres pour *Les Belles-sœurs*. Avec cette fin, l'auteur nous rappelle sa présence et recentre l'interprétation de son lecteur sur le message principal : aucune des positions prise isolément n'est tenable ; le système binaire de leur opposition ne définit pas la culture. Ce sont là des visions du mépris³⁷ qu'il faut dépasser, mitrailler.

6.3.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **Le temps... de faire refroidir le thé**

La durée de l'enchaînement des événements et des conversations est classique, réaliste et chronologique. On devine que l'action se déroule en 1980 puisque la représentation des *Belles-sœurs* mentionnée est censée remonter à « presque douze ans » (IO, p. 92). On infère également que la rencontre a lieu en fin d'après-midi, puisque c'est l'heure du thé. Le thé, comme événement, joue un rôle important, il scande la pièce et permet le voyage dans le temps. L'intertextualité à l'œuvre dans la phrase prononcée par Yvette, « Le thé est froid » (IO, p. 29)³⁸, est aussi un rappel de la figure maternelle, de ses phrases creuses et également de ses manifestations mondaines, ces thés-spectacles durant lesquels Mme Beaugrand-mère exhibait le talent de ses filles à toute l'intelligensia outremontaise. Les multiples allusions aux thés passés construisent une comparaison avec les thés présents, d'une autre nature, conflictuels, ennuyeux et refroidis, à l'image de l'élitisme culturel québécois des années quatre-vingt.

- **L'espace de la tradition**

Tout se passe dans « le salon d'une maison bourgeoise, à Outremont » (IO, p. 27). L'extérieur ne pénètre dans cet espace clos que par la fenêtre (IO, p. 51), la porte d'entrée, alors annoncé par la sonnette (IO, p. 46 et p. 56). De la même manière que dans *Les belles-sœurs*, nous sommes ici dans un espace clos, le salon de la maison familiale, où vivent Lucille et Yvette. En plus des effets qui en délimitent les frontières de l'extérieur, le salon dans la pénombre se dote d'une symbolique supplémentaire, celle

37. La figure du mépris revient très fréquemment dans le corpus, il s'agit en général du sentiment qu'éprouvent les personnages issus de la classe populaire vis-à-vis des personnages représentant la culture (classe bourgeoise ou écrivain).

38. En référence à E. Ionesco, *La Cantatrice chauve*.

de l'enfermement dans la tradition bourgeoise, et de l'aveuglement de celles qui y sont confinées (IO, p. 51 et p. 83). La figure de la fenêtre, brèche sur l'extérieur, se trouve aussi dans *Le vrai monde ?*, pièce que nous analysons maintenant, avec cette même signification d'enfermement dans un monde clos, celui de Madeleine cette fois-ci.

6.4. Le vrai monde ? (1987)

6.4.1. État du texte

Il n'existe qu'une version éditée de *Le vrai monde ?* : entre 1987 et 1991, pas de changement du nom des personnages, ni d'insertion de répliques ou de scènes, etc. Mais il faut mentionner que la dernière scène, entre Claude et son père, a été ajoutée à la demande du metteur en scène, lors de la création de la pièce (voir Lefebvre : 1993, p. 434-435 et Beaupré : 1995, p. 56, note 4). Le titre, de par sa modalité, interroge dès le départ le lecteur qui cherchera une réponse dans le texte, celui-ci étant finalement perçu comme une réflexion de l'écrivain sur son droit d'expression et son obligation de réserve vis-à-vis de ses proches, sur le réalisme au théâtre, et d'une manière générale sur le thème de la vérité dans la fiction³⁹. Le doute formulé par M. Tremblay dans cette pièce ramène au moment de l'écriture des *Belles-sœurs*, puisque l'action est censée avoir lieu en 1965 et, à travers Claude, c'est l'apparition de l'écrivain comme personnage qui apparaît clairement et qui introduit le théâtre dans le théâtre.

6.4.2. Feuilleté énonciatif de *Le vrai monde ?*

6.4.2.1. Schéma

Voir page suivante →

39. Déjà en 1966, dans *Cinq* – première version de *En Pièces détachées* –, on perçoit un questionnement sur la réalité. On y voit en effet une Madame Tremblay appeler son fils Michel. *Cinq* a été créée en 1969 avec les noms des personnages réels, mais l'auteur les a ensuite changés, par respect pour ses proches. (voir Boulanger : 2001, p. 27)

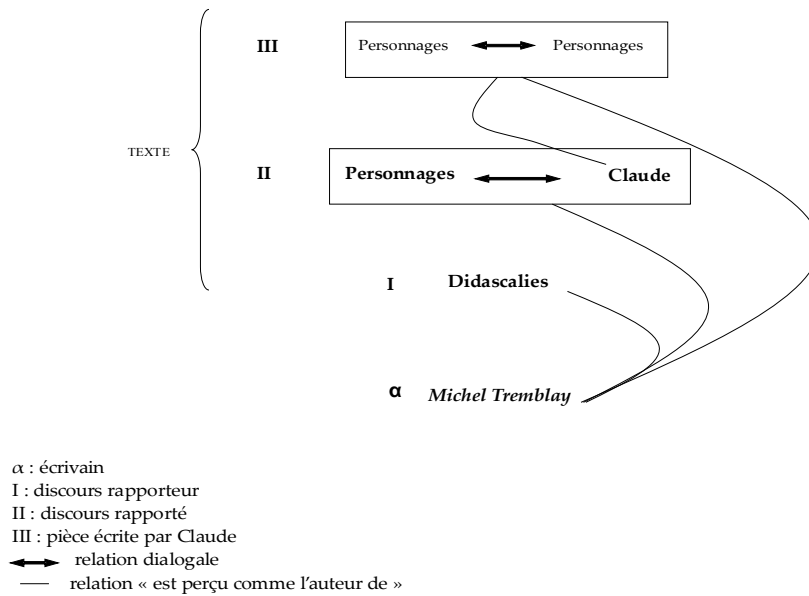


Figure 6.4.2.1. Structure énonciative de *Le vrai monde* ?

À un premier niveau, la distribution énonciative est standard et relativement réaliste, puisque quatre personnages évoluent et dialoguent dans un même lieu et un même temps, le salon familial. La particularité de ce texte est ailleurs : dans l'ajout du niveau III. En effet, le niveau III, celui de l'univers d'Alex II, Madeleine II et Mariette II, est d'abord logiquement enchâssé dans le niveau II, censé être le niveau de la réalité où s'exprime « le vrai monde » – c'est l'effet-gigogne dont parle J.-P. Ryngaert (1993, p. 197). L'enchâssement est dû au fait que le niveau III est présenté comme la (re)production discursive d'une pièce écrite par un élément du niveau inférieur, Claude. Il s'agit du procédé bien connu du théâtre dans le théâtre, déjà décelable dans *L'impromptu*, mais beaucoup plus explicite ici. Dans la manifestation textuelle, le niveau III et le niveau II sont pourtant entremêlés, brouillés voire confondus, au gré de leurs différences et de leurs analogies, ce qui est la marque de l'intervention d'une autorité fondamentale, celle du dramaturge, qui régule les scènes et produit des échos. La schématisation doit être complétée par quelques remarques sur le personnage de Claude, sur ces effets d'écho, que nous appelons *effet de paraphrase*, sur le brouillage énonciatif et enfin sur les monologues.

6.4.2.2. Particularités

- **Un décalque incomplet et déformant**

Entre le niveau II, figure textuelle de la réalité, et le niveau III, pièce écrite par Claude, il n'y a en apparence qu'un léger décalage, celui de la caricature. C'est ainsi, en tout cas, que les didascalies liminaires laissent présager de la suite⁴⁰. La lecture révèle toutefois rapidement que le décalque est incomplet : Claude a voulu représenter le « vrai monde », les gens réels, mais sans lui. Ce que perçoit et dénonce sa mère, Madeleine I, qui est la seule à avoir lu sa pièce entièrement :

Madeleine I – T'as parlé de tout le monde dans famille, sauf de toi. C'est-à-dire que les personnages parlent de toi, mais t'es pas là. Jamais. Comment ça se fait, ça ? Moi, j'ai toujours pensé que les écrivains écrivaient pour parler d'eux-mêmes... Mais toi, t'as même pas eu le courage de te mettre dans ta propre pièce [...] C'est pas un acte de courage, tu sais, d'écrire une pièce sur du monde qui peuvent pas se défendre... (LVM, p. 48-49)

Claude n'apparaît finalement dans sa pièce que comme un point de vue, une version d'une réalité que les autres jugent déformée :

Claude – C'est pas des mensonges, maman. C'est ma façon à moi de voir les choses... C'est une... version de la réalité. (LVM, p. 49, voir aussi p. 50 et p. 86)

- **L'effet paraphrastique**

Ce que nous appelons « effet de paraphrase », c'est la perception d'une analogie, d'une synonymie dans la formulation des répliques du niveau II et du niveau III, qui n'appartiennent pas en principe au même « monde ». Leur entrelacs n'a rien d'aléatoire, comme c'était déjà le cas dans les dialogues croisés de *Bonjour, là, bonjour*.

Le parallélisme des deux univers est perceptible soit dans la différence de message véhiculé :

[Mariette parle à son père d'une soirée où, selon Claude, il aurait failli la violer.]

Mariette I – J'me sus sentie comme une p'tite fille pour la dernière fois de ma vie. [...] Mais le senteux est arrivé ! Les cris, les larmes, le drame... Maman qui arrive en courant pis qui comprend pas trop ce qui est arrivé... On a dû réveiller la rue jusqu'au septième voisin, c'te nuit-là ! La peur m'a repris [sic], j'ai pleuré, moi aussi... pis tout a fini dans un épouvantable malentendu... (À

40. Didascalies : « Les personnages de la pièce de Claude sont habillés exactement comme ceux de la réalité avec, toutefois, quelque chose de transposé qui en fait presque des caricatures » (LVM, p. 13). Cette sémiotique visuelle est tout à fait exploitée dans l'adaptation de la pièce faite pour la télévision.

Claude :) À cause de toi...

Mariette II – Ton odeur de bière, pis tes yeux fous... J'te dis que le Père Noël était loin, hein ? Peux-tu imaginer c'que c'est que d'être une p'tite fille pis de voir son père dans cet état-là ? [...] Pis là Claude est arrivé, juste au bon moment, pis y'a faite sa crise... Probablement une sorte de crise de jalousie, mais en tout cas... ça m'as sauvée... physiquement... Parce que si y'était pas arrivé... Pis si maman était pas venue prendre notre défense... (LVM, p. 84-85)

Soit dans l'analogie :

Dans les répliques suivantes, les propos sont quasiment identiques au niveau II et au niveau III, mais il se trouve que le personnage-locuteur ne s'adresse pas à la même personne. Dans le premier cas, Alex I s'adresse à Claude et Alex II à Madeleine II.

Dans le second cas, Madeleine I s'adresse à Claude et Madeleine II à Alex II :

Claude – C'que j'écris a un rapport direct avec tout ça, justement, ça fait que tu ferais peut-être mieux de pas le lire...

[...]

Madeleine II – Justement, j'ai pu besoin d'aller fouiner ! C'est ce qui se passe ailleurs qui est venu jusqu'ici !

Alex II – Pis réponds-moé pas ! Je le sais que t'es capable de me répondre ! Tu t'es tellement toujours pensée plus intelligente que moé, hein ? J'te connais ! Tu guettes chacun de mes gestes, tu juges chacune de mes paroles... mais t'es ben contente de prendre l'argent que j'rapporte icitte, hein ? Ben laisse-moé te dire que tu vas y rester, icitte ! J'ai pas sué sang et eau pour élever une famille pour me retrouver vingt-cinq ans plus tard avec une femme pis des enfants qui me méprisent ! [...]

Alex I – Fais ben attention à toé, mon boy ! Fais ben attention à c'que tu dis de moé ! J'ai toujours été ben patient avec toé, j't'ai laissé passer ben des choses, mais ma patience a des limites ! J'ai pas trimé tout ma vie pour vous soutenir, toé pis les autres, ici-dedans, pour me retrouver au bout du compte avec un fils ingrat qui me chie dans le dos à la première occasion ! Tu m'as toujours jugé, tu t'es toujours pensé plus smatte que moé mais fais ben attention à toé ! (LVM, p. 63-64)

ou encore :

Madeleine II – Fais pas l'innocent. Ça sert à rien que tu restes ici à soir, hein ? La journée risquerait de finir trop mal. Rien que de penser que t'es dans la maison me fait mal, Alex.

Madeleine I prend le manuscrit de Claude, le lui tend.

Madeleine I – Reste pas à souper avec nous autres, à soir... J'te mets pas à la porte, j'te demande de pas rester à souper... J'aurais l'impression que tu nous espionnes, encore, pis j's'rais pas capable de rien dire. [...] J'ai peur de pus

jamais pouvoir être naturelle avec toi, Claude... [...]

Elle sort.

Alex II – Tu penses que tu peux me mettre à porte ? (LVM, 91-92)

- **Marquage et brouillage des niveaux énonciatifs**

La pièce écrite par Claude est nommée et existe bel et bien comme objet et comme enjeu dans le discours des personnages du niveau II, excepté Mariette I qui semble plus ou moins au courant. La distinction des niveaux est franchement consommée quand Alex I prend un feuillet du manuscrit et en lit un extrait à haute voix :

Alex prend un feuillet au hasard.

Alex I - « Alex : Que c'est que j'vas faire ? J'peux pas les laisser me jouer dans le dos comme ça... Sont toutes pareilles, hein, y finissent toujours par t'acculer dans un coin ! » De quoi je parle, là ? Des femmes en général ? De ta mère pis de ta sœur en particulier ?

Il froisse le feuillet, le jette à l'autre bout de la pièce. (LVM, p. 96)

À certains endroits, on s'aperçoit pourtant que les niveaux II et III ne sont pas étanches et que certains passages ou certaines répliques sont la manifestation, dans le texte, d'une intervention du niveau α , c'est-à-dire une marque de l'écrivain. Voici l'exemple le plus patent du texte, celui de la séquence d'un double dialogue : Alex I et Claude, Alex II et Madeleine II.

[Claude et Madeleine II reprochent respectivement à Alex I et à Alex II de les avoir violentés ou de les violenter].

Alex II – C'est la première fois que j'te touche en vingt-cinq ans, mais si c'est ça que ça te prend...

Madeleine II – Justement, c'est pas la première fois que tu me touches... T'as la mémoire courte !

Claude – Tu t'en es déjà servi, de tes poings, tu t'en rappelles pas ?

Les deux Alex – C'est pas vrai, ça...

Alex II – J'vous ai jamais touché [sic]...

Alex I – J'ai jamais levé la main sur aucun de vous autres... (LVM, p. 64-65)

L'autre procédé de brouillage consiste à rendre une réplique bivalente. Elle est censée être le fait d'un personnage d'un niveau mais peut être également comprise comme une réponse pertinente à ce qui se dit à un autre niveau. Ici, la réplique d'Alex II pourrait fonctionner comme réplique d'Alex I.

Claude – C'que j'écris a un rapport direct avec tout ça, justement, ça fait que tu ferais peut-être mieux de pas le lire...

Alex I - Tu parles de moé dans c'que t'écris !

Entre Madeleine II qui se frotte le poignet, suivie de Alex II.

Alex II – Contente-toé de t'occuper de ce qui se passe dans'maison, plutôt que d'aller fouiner dans ce qui se passe ailleurs !

Madeleine II – Justement, j'ai pas eu besoin d'aller fouiner ! (LVM, p. 63)

M. Tremblay, s'il distingue des niveaux énonciatifs différents, travaille l'enchaînement discursif sur un seul plan. Cette couture à large point, sorte de bâti stylistique qui réunit le monde réel et le monde fictionnel, contribue à produire un effet de flottement référentiel : le lecteur est baladé d'un niveau à l'autre sans pouvoir toujours clairement se situer.

- **Monologues**

Comme dans toutes les pièces, on retrouve l'usage du monologue. Cependant, il n'y a pas d'équivalent du chœur dans *Le vrai monde* ? Les monologues sont tous adressés, et ils correspondent plutôt à un flot de paroles ininterrompu qu'à une réflexion intérieure en aparté. Nous avons relevé six séquences monologiques⁴¹.

6.4.3. Organisation dramatique

Comment extraire une trame narrative dans ce « dédoublement généralisé » (Piccione : 1998, p. 79) ? Faut-il considérer qu'il y a deux histoires différentes, ponctuellement sécantes ? C'est tout le problème du choix d'un programme narratif principal. S'il est clair que deux mondes coexistent, le monde des personnages I et celui des personnages II, il est également clair qu'ils sont hiérarchisés et que l'ensemble est orchestré par Claude. Nous avons donc pris le parti de considérer Claude comme le sujet principal, puisque lui seul permet de construire un programme narratif articulant les deux univers.

41. Monologue de Madeleine I : « la tempête dans le silence » (LVM, p. 41-44), monologue de Madeleine I : « un artiste dans'famille » (LVM p. 46-48), monologue de Madeleine II : « ta vie avait changé en une seconde » (LVM p. 69-71), monologue de Mariette I : « quand j'ai commencé à avoir des rondeurs » (82-83) en alternance avec le monologue de Mariette II : « ça a été moins drôle quand chus devenue une femme, par exemple... » (LVM p. 82-86), monologue d'Alex II : « tout se sait, tout se paye » (LVM, p. 88-90), monologue de Claude : « chus passé de l'admiration béate au plus profond des mépris... » (LVM, p. 102-105).

6.4.3.1. Programme narratif

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Claude est venu voir ses parents et en particulier sa mère à qui il a demandé de lire la pièce qu'il avait écrite.

Situation finale : Claude et son père, Alex I, se disputent à propos de la pièce écrite par Claude. Alex I détruit le manuscrit en le brûlant.

Transformation principale : Madeleine I et Alex I lisent tout ou partie de la pièce de Claude : ils sont choqués, déçus et en colère car ils refusent ou redoutent de se reconnaître dans Alex II, Madeleine II. Ils ne comprennent pas l'intrusion de Claude dans leurs secrets de famille, dont la vérité n'est d'ailleurs jamais vraiment validée.

- **Déroulement narratif principal**

Situation initiale : dès le départ, Claude est présenté comme différent de son père (valise *vs* serviette d'intellectuel) avec lequel il n'arrive pas à communiquer et est en conflit sourd depuis de nombreuses années. Dès le départ, Claude est montré du doigt comme le « petit intellectuel » de la famille, méprisant et donneur de leçon. Il est aussi celui qui veut dire la/sa vérité sur son père. Si, lui, pense qu'il doit le faire pour « sauver » sa mère, celle-ci n'est pas du même avis et ce deuxième conflit parental le renvoie à ses propres fantasmes (LVM, p. 51).

Compétence : Claude a un talent scriptural, un savoir-faire qu'il met au service de sa quête familiale. Pour représenter le « vrai monde », il se donne les moyens de l'observation, puisqu'il est dépeint par ses proches comme un espion, un fouineur, un « senteux ». Il connaît ou croit connaître beaucoup de choses sur sa mère, son père et sa sœur et il a le talent pour exprimer ce qu'eux ne peuvent pas, pour rompre un silence qu'il trouve gênant (LVM, p. 49).

Performance : Il a écrit une pièce de théâtre, qui existe matériellement comme manuscrit au niveau II. Il l'a fait lire à sa mère (LVM, p. 23) et son père lui promet de la lire à son tour (LVM, p. 59) mais finalement ne le fait pas (LVM, p. 97), validant ainsi sa lâcheté. Dans cette pièce (niveau III), Claude transpose sa réalité familiale pour accuser son père de mener une double vie et d'avoir tenté de violer Mariette plusieurs années auparavant.

Sanction : Il s'agit des réactions des personnages du niveau II à l'existence du niveau III. Le jugement est sans appel, c'est un échec. Claude ne convainc pas ses parents des bonnes intentions de son entreprise artistique. Il ne fait que les agresser⁴² en *dramatisant* des faits dont il n'est

42. Claude fait violence à son milieu familial et montre combien la position de l'écrivain est ambiguë, à la fois « vampire et créateur » (Boulanger : 2001, p. 122). Par exemple : Claude – Moman, ça sert pus à rien de jouer les ignorants au sujet de popa... Mariette pis moi on sait toute la vérité sur lui depuis ben

même pas sûr qu'ils aient existé. Sa prise de parole par l'écriture ne lui permet pas non plus de trouver de solution à son problème de communication : en réglant son compte à son père, il perd l'estime et la confiance de sa mère et est traité de fou par sa sœur. Le mensonge au service de la vérité (LVM, p. 105)⁴³, comme le dit Claude à son père, n'a pas bien fonctionné : l'unique exemplaire du manuscrit est détruit par Alex I, et la représentation publique que Claude avait annoncée à sa mère ne pourra avoir lieu. La parole ne sortira pas du salon.

Cette pièce soulève un problème littéraire plus large, celui de la vérité dans la fiction. Que fait-il penser du jugement porté par Madeleine I (LVM, p. 43) sur la capacité du théâtre à rendre compte de la réalité, de la réalité du silence et de la réalité des faits. Où se trouve la vérité ici ? au niveau II ou au niveau III ? Qui faut-il croire ? Où est le *vrai* monde ? Cette question reste finalement en suspens entre deux pôles : a) peur du tabou et choix du silence et b) surinterprétation de la réalité et production littéraire. M. Tremblay a dit par la suite que « la mère et le fils [avaient] autant raison l'un que l'autre » (dans Boulanger : 2001, p. 122).

- **Antiprogramme**

L'antiprogramme est un programme narratif collectif qui consiste à minimiser, voire à nier littéralement les accusations que porte Claude dans sa pièce, ou en famille sous forme de sous-entendus. Alex I, Madeleine I et Mariette I refusent la version de Claude, et ce de différentes manières qui révèlent leur caractère : Alex par la violence physique, car il est incapable de parler de ses sentiments (LVM, p. 58, 87, 98), Madeleine par l'incompréhension et la vexation (LVM, p. 45-46) et Mariette par l'étonnement et la dérision (LVM, p. 80-81). Par exemple :

Alex I – T'as ben faite d'avoir peur, mon p'tit gars ! Gang de frappés ! Ça prend-tu des Jésus-Christ de p'tits snobs, ça ! C'tu encore ouvert, ça, la Paloma, ou ben donc si y'a un père qui a eu le génie d'y mettre le feu avant moé ?

longtemps... Madeleine I – Ben garde-la pour toi ! Mets-la pas sur papier ! Quelqu'un pourrait la lire ! (LVM, p. 32-33) ; Alex I (ironique) – R'mercie-moé avant de partir ! Si c'est vrai que c'est à moé que tu le dois, ton beau talent d'écrivain ! Calvaire de p'tit intellectuel ! [...] / *Alex I prend quelques feuillets et commence à les brûler un à un.* (LVM, p. 105-106)

43. Nous y lisons un écho à la position d'É. Zola, dont M. Tremblay est un grand lecteur : « J'agrandis, cela est certain ; mais je n'agrandis pas comme Balzac, pas plus que Balzac n'agrandit comme Hugo. Tout est là, l'œuvre est dans les conditions de l'opération. Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre mensonge ? Or – c'est ici que je m'abuse peut-être-, je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité. », É. Zola, Lettre à Henri Céard, 22 mars 1885.

Claude – C'est ça, continue donc à rêver de mettre le feu dans tout c'que tu comprends pas... (LVM, p. 58)

C'est la violence d'Alex qui clôt la pièce, les deux pièces même, puisque le niveau II s'achève sur la destruction par les flammes du niveau III. Cette sanction finale, interne, est-elle pour autant la morale du texte ? Selon M.-L. Piccione, tout est déjà compris dans le titre : « le point d'interrogation inclus dans le titre diffère toute réponse et immobilise, à jamais, le texte dans une attente et une hésitation foncièrement duplices. » (1999, p. 80)

6.4.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **L'espace scénique comme espace mental**

Au niveau II, l'espace et le temps sont réalistes. Tout se passe dans « le salon d'un appartement du Plateau Mont-Royal, [à l'] été 1965 » (LVM, p. 12). Claude arrive probablement en fin d'après-midi ou avant le dîner, puisque Madeleine I a prévu un rôti de veau et une tarte aux pommes. Le salon représente d'ailleurs l'univers de Madeleine I et le dehors dont on parle est apporté par les autres personnages : Alex I raconte ses aventures de représentant en assurances, Mariette I, la gogo-girl, danse dans les clubs et passe à la télévision et Claude parle de ses activités professionnelles à l'imprimerie. L'entreprise de Claude, à travers sa pièce, est précisément d'ouvrir l'espace mental clos de sa mère, symbolisé par le salon, de faire entrer la « réalité vraie » de l'extérieur, c'est-à-dire la double vie de son père. Claude, qui cherche à défendre et à soulager les femmes de sa vie, ne fait en réalité que semer le trouble et (ré)introduire le doute (LVM, p. 33).

- **Les marques du « monde prime »**

Le niveau III, celui de la pièce de Claude, se présente comme un monde prime, une transposition légèrement décalée du monde réel. Pour distinguer des situations d'énonciation aussi analogues, qui sont des versions divergentes du même moment et du même espace⁴⁴, d'autres indices sont décelables : certains objets, les vêtements et le

44. « Claude – Mais moman, c't'un personnage de théâtre... Y'est pas dit nulle part que c'est exactement toi... / Madeleine I – Claude ! Viens pas me rire en pleine face par-dessus le marché ! Tu décris notre salon dans ses moindres détails ! Les meubles, les draperies, le tapis usé devant la porte, la télévision Admiral... ça se passe ici, dans notre maison, comment tu veux que j'pense pas que t'as

fond sonore différent. Le niveau II, dit de la réalité, est celui de la poche de blé d'Inde, de la bière, de la chanson populaire de 1965 et des vêtements plus simples, plus réalistes. Le niveau III est celui du bouquet de fleurs, de la cinquième symphonie de Mendelsohn et des vêtements transposés, caricaturaux (p. 13 et 17, 24). Toutes ces marques servent des imaginaires assez tranchés qui mêlent différemment simplicité et complexité.

Mariette I – Tu continues à penser que t'as raison ?

Claude – Je le sais pas si j'ai raison. Mais j'cherche...

Alex I– Cherche donc moins, aussi ! Peut-être que tout est ben plus simple que c'que t'as dans'tête...

Claude – Peut-être que tout est ben plus compliqué que c'que vous voulez admettre ! (LVM, 88)

La réalité est présentée par Claude comme simple et vulgaire, alors que Madeleine y voit la complexité humaine. Le monde fictionnel créé par Claude montre des personnages plus travaillés, enjolivés, plus « nobles » jusque dans leur monstruosité, dans leur apparence et leurs réactions, mais montre en même temps un univers plus manichéen où Alex II représente le mal et les deux femmes ses victimes. C'est cette divergence de points de vue qui conduit Madeleine à interpréter la transposition (les différences) comme du mépris de la part de son fils :

Madeleine I – [...] J'comprends pas c'que t'as voulu faire ! Tu nous as enlaidis, nous autres, mais tu nous fais écouter d'la musique que toi tu trouves plus belle, plus savante que celle qu'on écoute ! Tu ris de nous autres, là-dedans, Claude, le sais-tu ? (LVM, p. 24)

Elle fait ainsi écho à la relation entre Alex I et Claude, qui s'apparente à du mépris réciproque (LVM, p. 97 et p. 102-105).

6.5. Encore une fois, si vous permettez (1998)

Cette pièce est celle qui clôt le corpus étudié. M. Tremblay a depuis produit d'autres textes, mais il nous semble que leur étude n'apporterait rien de nouveau par rapport à la problématique de l'oralité. En effet, nous pensons que *Encore une fois, si vous permettez* se présente comme une synthèse de toutes les étapes importantes de l'évolu-

voulu nous décrire nous autres dans les personnages ! J'ai reconnu ma robe, Claude, j'ai reconnu ma coiffure mais j'me sus pas reconnue, moi ! » (p. 23)

tion stylistique de M. Tremblay, que ce soit au niveau du contenu ou au niveau de la structure.

6.5.1. État du texte

Il n'existe qu'une seule édition du texte, celle de 1998. Alors que la plupart des couvertures des pièces comportent la photo de M. Tremblay, celle-ci montre Rhéauna Tremblay, la mère de l'auteur. Le titre est ambigu. Dans le monologue de présentation, le personnage nommé le Narrateur dit :

Elle [Nana] a toujours été là et le sera toujours. J'avais envie de la revoir, de l'entendre à nouveau. Pour le plaisir. Pour rire et pour pleurer. Encore une fois, si vous permettez. (EF, p. 11)

Cette première interprétation permet de rapprocher la pièce de *Bonjour, là, bonjour*. Il s'agit là de deux déclarations d'amour : au père en 1974, puis à la mère en 1998. D'un point de vue plus général, on peut aussi comprendre ce « encore une fois », comme une demande de clémence adressée au public, puisque *Encore une fois, si vous permettez* a été écrite après la mauvaise réception de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* (1996)⁴⁵.

6.5.2. Feuilleté énonciatif de *Encore une fois, si vous permettez*

6.5.2.1. Schéma

Voir page suivante →

45. « Quand le sujet s'est imposé, écrit M. Tremblay, l'appréhension de ce qu'on pourrait penser de ma nouvelle pièce, même après l'insuccès de *Messe solennelle...*, était moins forte que ma passion pour le théâtre. J'ai plongé dans l'écriture de cette pièce en reprenant le personnage de Nana dans *Douze coups de théâtre*. D'ailleurs, je constate qu'en 1998, j'ai fait mourir deux fois ma mère : dans une grande scène d'*Un objet de beauté*, ainsi que dans *Encore une fois, si vous permettez*. » (dans Boulanger : 2001, p. 165)

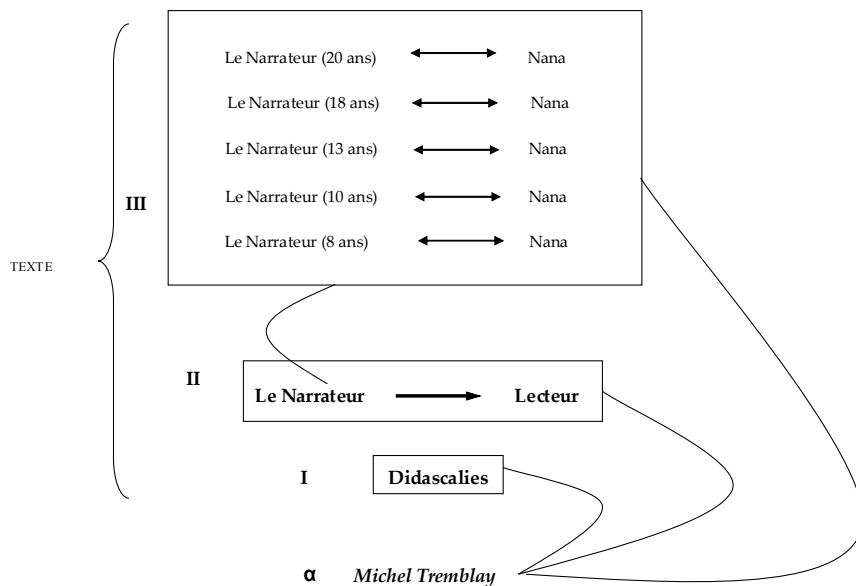


Figure. 6.5.2.1. Structure énonciative de *Encore une fois, si vous permettez*

L'organisation énonciative de cette pièce est trop complexe pour être réaliste. Comme pour tout texte fictionnel, on retrouve les trois niveaux fondamentaux (α , I et II). La particularité de ce feuilleté réside, comme pour *Le vrai monde ?*, dans la présence d'un troisième niveau. Sa perception repose sur l'interprétation plus que sur des éléments explicites. Nous pensons qu'il existe deux personnages nommés Le Narrateur de nature différente, selon qu'il s'adresse directement à son public/lecteur, ou selon qu'il converse avec Nana, sa mère. Toutefois, l'auteur n'introduit aucun signe diacritique du type Narrateur I, Narrateur II. De même, s'il n'y a pas explicitement théâtre dans le théâtre, on peut comprendre que les tableaux successifs entre Le Narrateur enfant, adolescent et jeune adulte et sa mère (niveau III) sont des mises en scènes, des tableaux de souvenirs que Le Narrateur offre au spectateur (niveau II). Comme dans *Bonjour, là, bonjour*, M. Tremblay exploite l'espace mental d'un personnage, ici Le Narrateur adulte qui rend hommage à Nana en lui inventant une mort différente de celle qu'elle a connue.

6.5.2.2. Particularités

Dans le corpus, ce texte est celui qui exploite l'ensemble des particularités relevées dans les quatre autres textes et il constitue en cela sinon un aboutissement, au moins

une synthèse de la « poétique » de M. Tremblay. Nous insisterons en priorité sur les points suivants :

- **Le Narrateur, personnage-pivot et « homme-orchestre »**

Nous avons proposé ci-dessus de voir Le Narrateur comme un personnage-pivot entre les niveaux I et III, puisque, personnage du niveau II, il introduit les conversations du niveau III et les commente. On pourrait dire également qu'il est un « homme orchestre », un peu à la manière de la Duchesse de Langeais (voir Lazaridès, dans David : 1993, p. 71). En effet, la complexité de l'énonciation du Narrateur reflète plus d'un personnage. Sous couvert d'un même nom, il est tour à tour le Narrateur qui s'adresse au public, un enfant de huit, dix, treize ans puis un jeune adulte de dix-huit et vingt ans. Nous reviendrons ci-dessous sur la logique temporelle des flash-back.

- **Le marquage linguistiquement différencié des niveaux énonciatifs**

Il s'agit de l'enrichissement principal des valeurs attribuées à l'OPQ. L'analyse des quatre premières pièces a mis en évidence des variations dans le marquage de l'OPQ, qui permettaient alors de distinguer des personnages : par exemple Lisette de Courval dans les *Belles-Sœurs* ou Lorraine dans *L'impromptu d'Outremont*. Dans *Encore une fois*, les marques d'oralité ne touchent pas tout le monde : elles ne concernent que le niveau III. Le Narrateur s'adresse au public dans un français plus que standard et le monologue qui ouvre la pièce sous forme de prétérition en est un bon exemple (EF, p. 9-11). En revanche, dans leurs conversations, le Narrateur et Nana récupèrent toutes les marques d'OPQ, excepté les « moé » et les « toé ». Cette tendance à utiliser la variation linguistique comme outil de structuration était déjà perceptible, mais moins affirmée, dans *Le vrai monde ?*, dans le discours d'Alex⁴⁶.

- **Les divisions internes au niveau III**

Le traitement informatisé des textes a obligé à se poser la question du partitionnement, dans la mesure où, contrairement aux autres pièces, il n'était pas possible de récupérer des niveaux et des sections en fonction du nom des personnages. *Encore une*

46. La pièce de Claude paraît un peu plus « écrite » que la réalité dans laquelle il puise : Alex I, qui paraît plus vulgaire, utilise des « moé » et des « toé », alors qu'Alex II parle en « toi » et « moi ». On a vu qu'il y avait là de la part de M. Tremblay une critique des intellectuels qui cherchent à enjoliver, à étaler leur culture et à lisser les aspérités du réel, pour se rendre plus intéressants, plus intelligents. Cette prise de position est formulée dans la pièce par Madeleine I qui reproche à son fils de les avoir méprisés.

fois, bien qu'étant en un seul acte, présente de nombreux indices qui révèlent des divisions assez importantes : il y a d'abord deux strates de communication (niveaux I-II *vs* niveau III), différenciables par la présence ou non de marques d'oralité, et il y a ensuite, à l'intérieur du niveau III, plusieurs blocs thématiques et temporels.

- **Passages monologués**

Comme précédemment, M. Tremblay utilise les monologues⁴⁷, à des fins lyriques ou à des fins épiques. Tous les monologues sont des monologues adressés. Rien de particulier dans cet usage sinon le fait que certains monologues sont explicitement adressés au public, comme le montre le système déictique dans l'exemple suivant : « je » (narrateur), « vous » (public/lecteur) et « elle » (Nana) :

Le Narrateur - [...] Ce que vous verrez, ce sera une femme toute simple, une simple femme qui viendra vous parler... j'allais dire de sa vie, mais celle des autres sera toute aussi importante : son mari, ses fils, la parenté, le voisinage. Vous la reconnaîtrez peut-être. Vous l'avez souvent croisée au théâtre, dans le public et sur la scène, vous l'avez fréquentée dans la vie, elle vient de vous. (EF, p. 110)

- **Brouillage énonciatif et métathéâtre**

La distinction entre les différentes strates énonciatives représentées dans le schéma ci-dessus est assez nette dans le texte : le niveau I est en italiques, voire entre parenthèses, le niveau II ne comporte pas ou très peu de marques d'OPQ en particulier de néographies phonétisantes et n'existe qu'en l'absence de Nana sur scène, alors que le niveau III présente des marques graphiques d'oralité et existe quand les deux personnages sont présents sur scène. Cependant, nous avons remarqué un passage inclassable : que penser en effet de l'interjection du Narrateur en l'absence de Nana, alors que celle-ci vient de lui interdire de sacrer ?

Nana. Aïe ! Qu'est-ce que je t'ai dit ! Pas de sacrage dans'maison !

Le Narrateur. Dire maudit, c'est pas sacrer. [...]

Nana. Envoye, va promener tes jambes qui poussent trop vite sur le rue Mont-Royal, là, pis arrête de raisonner... Arrête de te faire aller la jarnigoine, là, pis fais aller tes jambes, un peu, ça va te faire du bien. [...] V'là la liste pour le souper, j'ai tout écrit comme faut, pis v'là les boutons pour échanger. [...] Bonne chance !

47. Nous en avons trouvé cinq : Monologue du Narrateur : prétérition liminaire (EF, p. 9-11), monologue de Nana : « ce qui est vraiment arrivé à [la] tante Gertrude » (EF, p. 19-20), monologue de Nana : Huguette Olinny (EF, p. 40-44), monologue de Nana sur le récital de Lucille (EF, p. 51-54), monologue du Narrateur sur les monologues de sa mère (EF, p. 56).

Elle sort en riant.

Le Narrateur. Hé, calvaire !

Elle revient. (EF, p. 40)

Pourquoi associons-nous le métathéâtre à un brouillage énonciatif ? Le procédé métathéâtral, dans cette pièce, consiste à faire se rapprocher progressivement le niveau III du niveau II, selon le principe que plus le Narrateur-fils grandit plus il devient le Narrateur-dramaturge qu'il est au début, et donc plus le théâtre se dévoile comme décor et Nana comme personnage fictionnel.

- **Le recyclage textuel**

La reprise des personnages est un procédé courant, et c'est ce que fait M. Tremblay avec Nana, dont le nom est révélé pour la première fois dans *Marcel poursuivi par les chiens* en 1992⁴⁸. Ce qui est moins commun chez lui et qui n'apparaît que dans *Encore une fois*, c'est la reprise d'un passage déjà paru⁴⁹. Nous ne parlons pas ici des effets d'écho, mais d'une auto-citation littérale. Le passage centré autour de *Patira* de Raoul Navery (EF, p. 21-39) est quasiment un copier-coller d'un passage du recueil autobiographique *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* (1996 [1994], p. 159-175)⁵⁰. Ceci permet à l'écrivain de « cimenter » son univers :

Les citations que je fais de moi-même, dit M. Tremblay, sont une espèce de ciment, un casse-tête que je suis en train de construire. [...] Dans le cas de « Patira » c'est par pure honnêteté que je reprends ce texte. En effet, ayant entendu à la radio cette nouvelle lue par Rita Lafontaine, j'ai été frappé par le caractère théâtral du dialogue. C'est ce qui m'a donné l'idée d'écrire ma pièce. Et je voulais, en reprenant le texte, en indiquer l'origine. (M. Tremblay dans Piccione : 1998, p. 190)

48. Elle existait avant implicitement sous le nom de La grosse femme, ou par évocation comme la belle-sœur de Robertine dès *En Pièces détachées*. Le personnage est présent dans une douzaine d'œuvres, romanesques ou dramatiques, mais il ne se révèle autobiographique qu'à partir des années quatre-vingt-dix (voir l'article « Nana », dans Barrette : 1996, p. 137-139).

49. M.-L. Piccione a relevé le même phénomène dans un *Objet de beauté* qui reproduit deux pages de *La grosse femme d'à côté est enceinte* dans lesquelles La grosse femme (devenue Nana) rêve à Acapulco pour calmer sa souffrance. (1999, p. 190)

50. Nous disons un *quasi* copier-coller car une lecture comparative fine, ligne à ligne, livre quelques aménagements : une ou deux répliques ajoutées pour être en phase avec la cohésion textuelle de la pièce, des passages tronqués, et bien sûr la présence d'un appareil didascalique caractéristique du théâtre qui était absent dans le récit. Cette transposition montre que l'auteur maîtrise parfaitement les contraintes de chaque genre.

6.5.3. Organisation dramatique

6.5.3.1. Programme narratif

Pour trouver un angle d'attaque dans un espace discursif aussi éclaté, posons-nous d'abord la question de l'unité textuelle : quel peut-être le fil conducteur d'*Encore une fois* ? Le seul moyen d'arriver à quelque chose est de considérer que le sujet opérateur principal est le Narrateur qui s'adresse au public (niveau II). Ensuite, on considérera que chaque scène rapportée est susceptible d'être décodée comme un programme narratif imbriqué.

- **Programme narratif principal**

Situation initiale : Le Narrateur s'adresse au public et annonce ce qui va suivre, le retour de sa mère, comme un désir de sa part de la revoir, « pour le plaisir » (EF, p. 11).

Situation finale : Nana s'envole avec tous les artifices du théâtre et en ayant pris conscience de son statut de personnage. (EF, p. 65-67)

Transformation principale : le Narrateur fait un cadeau à sa mère, il lui a préparé « une surprise digne d'elle », c'est-à-dire qu'il lui a inventé une mort sans souffrance. (EF, p. 65)

Tout ce qui passe entre la première annonce et la sortie finale n'est qu'un moyen pour le Narrateur, et par extension pour M. Tremblay, de rendre hommage à sa mère, en livrant d'elle une image pleine de vie, généreuse en paroles, plus représentative pour lui que celle des souffrances occasionnées par sa maladie :

Ma mère a lutté toute sa vie pour être heureuse et fuir le malheur. Nana a le côté optimiste et positif de ma mère. C'est une pièce très positive. Souvent, les gens m'accusent de ne pas me renouveler, probablement parce que j'utilise les mêmes personnages. Ici, pour une fois, j'ai écrit un hymne à la vie, plutôt qu'une critique de la société. (M. Tremblay, dans Boulanger : 2001, p. 167).

- **Déroulement du programme narratif principal**

Situation initiale : dès le départ, c'est le Narrateur qui se positionne en orchestrateur de ce qui suit, même si « c'est sa pièce à elle » et qu'« elle envahit le plateau aussitôt arrivée, l'habite, le domine, en fait son royaume » dès son arrivée sur scène (EF, p. 9). Ce rappel *in vivo* de ses souvenirs sur scène est un vouloir-faire qui désigne le Narrateur comme sujet-opérateur principal.

Compétence : Le Narrateur est d'entrée de jeu désigné comme capable de mener à bien son projet de « réanimation », grâce au théâtre, qui lui en

donne les moyens. « Tout est possible au théâtre », dit-il à sa mère avant de lui dévoiler sa surprise. (EF, p. 65) Et aussi grâce à son pouvoir d'imagination, qu'il tient de sa mère (EF, p. 17). Rétrospectivement, on comprend que le Narrateur au niveau II tient sa compétence de sa mère, qui l'a trop laissé rêver et regarder des téléthéâtres lorsqu'il était petit (EF, p. 60-61).

Performance : La performance principale est répartie tout au long de la pièce. Puisque la volonté principale était de revoir Nana, chacune de ses interventions actualise ce souhait. Néanmoins, il nous semble que l'action vers laquelle convergent toutes les autres est celle de sa disparition, comme dans un rêve, comme dans le rêve d'Acapulco que faisait la Grosse femme⁵¹, sauf qu'ici ce sont les plaines du Saskatchewan qui servent de décor. Cette action finale vient après un événement exceptionnel, celui de la scène qui précède où Nana se livre à son fils, dans son intimité et ses angoisses⁵².

Sanction : Du point de vue de la réalisation de la performance, il est clair que le Narrateur a réussi à faire revivre sa mère de manière aussi crédible que possible. C'est à la fin que l'on peut faire l'hypothèse d'une sanction plus générale qui s'appuie sur le métathéâtre. Si le Narrateur tient clairement les rênes jusqu'à cet épisode – ses multiples commentaires à chaque sortie de Nana montrent qu'il maîtrise la situation en véritable metteur en scène – son personnage maternel lui échappe comme si la prise de conscience de son existence dramatique le rendait autonome. C'est Nana qui a le dernier mot, et pas n'importe quel mot : le sacre qu'elle interdisait alors à son fils de prononcer dans une scène préalable. Tout se passe comme si le rapport d'autorité entre Narrateur et personnage s'était dissous dans les dernières lignes, précisément au moment où il y a une bifurcation entre la transposition de la réalité qui correspond aux souvenirs et la pure fiction où la Nana qui fait une sortie théâtrale faussement magique n'est qu'un personnage né de l'imagination d'un fils reconnaissant. Ce flou pose la question, une fois de plus, des relations entre réalité et fiction, de l'utilité mais aussi des limites de l'imagination. La sanction, ou interprétation finale, est effectivement celle d'un hommage de M. Tremblay à sa mère. Il lui rend ce qu'elle lui a donné : la possibilité de s'évader par l'imagination (EF, p. 12, 58 et 65).

51. Dans *La Grosse femme d'à côté est enceinte*, le personnage de La Grosse femme, qui est déjà la figure maternelle, rêve à Acapulco pour s'évader de ses souffrances (dans *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, 2000 [1978], p. 149).

52. « Le Narrateur – Il aurait fallu décoder ses monologues, décortiquer ses récits pour en comprendre la vraie signification, mais sa verve submergeait tout et on se contentait trop souvent de rester médusé devant cet irrésistible flot de paroles, ravi par son sens du punch, renversé par sa drôlerie. [...] sauf qu'un jour, c'était une journée de printemps [...] pour la première fois de sa vie, en tout cas avec moi, elle s'est ouverte d'un seul coup. Et, pour une fois, son monologue a pris figure de confession. » (EF, p. 56)

- **Programmes subordonnés**

Nous ne parlons pas ici d'antiprogramme car, dans cette pièce, rien ne s'oppose vraiment à la volonté du Narrateur : « tout est possible au théâtre » (EF, p. 65). Toutefois, il faut noter la résistance de la réalité à l'invention. L'auteur, si doué soit-il, ne peut pas changer l'histoire, il peut simplement projeter d'autres scénarios imaginaires. La scène finale insiste sur l'illusoire de la sortie d'ange de Nana. Le Narrateur, figure de l'auteur et du metteur en scène dans le texte, n'agit pas sur la réalité, il ne peut qu'en donner une illusion momentanée qui dure le temps de la pièce. Par programmes subordonnés nous désignons toutes les séquences où Nana dialogue avec le Narrateur enfant. C'est en général elle qui « porte la culotte » dans ce ménage sans père, elle qui mène la barque de manière autoritaire. Nous n'analysons pas ces séquences isolément car, à cette étape, elles n'ont d'intérêt que parce qu'elles illustrent la verve de Nana et le marquage de la structure de la pièce par la langue. Nous les reprenons à propos de la gestion spatio-temporelle.

6.5.3.2. Gestion spatio-temporelle

- **L'espace du métathéâtre**

Comme dans *Bonjour, là, bonjour*, autre pièce d'éclatement énonciatif, nous postulons plusieurs espaces et plusieurs temps dans *Encore une fois*, qui correspondraient à chaque conversation. Mais le texte est avare d'indications sur les lieux. Où se trouve Nana lorsqu'elle dialogue avec son fils ? Probablement chez elle, puisqu'elle dit : « tant que t'es dans ma maison, tu suis mes règlements » (EF, p. 40). Le système déictique demeure très vague : quelques « ici-dedans », « là », « ici », rien qui indique clairement si l'on se trouve dans le salon, la chambre, sur la galerie, que ce soit dans le discours des personnages ou dans les didascalies qui se contentent d'indiquer les entrées et sorties de Nana, et les rares mouvements du Narrateur. Le seul espace qui soit vraiment indiqué est celui de la scène. Il est mentionné dans les didascalies, dans le discours du Narrateur s'adressant au public, puis, à la fin, dans le discours du Narrateur et de Nana. Et c'est là une nouveauté. Dans les autres pièces, seules les didascalies faisaient référence à l'espace de la représentation. Les personnages au niveau II n'ont habituellement pas conscience de leur statut fictionnel. Ceci cautionne la thèse du

Narrateur-écrivain comme sujet-opérateur principal, et de Nana et le Narrateur-fils comme personnages subordonnés aux souvenirs de ce premier. Les entrées et sorties de Nana sont un indicateur de niveau énonciatif, comme si espace discursif et espace scénique se justifiaient mutuellement. À chaque fois que le Narrateur se trouve en présence de sa mère, il appartient au niveau III et se comporte en fils. Lorsque Nana sort, le Narrateur redevient le dramaturge-metteur en scène qui s'adresse au public, qui fait des commentaires sur la scène qui vient de se terminer. Cela est aussi visible dans la langue : oralité dans le premier cas, style très écrit dans le second⁵³, comme le montre l'extrait suivant :

Nana. As-tu eu peur, quand l'homme est sorti de sa voiture ?

Le Narrateur. Ben oui. [...]

Nana. [...] Si l'homme nous poursuit en justice, je dirai que t'es pas mon enfant, que j't'ai adopté, que tes vrais parents étaient des bandits, pis que chus pas responsable de tes niaiseries. Pis compte pas sur moi pour aller te visiter à l'École de Réforme ! (*Elle se tourne encore vers lui.*) L'École de Réforme ! Tu sais ce que ça veut dire ?

Elle sort.

Le Narrateur. Ai-je besoin d'ajouter que la menace de l'École de Réforme a plané sur moi pendant toute mon enfance ?

Nana revient.

Le Narrateur est statique la plus grande partie de la pièce, jusqu'au moment de sa performance principale, dans le programme narratif proposé ci-dessus, celui où il dévoile à sa mère la surprise qu'il lui a préparée⁵⁴. Son immobilisme contraste avec l'exubérance de Nana, ses grands gestes et son abondance verbale, pleine d'images et de démesure. Cette gestion différenciée de l'espace par les deux personnages appuie la dimension métathéâtrale de la pièce : Le Narrateur se comporte comme un dramaturge et un metteur en scène⁵⁵, il est en retrait, physiquement parlant, laissant croire le spectateur à la vie et à l'autonomie de son personnage principal. Lorsqu'il intervient, c'est pour le faire disparaître, et les moyens techniques mis en œuvre à la vue du

53 Sauf pour cette réplique ambiguë : « Hé, calvaire ! » qui est une réaction à ce que vient de dire Nana, mais qui se dit en son absence (EF, p. 40).

54. *Le Narrateur entre, s'assoit sur une chaise qu'il ne quittera pas jusqu'à la fin. Il peut bouger, gesticuler, croiser jambes et bras, mais il ne doit pas quitter la chaise jusqu'aux dernières minutes de la pièce. [...] Le Narrateur se lève de sa chaise.* (EF, p. 9 et p. 65)

55. Le fait que le Narrateur soit joué par A. Brassard, metteur en scène privilégié de M. Tremblay et metteur en scène de *Encore une fois*, n'est sans doute pas un hasard.

spectateur et du personnage remplacent le *deus ex machina* utilisé dans d'autres pièces⁵⁶. Vue de loin tout est lisse est vraisemblable, d'un peu plus près on se rend compte, comme Nana, que « c'est pas peinturé des deux bords » (EF, p. 65).

- **Une chronologie inversée**

Le point d'attache du présent est celui de la représentation, ou lecture, qui coïncide avec le niveau II, lieu d'interaction feinte entre le Narrateur et le lecteur. C'est aussi celui de la fin où les deux personnages, après des flash-back successifs, sont remontés à la surface du présent. La réplique de cette dernière, alors qu'elle s'adresse à son fils de vingt ans, en est une bonne illustration : « Nana — Merci de me parler de moi au présent » (EF, p. 62). Globalement, l'effet de boucle vient de l'organisation suivante : une prise de contact, une plongée dans les souvenirs et une remontée progressive jusqu'à l'état initial, celui où le Narrateur met en scène la vie de sa mère. Les étapes de cette plongée dans le passé de l'enfance et de sa remontée vers le présent de l'écriture sont perceptibles grâce aux indications d'âge dans le discours de Nana⁵⁷. Une analyse fine met en évidence que le fossé entre les deux niveaux se comble au fil des souvenirs évoqués, le niveau III rejoint progressivement le niveau II. Du point de vue symbolique, la mise en scène de la mort de Nana est aussi la reconnaissance du dramaturge. Le parcours que M. Tremblay nous propose, en plus d'être un hommage à sa mère, est sa reconnaissance envers celle qui lui a donné le goût de la littérature, qui l'a poussé à rêver et à développer son imagination. D'une certaine manière, en associant sa mort à une naissance, Nana « boucle la boucle », puisque c'est bien l'enfant qu'elle a porté qui lui invente une mort au théâtre.

Nana — Quand je vous portais, j'avais mal là. À la même place. Exactement à la même place. C'est ça qui me fait le plus de peine. J'ai l'impression... J'ai l'impression d'être en train d'enfanter ma mort. D'être enceinte de ma mort. De me préparer à accoucher de ma mort. Comprends-tu ? (EF, p. 63)

56. Par exemple la pluie de timbres dans *Les belles-Sœurs*, la salve de mitraillette dans *L'impromptu*.

57. Voici les étapes dans le texte : Le Narrateur à *dix ans* : histoire du « motton de glace » (p.11-19) et histoire de la tante Gertrude (p. 19-21), Le Narrateur à *treize ans* : reprise du récit sur « Patira » (p. 21-39) et séquence du « little white lie » (p. 39-40), Le Narrateur à *seize ans* : séquence que Huguette Oigny (p. 40-44) et séquence sur la tante Gertrude et l'oncle Alfred (p. 44-51), Le Narrateur à *dix-huit ans* : séquence sur le roast beef trop saignant (p. 48-51), Le Narrateur à *vingt ans* : séquence du récital de la cousine Lucille (p. 51-56), Les deux séquences finales (confession de Nana, p. 56-65, et envolée finale, p. 65-67) se passent probablement lorsque le Narrateur a vingt ans puisque sa biographie nous dit que sa mère est morte en 1963 alors qu'il avait vingt ans.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons voulu rendre compte des univers fictionnels créés par M. Tremblay. Cette étape est essentielle pour comprendre le mécanisme de croyance aux personnages et à leur autonomie d'action et d'expression. Les cinq pièces ont été passées au tamis de la sémiotique actantielle pour faire ressortir un sujet principal et un programme narratif principal, c'est-à-dire une interprétation fictionnelle à l'intérieur d'un discours d'un locuteur unique, l'auteur. Cela a aussi permis d'explorer une autre composante de l'oralité qui est la perception des voix et leur organisation polyphonique. La schématisation sous forme de feuilleté énonciatif a mis en évidence des patrons textuels assez différents et, surtout, une distribution significative des marques d'OPQ que nous allons étudier en détail maintenant.

Chapitre 7

Diction et fiction : mutation stylistique

Celui qui crée l'image ne saurait entrer dans l'image créée par lui-même.

M. Bakhtine, cité par A. Belleau : 1986, p. 221

Tout est possible au théâtre¹.

Le Narrateur (EF, p. 65)

Introduction

Le tamisage systématique des cinq pièces avec le modèle structural, certes un peu rébarbatif, a permis de sentir les ressemblances et les différences dans l'organisation énonciative du texte, comme discours produit par l'auteur et comme discours produit par les personnages. La lecture parallèle approfondie de chacune des pièces était nécessaire pour cibler la pluralité des fonctions assumées par l'OPQ, qui ne se contente pas d'appuyer le pittoresque langagier. Dans ce septième et dernier chapitre, nous faisons la synthèse des différents rôles de la langue et de sa réalisation sous forme d'OPQ, dans l'économie de chaque pièce. Cela amènera pour finir à répondre à la question sous-jacente à la problématique principale de cette thèse : l'évolution stylistique de l'oralité dans le théâtre de M. Tremblay entre 1968 et 1998. Les marques d'OPQ fonctionnent-elles dans les cinq pièces selon le même régime de littéarité ?

7.1. Rôles de la langue

Étant plus qu'un simple travail de représentation sociale, les marques d'OPQ fonctionnent dans les textes comme moyens de différencier les personnages entre eux,

1. Derrière cette réplique du personnage de *Encore une fois*, on lira Eugène Ionesco : « Le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations. [...] Tout est permis au théâtre : incarner des personnages mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. », dans « Expérience du théâtre », *Notes et Contre-notes*, cité par M. Lioure (1998, p. 161).

comme indicateurs du niveau énonciatif. La qualité de la langue en termes de bien ou de mal parler est aussi le thème de certains échanges, ce qui montre que les personnages manifestent un sentiment épilinguistique, comme de vrais locuteurs. Enfin, d'une manière plus générale, c'est l'acte de parole, réalisation de la langue, qui constitue un enjeu au théâtre : enjeu d'existence, enjeu de pouvoir. Ces dimensions sont celles qui construisent la valeur fictionnelle de la représentation de l'OPQ dans les textes de M. Tremblay. Elles s'ajoutent à la valeur référentielle détaillée dans la deuxième partie.

7.1.1. Distinction des personnages

Du point de vue de la langue, M. Tremblay a jusqu'ici été considéré comme le locuteur unique et nous avons analysé (presque) indistinctement l'ensemble du matériel verbal dont il est l'auteur, le locuteur principal. Mais on a vu dans le chapitre 2 que le propre du théâtre était la scission de la parole d'auteur en différentes entités parlantes fictives, les personnages, qui donnaient l'impression d'être des locuteurs à part entière. L'analyse actantielle n'a fait que confirmer, dans la plupart des cas, cet effet d'autonomie dans les attitudes et les actions. Il convient maintenant de faire le point sur la correspondance entre la division interne de la langue d'un auteur et la distribution des marques d'OPQ relevées chez lui. Ces marques sont-elles équitablement réparties entre tous les personnages que l'analyse actantielle a mis en évidence ? Quels sont ceux qui s'écartent de la moyenne ? Quel sens donner à la différence ?

7.1.1.1. Le support statistique

Pourquoi utiliser des tests statistiques ? Quel est l'intérêt d'un *calcul* des différences entre personnages ? Il y a deux raisons principales : 1. les calculs sont des gages d'objectivité, même s'ils doivent être remis en perspective avec l'interprétation qualitative actantielle ; 2. nous voulions expérimenter cette voie, même de manière très simple, car elle correspond bien aux types de problèmes que l'on peut rencontrer en stylistique littéraire².

2. Le domaine littéraire n'est pas mis à l'écart des préoccupations statistiques. Voir par exemple Ch. Müller (1973), M. P. Oakes (1998), ou l'étude de D. Labbé, *Corneille dans l'ombre de Molière, histoire d'une*

- **Le profilage linguistique**

Pour chaque pièce du sous-corpus *tremblay*, on peut représenter la taille de chaque personnage, en nombre de mots. C'est ce que nous appelons *l'espace discursif* occupé par tel ou tel personnage. Les diagrammes circulaires correspondants sont proposés dans l'annexe 7A. Ils mettent en évidence essentiellement trois choses :

1. La différence du nombre de personnages dans les pièces : de quinze dans *Les belles-sœurs* à deux seulement pour *Encore une fois*.
2. La disproportion ou l'équivalence des espaces discursifs entre les personnages, à l'intérieur de chaque pièce. Par exemple, Germaine Lauzon et Rose Ouimet occupent à elles deux presque la moitié de l'espace discursif d'une pièce qui compte quinze personnages.
3. La catégorie « autre » dont les données sont difficilement intégrables à une démarche statistique. Cette catégorie correspond aux répliques collectives (par exemple : « Rose, Germaine, Yvette » ou « Les deux Alex » ou « Les quatre femmes »).

Pour réaliser une comparaison entre les personnages du point de vue de la « qualité OPQ » de leur prises de parole, il a fallu s'arrêter sur un certain nombre de critères communs, définis comme représentatifs de l'image de l'OPQ dans l'écriture de M. Tremblay. Autrement dit, l'étude quantitative envisagée ne peut s'effectuer que sur la base de l'étude menée dans la deuxième partie de cette thèse. Ne sont recevables comme variables que les phénomènes caractérisant l'OPQ dans ses composantes orale, populaire ou québécoise. Nous n'avons pu prendre en compte l'ensemble des traits listés dans l'annexe 1C, d'une part, car ils ne sont pas tous représentés chez M. Tremblay et, d'autre part, car une étude exhaustive était impossible pour des questions évidentes de temps. Ainsi avons-nous établi une liste relativement restreinte de phénomènes sur la base de deux contraintes principales, en plus de la contrainte d'appartenance à la définition de l'OPQ :

1. La possibilité de comptage des phénomènes retenus pour chaque personnage dans l'ensemble du sous-corpus, avec les possibilités offertes par le logiciel *Weblex*. Il fallait des phénomènes « attrapables » par un morphème lexical.
2. Un échantillonnage des différentes composantes linguistiques (prononciation, syntaxe, lexique). Il a donc fallu faire un relevé des phénomènes lexicaux, que nous avons jusqu'alors laissés de côté, ne pouvant traiter de tout dans le détail.

- **Variables retenues**

- a. *Variables phonétiques*

« toé », « moé », « ouverture de [ɛ] en [a/a] devant [r] », « apostrophe devant consonne », « pis » et « ben »

- b. *Variables syntaxiques et discursives*

« tu » particule interrogative et exclamative, négation en « pas » sans « ne », « dans, à + nom » et « ça fait que ». « Pis » et « ben » pourraient aussi être classés ici, dans la mesure où ils sont aussi employés comme particules discursives.

- c. *Variables lexicales*

Bien que nous n'ayons pas traité des caractéristiques lexicales de l'OPQ dans le détail, car nous nous sommes concentrée sur la description graphique et syntaxique, il apparaît à ce stade indispensable de faire état de certains traits lexicaux. Notre démarche a consisté à relever dans le vocabulaire complet de chaque pièce donné par *Weblex* les lexèmes qui n'existent pas dans les dictionnaires du français standard de France ou qui s'y trouvent étiquetés comme particularités. Ceci a conduit à distinguer plusieurs types d'anglicismes, les sacres et les particularités dialectales, que nous avons validés dans les dictionnaires appropriés. C'est volontairement que nous n'employons pas le terme « québécoisme », car il faudrait une réflexion de fond sur la question. Et nous suivons en cela la mise en garde de Cl. Poirier :

Le lexique québécois comporte mille et un traits spécifiques, les uns plus évidents, les autres plus subtiles, de sorte qu'il est pour ainsi dire impossible d'en faire un relevé complet. Ces caractéristiques ne sont pas les mêmes d'ailleurs selon que l'on compare le français du Québec avec le français de France ou avec le français de Belgique ou de Suisse. La notion de québécoisme est une abstraction qui n'a de fondement, en effet, que dans la comparaison de la variété québécoise avec une autre variété. [...]

Le français de référence est la variété décrite dans les dictionnaires usuels qui sont réalisés en France et correspond, pour l'essentiel, à la variété de français qui a cours dans ce pays. Le choix de ce terme de comparaison se comprend aisément : c'était la seule façon de situer les particularités lexicales par rapport à un usage réputé commun. (Poirier, dir. : 1998, p. xix-xx)

— Emprunts lexicaux à l'anglais

Nous avons distingué les mots qui existent dans le lexique français comme anglicismes³ et ceux qu'on n'y trouve pas mais dont les formes sont répertoriées dans le

3. Dictionnaire de référence pour le français de France : *Le Robert de la langue française*, édition

lexique anglais et/ou américain⁴. Nous avons ensuite listé des anglicismes d'emploi, c'est-à-dire les mots qui existent en français de référence et en anglais, mais dans un sens ou une construction sensiblement différents (ce sont souvent des cas de « traduitu »). Enfin, nous avons classé dans une même catégorie tous les lexèmes néographiques pour lesquels nous avons pu reconstituer une origine anglaise (souvent des cas d'intégration morphologique au français). Quelques ambiguïtés demeurent, elles sont données à la fin.

. *Emprunts intégrés au système du français (dans Le Robert)*

Bacon, base-ball, beatnik, best-seller, bingo, boss, bowling, boy, bye, clown, dollar, fan, fun, feeling, gang (= équipe) gaz, ghetto, girl, hobby, hockey, job, lunch, ok, pinte, punch, roastbeef (roast-beef), sandwich, set, sexy, shoot, short, show, snob, soda, sofa, steak, stop, toast, tramway, trip, t-shirt, tweed

. *Emprunts non relevés dans Le Robert mais présents dans le Longman*

Age, ashamed, baby blue, bargains, Bar-B-Q, beef, bet, cheap, bridge, but, bum, chum, coke, deseases, dull, fancies, foolish, for, forget me not, FBI, free for all, frosts, front, gardening, God, goofballs, [gris-]pet, gypsies, it, jell-o, jokes, lie, kick, little, London, Life Savers, Mickey Mouse, Mrs, my, new, nobodys, of, okay, on, one, over, party, puff, pumkin, quickly, record, right, shop, sinking, Sir, size, small, so, spanish, spring, stage, story, that, the, time, turtle neck, tv, upper, waitress, was

. *Anglicismes d'emploi*

Blouse, chambre de bain, costume de bain, char (*car* = voiture), charger (réclamer le prix d'une marchandise) être/tomber en amour (*to befall in love* = tomber/être amoureux), élévateur (*elevator* = ascenseur), faire de l'argent (*to make money* = gagner de l'argent), être supposé de (*to be supposed to* = être supposer + verbe), liqueur (liquor = boisson gazeuse), jaquette (*a jacket*), plane, plané, platte, se faire du trouble, vues (*pictures*), danseuse à gogo (*gogo-dancer*)

. *Anglicismes métaplasmiques (= néographies)*

Acter (*to act* = jouer la comédie), baboune (*baboon* = singe), balloney (*baloney/bologna*), (dé)barrer une porte (*to bar a door* = bloquer une porte [avec une barre]), boquer (*to buck* = résister en refusant, regimber, caler, s'opposer à), braidage (*a braid* = un galon), bracker (*to brake* = freiner), Califournie (*California*), cennes (*cents* = centimes), (dé)crinquer (*to crank* = remonter [à la manivelle]), enfirouâper (*in fur wrapped* = se faire rouler dans la farine), lambie (*a lamb* = agneau), loadée (*loaded* = rempli, plein, chargé), lousse (*loose* = relâché, libre), de la malle (some *mail* : du courrier), mégasiner, mégasinage (sur le modèle de *to shop/shopping*), parquer (*to park* : se garer), pinottes (*peanuts* = cacahuètes), poudigne (*pudding* = gâteau), puncher (*to punch* : frapper fort avec le poing, cogner), slaquer (*to slack* = relâcher, mollir, faiblir), smatte (*smart* = fin, futé), stîrio (*stereo*), toffer (*to tough* = résister dans la difficulté), strapeuse (*to*

électronique, 2002.

4. Dictionnaire de référence pour l'anglais britannique (avec notification des usages américains) : *Longman Dictionary of Contemporary English*, Essex, Longman Dictionaries, 1995.

strap = coller), *toune* (*a tune* = chanson, mélodie)

. *Ambiguïtés*

Une couple de (ancien fr. : un petit nombre, angl. : a couple of), mariage (angl. par gémation), face (visage en fr. et en angl.), être grimé (ancien fr. : être en colère, franc. actuel : être fardé, déguisé ou angl. actuel : sévère, sinistre)

— Sacres

Les sacres sont les jurons et les exclamations formés à partir du lexique religieux et en particulier eucharistique. Les formes observées peuvent être parfois assez éloignées du mot d'origine qui est alors indiqué entre parenthèses. Nous n'avons pas comptabilisé les « bon Dieu », peu nombreux, mais surtout pas spécifiques au français québécois. « Damné » et « maudit », que l'on trouve aussi en français de France, nous paraissent en revanche spécifiques par leur fréquence d'emploi en français québécois.

Mosusse (Moïse), damné, crisse (Christ), hostie, tabarname (tabernacle), maudit, mautadit (maudit), saudine (maudit), sautadit (maudit), viarge (Vierge), jarnigoine (je renie Dieu)

— Particularités dialectales

achal(l)er, agace-pissette, am(m)ancher, astheur, astiner, avaricieuse, bavoché, bebelle, bebittes, beignes, beu, bolée, bonasse, bouette, caboche, carreauté, chenaille, courailleuse, croche, débarbouillette, désâmer, écrapoutir, effouerré (*s'effoïrer* = s'affaïsser, s'étaler), embouché, émittes, épeuré, esquelette, étriver, étronne, fifi, folleries, garrocher, gorgoton, grafigner, goutteux, grattage/gratteux, jaser, joul, lavier, magané, nono, nounoune, moumoune, niaiser, nu-bas, parlage, piasse, pitou, pitounes, placoter, pogner, poupounes, préart, quétaine, rechiper, refaiseux, renvoyage, ressourdre, reviré, senteux, siau, toucheux, tripoteux, varger

La fréquence de chaque phénomène pour chaque personnage est donnée dans le tableau figurant à l'annexe 7B. Les « pis » et les « ben », qui peuvent relever de deux catégories, n'ont été comptés qu'une seule fois toutes fonctions confondues (particule discursive et adverbe).

• Le choix des tests

La nature de nos données (des proportions d'usage de tel ou tel phénomène linguistique) et la disproportion des espaces discursifs obligent à sélectionner des tests statistiques compatibles⁵.

5. Le *test du χ^2* , et le *test de Student (T-test)*, d'usage courant en linguistique, n'étaient pas fiables ici, car ils ne conviennent pas en général aux données proportionnelles. Or, nos données sont exprimées en termes de proportions : sur un total de mots, un personnage produit tant de « pis », de « ben », etc. Les deux tests simples correspondant à nos contraintes sont le *test de Welch* (équivalent d'un *T-test* pour

La question que nous nous posons, l'hypothèse statistique associée et son interprétation intuitive sont :

Question

Les différences de proportion d'usage de phénomènes caractéristiques de l'OPQ observées pour chaque personnage sont-elles significatives, ou sont-elles dues au hasard ?

Hypothèse statistique associée

Les tests retenus permettent de faire des calculs sur des paires de personnages. Prenons par exemple X, Y et Z. On analysera d'abord les répartitions des marques d'OPQ entre X et Y, puis entre X et Z, puis entre Y et Z. Les résultats obtenus sont facilement présentables sous forme d'un tableau permettant de comparer chaque personnage avec chaque personnage.

Au départ, on fait l'hypothèse que la différence de répartition des marques d'OPQ entre X et Y est due au hasard (hypothèse nulle). Le résultat numérique des tests donne la proportion de cas pour lesquels on obtiendrait de manière purement aléatoire la répartition que l'on observe effectivement dans le corpus. Par exemple : un résultat de 2 % signifie que la répartition observée dans le corpus, si elle est simplement due au hasard, ne se produit que dans deux cas sur cent.

Plus la valeur du test est petite, plus il est probable que ce que l'on observe ne soit pas dû au hasard.

Interprétation intuitive habituelle

Si l'on garde le même exemple, on dira qu'il y a deux chances sur cent pour que la répartition des données observée entre X et Y soit due au hasard, et par extension, on déduit, de manière complémentaire, qu'il y a 98 % de chances pour que cette répartition ne soit pas due au hasard. Elle est alors dite significative avec un risque d'erreur de 2 %. Nous dirons que X et Y n'ont pas le même profil langagier.

• **Synthèse des résultats**

Les résultats numériques détaillés des tests sont donnés dans les tableaux de l'annexe 7C. Normalement, les deux tests doivent produire des résultats identiques dans la majorité des cas. Toutefois, il peut y avoir des divergences locales car ils ne mesurent pas exactement la même chose⁶. Ces divergences doivent rester numériquement

des données proportionnelles) et le *test de Fischer* (équivalent du test du χ^2 pour des données proportionnelles). Ce dernier est plus précis, mais l'essentiel est que les deux soient cohérents dans leurs résultats.

6. Une différence de moyennes pour le *test de Welch* et une corrélation pour le *test de Fischer*.

faibles. Que nous disent ces résultats ? Essentiellement deux choses.

1. Il peut y avoir des personnages « isolés », avec un profil de différences qui les distingue des autres. Cela signifie qu'ils ont significativement plus ou moins de marques d'OPQ que les autres.
2. Il peut y avoir au contraire une certaine homogénéité, soit parce que les personnages ne se différencient pas beaucoup, soit parce que les différences existent mais créent des petits groupes.

Voici l'interprétation des données essentielles de chaque tableau correspondant à chaque pièce du corpus.

— *Les belles-sœurs*

La contribution d'Olivine Dubuc a été écartée, car l'effectif correspondant est insuffisant (elle ne dit presque rien). Trois personnages sortent du lot : Lisette de Courval, Yvette Longpré et Des-Neiges Verrette, qui présentent moins de marques d'OPQ, le cas le plus net étant celui de Lisette de Courval, qui est différente de tous les autres personnages. Rhéauna Bibeau est également catégorisée comme moins « populaire » que certains personnages, mais la différence est relativement marginale.

— *Bonjour, là, bonjour*

Trois personnages se différencient : Albertine et Nicole ont significativement moins de marques d'OPQ et Gabriel significativement plus de marques. Le passage à un seuil de significativité de 1 % conserve Albertine et Gabriel comme deux profils langagiers extrêmes, Albertine étant la moins populaire des deux.

— *L'impromptu d'Outremont*

Dans cette pièce, en s'aidant des fréquences, on distingue trois sous-groupes. Lorraine (plus de marques) et Fernande (moins de marques) représentent les deux extrêmes, Lucille et Yvette occupant une position intermédiaire.

— *Le vrai monde ?*

Deux groupes émergent : Claude et les deux Madeleine utilisent moins de marques d'OPQ que Mariette I et les deux Alex. Mariette II occupe une position intermédiaire, elle est ramenée dans le premier groupe quand le seuil de significativité est à 1 %.

— *Encore une fois, si vous permettez*

Dans cette pièce, le personnage global du Narrateur est en fait le « collage » de deux

personnages, que nous avons artificiellement renommés Narrateur 1 et Narrateur 2⁷. Le Narrateur 1 s'adresse au public et n'utilise pratiquement pas de marques d'OPQ. Le Narrateur 2 discute avec sa mère Nana et a le même niveau de marques qu'elle. Du point de vue linguistique, il n'y a pas coalescence entre les deux narrateurs puisque le Narrateur (Narrateur 1 + Narrateur 2) est significativement différent de Nana, du Narrateur 1 et du Narrateur 2. Cela suggère que, dans un certain mode fictionnel au moins, il constitue une entité hybride qui n'a pas d'unité mais qui est plutôt la juxtaposition de deux profils distincts.

7.1.1.2. Confrontation avec les différences actantielles observées

Si l'on compare maintenant ces résultats bruts avec les valeurs actantielles, qui sont des impressions construites à la lecture non seulement sur la base d'un sentiment intuitif du profil langagier, mais aussi sur la base de l'attitude et des actions des personnages, on remarquera que dans l'ensemble le calcul des différences correspond à la perception générale. Mais, dans les nuances, il faut bien avouer que les statistiques vont au-delà de l'effet produit à la lecture (en tout cas la nôtre).

Dans *Les belles-sœurs*, Lisette de Courval est bien celle qui veut se démarquer de la masse, celle qui ne se reconnaît pas dans l'image populaire (même si elle en fait partie). Lisette de Courval, dont le patronyme revendique une certaine noblesse, est snob et méprisante à l'égard de ses voisines. En revanche, la distinction d'Yvette Longpré, Des-Neiges Verrette et, dans une certaine mesure, Rhéauna Bibeau est plus difficilement explicable⁸. La seule à qui on pourrait attribuer sinon une tendance au snobisme, au moins une prédisposition, est en fait Gabrielle Jodoin⁹, mais linguistiquement, elle se situe dans la masse des « parleuses d'OPQ ».

Bonjour, là, bonjour est la pièce dans laquelle nous n'avions a priori remarqué aucune grande différence entre les personnages, car ils sont tous issus du même

7. Cette interprétation a été expliquée dans le chapitre 6 et est discutée à nouveau ci-dessous, dans le point 7.2.

8. La situation d'Yvette Longpré pourrait éventuellement se comprendre. Le rapport marques d'oralité/espace discursif est un peu faussé dans la mesure où la très longue liste des invités l'expose moins que les autres personnages sur le plan de l'OPQ (il s'agit de noms propres mis les uns à la suite des autres), tout en lui donnant de l'importance sur le plan du temps de parole (BS, p. 52).

9. Lorsqu'elle dit que son mari va lui acheter un manteau de (fausse) fourrure pour son anniversaire (BS, p. 29).

milieu. Sur le plan linguistique, on pouvait s'attendre à ce que Lucienne et Serge sortent du lot, la première à cause de sa condition sociale (mariée à un médecin anglophone), et le second car il revient d'un voyage de trois mois en Europe. Les tests statistiques ne valident pas cette impression¹⁰. Quelle explication trouver à l'isolement de Gabriel, qui aurait le profil langagier le plus « OPQ », et d'Albertine, qui aurait le profil le moins « OPQ » ? La raison n'est pas la génération puisqu'ils sont frère et sœur. La seule hypothèse possible serait la raison sociale au sein d'une génération très marquée par les stéréotypes : Albertine, figure de la femme nourrissière (c'est elle qui s'inquiète pour les autres, elle sur qui repose la tâche des repas depuis que la femme de Gabriel est morte), et Gabriel, homme usé qui a travaillé toute sa vie et a souvent fréquenté les tavernes. C'est aussi celui qui a du mal à communiquer depuis longtemps puisqu'il est sourd. Cette différence entre homme et femme de la même génération se retrouve aussi dans *Le vrai monde ?* entre les Madeleine et les Alex.

Le cas de *L'impromptu* est plus net. Les paires quantitatives et qualitatives se rejoignent : Fernande, la puriste bourgeoise, et Lorraine, la perversie des quartiers populaires. Les deux autres sœurs, à la fois jumelles et rivales dans leur comportement, sont mi-figue mi-raisin, faire-valoir ou pâles imitations des deux autres.

Que dire en ce qui concerne *Le vrai monde ?* À peu près la même chose que pour *Bonjour, là, bonjour*. La différence sentie à la première lecture entre Alex I et Alex II ne se vérifie pas nettement sur le plan statistique, ni l'opposition entre le niveau « réel » et le niveau de la pièce écrite par Claude. La séparation en deux groupes se fait autrement, Claude et sa mère d'un côté (Madeleine I et Madeleine II confondues), les deux Alex et les deux Mariette de l'autre. L'hypothèse supplémentaire que l'on pourrait faire, s'il fallait en faire une à tout prix, serait la même que pour *Bonjour, là, bonjour* : une distinction basée sur la fonction sociale. D'une part, à l'intérieur de la même génération : a. Madeleine, femme au foyer *vs* Alex, vendeur d'assurances et surtout coureur de cabarets ; b. Claude, linotypiste-écrivain *vs* Mariette, danseuse de cabaret. D'autre part, entre les générations : a. Alex, vendeur d'assurances extraverti en costume *vs* son fils Claude, écrivain ex-beatnik sensible et introverti en famille ; b.

10. Le sort de Lucienne est en fait réglé par une didascalie : « Lucienne parle avec un léger accent anglais, comme si elle s'était déshabituée à parler le français » (BL, p.32), ce qui fait que sa particularité linguistique n'est pas *montrée* mais *dite*, et n'apparaît pas comme un fait de transcription.

Madeleine, femme au foyer trompée qui a choisi le silence *vs* Mariette, jeune femme indépendante et libérée. Le pôle « + OPQ » se situe du côté des « pervers » et des extravagants.

Le traitement statistique de *Encore une fois* a justifié notre choix de distinguer deux types de narrateur. Le Narrateur 1 (niveau II dans le feuilleté énonciatif) est nettement différencié du Narrateur 2 et de Nana (niveau III dans le feuilleté). Le premier représente le pôle le moins oralisé. Deux remarques supplémentaires peuvent être faites : 1. Le Narrateur 2 n'est pas différencié de Nana, ils ont le même profil langagier. On dira qu'ils fonctionnent sur le plan affectif. 2. Le personnage du Narrateur vu dans sa globalité n'a ni le profil du Narrateur 1, ni le profil du Narrateur 2/Nana. Du point de vue statistique, il apparaît comme un troisième type, irréductible à la moyenne de ses deux composantes. Nous y reviendrons quand nous parlerons de la conséquence du métathéâtre sur le statut fictionnel des personnages et de leur langue dans la dernière section de cette thèse.

7.1.2. Marquage des niveaux énonciatifs dans les pièces

Le calcul statistique ne nous sera pas d'une grande aide, sauf pour *Le vrai monde ?* et *Encore une fois*, qui comportent une stratification énonciative de plus que les autres pièces. On partira donc des schémas représentant le feuilleté énonciatif de chaque pièce (repris dans le document annexe 7C pour une plus grande lisibilité). Ce qu'on repère rapidement, c'est que les marques d'oralité populaire, qu'il s'agisse de néographies phonétisantes, de phénomènes syntaxiques ou lexicaux, caractérisent certaines couches :

— Le niveau du discours rapporteur, celui où l'on trouve les didascalies (I dans le schéma) n'est jamais affecté. Tout y est très « écrit », très neutre aussi du point de vue du contenu. Il s'agit de la description de la situation (attitude, mouvement et manière de parler) et non de l'expressivité des personnages. Le système énonciatif est clairement celui du récit car l'action des personnages est racontée : pas de « je », mais des formes impersonnelles ou de troisième personne désignant les personnages, et du même coup les mettant à distance¹¹; pas d'interjection ni de marque franche de

11 Le niveau I est celui où le texte se raconte comme théâtre. C'est une sorte d'arrière-boutique où se

subjectivité de la part de l'énonciateur de niveau I (sorte de narrateur du théâtre, figure de l'auteur dans le texte) ; pas non plus de marque de deuxième personne qui serait une référence à un interlocuteur de niveau I (sorte de narrataire du théâtre, figure du lecteur dans le texte) ; enfin, on note une utilisation du présent de narration et du futur (en relation avec la valeur descriptive et prescriptive des didascalies) qui renvoient au moment de l'énonciation des personnages, c'est-à-dire au moment de la représentation, mais en aucun cas au moment de l'énonciation de l'auteur, c'est-à-dire au moment de l'écriture. Le niveau I a donc toutes les caractéristiques de l'écrit (notamment la distance, le détachement, la réflexion¹²) et il est tout à fait logique qu'il ne soit pas marqué par l'oralité.

Nous avons précisé « pas de marque franche de la subjectivité de l'énonciateur-auteur », comme si l'auteur était complètement absent de son texte. En fait, on trouve quelques percées modales, très rares, qui trahissent la présence d'un point de vue englobant à l'origine des didascalies, comme par exemple les passages soulignés ci-dessous :

À partir de ce moment-là, Marie-Ange Brouillette volera les livrets de timbres qu'elle remplira. Les autres la verront faire dès le début, sauf Germaine évidemment, et décideront d'en faire autant. (BS, p. 27)

Nana, elle, envahit le plateau aussitôt arrivée, l'habite, le domaine, en fait son royaume. C'est sa pièce à elle. (EF, p. 10)

Elle est visiblement furieuse. (EF, p. 12)

— Le niveau auquel les personnages conversent et interagissent existe dans toutes les pièces car il est le « minimum vital » de l'univers fictionnel dramatique (niveau II dans le schéma). C'est à ce niveau-là que se dessine le programme narratif que nous avons étudié dans le chapitre précédent. L'auteur y disparaît derrière les personnages qui deviennent des individus et des points de vue à part entière. Au contraire du niveau I, il possède toutes les marques déictiques du discours, qui construisent l'effet d'*in situ*, et de l'expressivité des locuteurs fictifs. Ceci ne veut pourtant pas dire que le niveau II est systématiquement associé à des marques d'OPQ. Voici un bref rappel de la situation pour chaque pièce du corpus :

prépare et se construit la vitrine du spectacle (costumes, masques, etc.), une coulisse d'où l'on tire les ficelles des personnages, qui ne sont encore que des marionnettes.

12. Voir le tableau présenté dans la chapitre 1, « Tableau 1.2.2.2. Oral/écrit : le grand partage ? ».

Dans *Les belles-sœurs* et *Bonjour, là, bonjour*, les marques d'OPQ servent à différencier niveau I et niveau II avec quelques nuances internes au niveau II, que nous avons explicitées et discutées ci-dessus en distinguant des profils langagiers (Lisette de Courval *vs* les autres ; Gabriel *vs* Albertine).

Dans *L'imromptu d'Outremont*, le pouvoir discriminant des marques d'OPQ est moindre puisque les personnages, et en particulier Fernande, sont des caricatures de la bourgeoisie francophone. La différence entre niveau I et niveau II n'est cependant pas anéantie, car l'opposition didascalie et système du récit / dialogues et système du discours fonctionne bien sûr toujours. Les composantes « populaire » et « québécoise » de l'OPQ sont moins affichées que la composante simplement orale. Même remarque que ci-dessus quant aux distinctions internes au niveau II (Fernande *vs* Lorraine).

Le traitement de *Le vrai monde ?* et de *Encore une fois* nécessite la prise en compte d'un troisième niveau d'énonciation qui est en lien avec le procédé du théâtre dans le théâtre. Il s'agit d'une énonciation subordonnée au niveau de l'énonciation des personnages créés par M. Tremblay. Cette subordination est la manifestation structurelle d'une mise en abîme de la parole. Ce qu'il convient de se demander c'est s'il existe entre les personnages du niveau III et ceux du niveau II la même différence linguistique constatée entre le niveau II et le niveau des didascalies. Par exemple, les personnages de la pièce de Claude s'expriment-ils comme ceux qu'ils représentent (Madeleine I, Alex I, Mariette I) ? Le Narrateur s'adresse-t-il à Nana dans la même langue que celle qu'il utilise lorsqu'il s'adresse au lecteur-spectateur ? Comment les différences entre les trois niveaux énonciatifs textuellement manifestes sont-elles hiérarchisées ?

Le vrai monde ? se comporte en apparence comme *Les belles-sœurs* : les didascalies sont dans une langue très écrite et sur le mode du récit, alors que Claude, Alex I, Madeleine I, Mariette I et leurs homologues Alex II, Madeleine II et Mariette II « parlent OPQ ». Mais, à regarder d'un peu plus près le personnage d'Alex, on notera qu'Alex I paraît plus « populaire » qu'Alex II et que son discours est plus marqué par l'OPQ : par exemple, le premier dit « toé » et « moé », pas le second, le premier sacre plus que le second, etc. Faut-il pour autant en faire une utilisation structurelle volontaire des marques d'OPQ comme dans la pièce *Encore une fois ?* À vrai dire, nous n'avons pas remarqué le phénomène à la première lecture et les tests statistiques ne séparent pas franchement Alex I et Alex II. Ce n'est qu'au niveau des proportions que l'on peut voir une différence d'à peine un point (les marques d'OPQ retenues constituent 11, 5% de l'espace discursif d'Alex I et 10, 8% de celui d'Alex II). Nous pensons que la

distinction est trop faible pour être quantitativement significative, et qu'elle résulte plutôt d'une interprétation qualitative.

Dans *Encore une fois*, M. Tremblay utilise les marques d'OPQ pour signifier la structure énonciative tripartite du texte (didascalies *vs* Narrateur *vs* Narrateur et Nana). Seul le niveau où Le Narrateur et Nana conversent (III) comporte des marques d'OPQ. Ceci justifie la distinction de deux natures de Narrateur : celui qui s'adresse à un narrataire (niveau II) et celui qui échange avec Nana (niveau III). On a dit ci-dessus que la dynamique dramatique était le raccord progressif entre ces deux narrateurs. Il s'agit d'une impression à la lecture que les tests statistiques ne nous ont pas permis de valider, et qui relève par conséquent d'une interprétation qualitative.

Les marques d'OPQ, outre leur fonction référentielle, ont une fonction de structuration textuelle et participent de ce fait à la construction du monde fictionnel. Structuration minimale quand elles permettent la différence entre le niveau I et les autres niveaux, structuration plus riche quand elles permettent de différencier deux fonctions d'un même personnage.

7.1.3. La qualité de la langue comme thème

La valeur fictionnelle de l'OPQ n'est pas seulement structurale. Elle est aussi thématique, quand les personnages prennent pour sujet de discussion la qualité de la langue, la leur ou celle des autres. Autrement dit, il s'agit de voir comment « le texte parle la langue [...] à la manière d'une isotopie distincte » (Gauvin : 2004, p. 12). Dans toutes les pièces, mais de manière inégale, on retrouve un ou plusieurs passages où le bien parler et le mal parler s'opposent, non seulement comme signifiants mais aussi comme signifiés. Globalement, le bien parler est associé à la classe sociale bourgeoise (c'est-à-dire pas les quartiers Est de Montréal), à l'écrit, et dans une certaine mesure à l'Europe. Ainsi se dégage un imaginaire linguistique de la variation à l'intérieur même des pièces. Sur la base d'une lecture systématique, on isolera pour chaque pièce les personnages qui portent cette thématisation ainsi que le système de valeur correspondant (est-ce que « bien parler » est toujours bien vu de la communauté des personnages ?).

En ce qui concerne *Les belles-sœurs*, il faut rappeler qu'il existe deux états du texte et qu'un des passages ajoutés a pour sujet une charade, qui expose à l'occasion la

connaissance — ou l'ignorance — métalinguistique des personnages¹³. En plus de cet épisode, on compte des réflexions qui ont trait au registre et à la politesse :

Germaine Lauzon — T'as vingt ans pis tu sais pas encore qu'y faut dire « un instant s'il vous plaît » quand on répond au téléphone !

Linda Lauzon — C'est rien que ma tante Rose. J'sais pas pourquoi j's'rais polie avec elle (BS, p. 10, reprise plus loin p. 34)

Ainsi que des réflexions centrées autour du personnage de Lisette de Courval :

Lisette de Courval — [reprenant M.A. Brouillette qui vient d'utiliser le mot « chier »] Regardez, moi, j'perle bien, pis j'm'en sens pas plus mal !

Marie-Ange Brouillette — [...] Chus pas t'allée en Europe, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler ! (BS, p. 14)

Lisette de Courval — C'est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l'heure qu'on n'est pas venues ici pour se quereller ?

Rose Ouimet — Vous, là, mêlez-vous de ce qui vous regarde ! D'abord, j'ai pas dit quereller, j'ai dit chicaner ! [...]

Germaine Lauzon — [...] Commence pas la chicane à soir !

Rose Ouimet — Vous voyez, on dit chicane, dans la famille ! (BS, p. 18)

Lisette de Courval — On se croirait dans une basse-cour ! [...] Puis l'Europe ! Le monde sont bien élevés par là ! Sont bien plus polis qu'ici ! On en rencontre pas des Germaine Lauzon, par là ! Y'a juste du grand monde ! À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte ! (BS, p. 37)

Lisette de Courval — [à propos de l'abbé Gagné, que Rose Ouimet et Gabrielle Jodoin viennent de critiquer] Quand il perle, là, c'est comme si ça serait le bon Dieu lui-même qui nous perlerait ! (BS, p. 54)

Le « mal parler » est associé au manque de politesse, aux régionalismes, à la vulgarité, alors que le « bien parler » va avec la référence européenne, la maîtrise stylistique et la religion. Toutefois, on ne saurait vraiment dire que la norme se situe du côté de Lisette de Courval dont les efforts, ostentatoires, trahissent le snobisme et le mépris envers ses voisines et amies qui la tournent en dérision ou déprécient son attitude empruntée.

Dans *Bonjour, là, bonjour*, c'est le personnage de Lucienne, « l'Anglaise » (BL, p. 39), « la dame » (BL, p. 46), qui est au centre des réflexions sur la qualité de la langue. Elle cristallise — au sens où elle réunit et fige — tous les attributs apparents d'une vie réussie, « successfull ». Seul membre de la famille à s'être élevée socialement, elle a réglé sa vie et sa bonne conscience comme une horloge, mécaniquement.

13. Lisette de Courval — Mon troisième est une préposition. / Des-Neiges Verrette — Une préposition d'amour ? / Lisette de Courval, *après un soupir* — Une préposition comme dans la grammaire... (BS, p. 43-44).

Serge —[...] T'as marié un docteur, anglais par-dessus le marché ; t'as une belle maison de soixante-mille piasses à Cartierville [...] pis deux jumelles de treize ans qui refusent catégoriquement d'apprendre le français parce que leur père parle rien qu'anglais ! Tu laisseras jamais tout ça voyons donc, Lucienne, t'aimes ben que trop ça ! (BL, p. 40)

Lucienne – J'voulais pas me marier avec un p'tit crotté de Canadien français qui me donnerait des enfants complexés, non, j'voyais plus haut, pis plus loin que ça ! J'ai voulu être du bon côté d'la clôture, du côté de l'argent, pis c'est là que chus ! [...] J'lai voulu mon Anglais successfull, ben j'l'ai ! (BL, p. 43)

Serge – Fourre à plein cul avec si tu veux, mais laisse faire les fleurs bleues !

Lucienne – J't'ai déjà dit que j'voulais pas entendre ces mots-là dans ma maison !

Serge – Tiens, la femme du docteur qui remonte à la surface... (BL, p. 45-46)

À première vue, Lucienne renvoie l'image d'une femme socialement respectable, garante d'une certaine morale (elle est horrifiée par la relation incestueuse que Serge entretient avec Nicole), d'une certaine bienséance linguistique (ci-dessus). Mais à y regarder d'un peu plus près, elle n'est pas du tout respectée par sa famille qui la raille volontiers. Que penser en effet de la valeur du jugement d'une femme qui s'offusque de l'inceste mais qui est adultère ? qui pâlit au moindre écart linguistique, alors qu'elle et sa famille ne pratiquent guère le français sinon avec un fort accent anglais ? Que faire enfin d'un art de vivre prôné par une « dame » qui, en vérité, s'ennuie mortellement dans ses habitudes étriquées ? Une fois encore, le système des valeurs est ambigu.

L'improptu est la pièce la plus explicitement métalinguistique du corpus. On ne peut pas complètement exclure l'hypothèse que M. Tremblay l'a écrite comme une réponse tardive à l'attitude conservatrice de Mme Kirkland-Casgrain envers la langue des *Belles-sœurs*. Les quatre personnages font preuve d'une conscience linguistique évidente. Le sujet de la qualité de la langue leur permet d'aborder leurs souvenirs d'enfance associés à un environnement puriste et hypocrite, leur condition sociale actuelle, ou encore la culture québécoise (montréalaise).

— La présence du dictionnaire, *Le Robert* ou *Le Larousse*¹⁴, rappelle que les Québécois ont la réputation d'être férus de répertoires lexicaux. Le dictionnaire, outil métalinguistique par excellence, sert autant à vérifier que « quéquette » s'écrit avec un « q »

14. La hiérarchie des deux usuels aux yeux de Lucille est certainement basé sur le fait qu'il existe une version québécoise du *Robert*, mais pas du *Larousse*.

plutôt qu'avec un « c », ou que « chier », « cul », « clitoris » font partie de la langue (IO, p. 32), qu'à valider l'emploi que font Yvette et Lucienne du mot « ennuyante » :

Fernande – Que t'es donc ennuyante, avec tes farces plates, des fois !
En attendant [sic] le mot « ennuyante », Yvette se lève et se dirige vers une petite bibliothèque. Elle sort un dictionnaire. [...]

Yvette – En tout cas, v'là une chose de réglée, les filles... Je viens de vérifier dans le dictionnaire... Ennuyant, c'est français... Écoutez... « Ennuyant, ante : adj. (Enoiant, XIIe siècle, de ennuyer). Vieilli, ou régional : ennuyeux ».

Lucille – Régional, ça y est, on n'en sortira jamais ! De toute façon, c'est le *Petit Robert* que tu as là, Yvette... ça vaut rien... va voir dans le *Larousse*...

Fernande, *intéressée* – Vous avez eu une discussion linguistique ?

Lucille – Laisse faire le dictionnaire, Yvette, notre encyclopédie universelle est ici (*À Fernande :*) À ton avis, ennuyant, est-ce que c'est français ?

Yvette – Si je l'ai employé tout à l'heure c'est que c'est français ! [...]

Yvette – Les filles, nous sommes sauvées, ennuyant est dans le *Larousse* !

Fernande – Ah! Qu'est-ce que je vous disais ! Je le savais ! (IO, p. 52, p. 54-55 et p. 56)

On lira un clin d'œil aux *Belles-sœurs* (BS, p. 18) lorsqu'il s'agit de discuter du bon usage de « chicaner » :

Fernande – Vous vous chicanez beaucoup ?

Lucille – Fernande, voyons, « chicanez » ! Toi, une grande dame du langage !

Fernande, *petit sourire* – Tu sais très bien qu'il existe des canadianismes de bon aloi... Il y en a même un plein dictionnaire !

Lucille – Ah ! Si jamais « ennuyant » n'est pas dans le *Larousse*, ça va automatiquement devenir un canadianisme de bon aloi ! C'est facile, ça... Tu peux louer à travers le langage sans jamais risquer de te tromper ! Tu sais qu'on pourrait appeler ça de l'hyprocrisie ! [...] (IO, p. 56)

– Fernande, la « vierge de la langue française » (IO, p. 67), jouit d'une autorité sur ses sœurs, mais elle est souvent ridiculisée. « Si Fernande t'entendait » est une sorte menace ou de reproche que s'adressent mutuellement Yvette et Lucille, sans pour autant en tenir compte. Par exemple :

Yvette – C'est ça, dis-moi que tu me trouves ennuyante !

Lucille – Ennuyeuse, Yvette, ennuyeuse... Si Fernande t'entendait !

(*Affectueusement.*) Oui, Yvette, j'te trouve ennuyante ! (IO, p. 38)

ou encore :

Lucille – [...] aujourd'hui, chus t' en forme, j'gagnerais.

Yvette – « Chus t'en forme » ! Si Fernande t'entendait !

Lucille – Si Fernande m'entendait, elle me reprendrait et je m'excuserais après lui avoir dit un beau « Pardon, je suis-z-en forme » avec la liaison au bon endroit... J'prendrais un air contrit, je lui montrerais un visage défait par la honte... Puis je l'enverrai chier intérieurement ! (IO, p. 31)

Lorraine, qui pense la même chose du purisme linguistique affiché de Fernande, son négatif, s'adresse à elle directement :

Lorraine – Parlez-moi-z-en pas... (*Elle dépose la boîte par terre, puis à Fernande :*)
Mon Dieu, t'étais là, toi ! Faut-tu que je change d'accent ! (IO, p. 57)

Son franc parler et son naturel finissent par libérer Yvette et Lucille, qui disent enfin ce qu'elles ont sur le cœur, non sans une pointe d'ironie :

Lucille - [...] Tu me fais tellement chier, des fois, Fernande !
Fernande s'est redressée dans son fauteuil. Yvette et Lorraine ont levé la tête.
Fernande – Je n'endurerai pas ce langage... dans ma maison ! [...]
Yvette – Moi aussi tu me fais chier, Fernande ! C-h-i-e-r, chier ! (*Elle lui met le dictionnaire sur les genoux.*) Page 275 du *Petit Robert* 1967 ! (IO, p. 65-66).

– L'opposition entre Fernande Beaugrand-Drapeau, dont le patronyme sonne comme une « station de métro », et Lorraine Ferzetti, « la traîtresse » de Saint-Léonard, met en évidence les stéréotypes sociaux sur lesquels est fondé en grande partie l'imaginaire linguistique (voir Gauvin : 1980). Le « bien parler », dit aussi « langage d'Outremont », est associé à la rigidité exagérée, au manque de naturel, à l'écrit et au dictionnaire normatifs. Le « mal parler » est associé au joul, à la difficulté de s'exprimer, à la masse populaire et à la vulgarité, etc. Le long passage qui suit est l'exemple le plus patent de la tension des représentations sociales :

Lorraine – Chus tannée de la voir frémir pis trembler chaque fois que j'dis quequ'chose qui est pas vérifiable dans le dictionnaire ! [...] Quand j'vois les sourcils y froncer, pis la bouche y durcir, pis le nez y pincer, pis le menton y trembler, pis la sueur y perler au front, j'ai envie de me sacrer à ses pieds en y demandant pardon de l'avoir offensée, elle la vierge de la langue française ! [...] C'est pas des farces, des fois, quand j'sors d'ici, j'fais attention comment j'parle ! Pis les enfants me disent : « Tiens, la fille d'Outremont qui remonte à'surface ! » [...] Pis tu parles tellement bien, pis tu prononces tellement bien toutes les syllabes que quand tu vas en France y doivent te prendre pour une Polonaise qui fait sa maîtrise en langues latines à l'université de Varsovie !
Fernande, *petit sourire* – C'est mieux que de passer pour Belge ! [...] Moi, je considère qu'on n'est pas obligé de parler joul pour se faire comprendre, mais pour certaines personnes complexées, j'suppose que c'est mieux que rien ! [...]
Lorraine – J'aime mieux être bruyante et en santé que discrète et constipée ! [...]
Fernande, à Lorraine – Continue à parler de constipation, Lorraine, c'est tout à fait à ta hauteur... Moi je vais viser plus haut.
Lorraine – Si viser plus haut pour toi signifie continuer à parler une langue écrite en te censurant au fur et à mesure, tu peux continuer à viser plus haut... de toute manière tu vas finir par manquer d'air ! L'air est rare sur les hauts

sommets, ma sœur !

Fernande – Peut-être, mais on est moins de monde ! (IO, p. 67-70)

L'élistisme « constipé » opposé à la santé et à la joie de vivre, voilà l'argument principal de Lorraine, et peut-être aussi celui de M. Tremblay, qu'il reprend plus tard, sous couvert du Narrateur de *Encore une fois*.

– Les disputes, au départ personnelles, se décalent progressivement, au fil des arguments, vers la question de la culture et plus précisément encore de la langue du théâtre québécois. C'est bien entendu *Les belles-sœurs* et l'époque du joual qui sont visées dans les propos suivants :

Fernande – Le cri a remplacé la délicatesse dans ce pays ! Vous n'êtes pas fatiguées d'entendre crier au théâtre, au cinéma, à la télévision ? Est-ce que le cri serait devenu notre emblème national ? N'est-il plus possible aujourd'hui, ici, maintenant, de dire les choses sans les hurler ? [...] Rien n'est assez vil [...] pour attirer le spectateur dans une salle et l'enfermer là comme dans une trappe à rat, en lui hurlant dans les oreilles un langage à faire dresser les cheveux sur la tête !

Lucille – Franchement, Fernande, dis-moi pas que tu vas encore nous parler des cheveux gras du joual *versus* l'ondulation naturelle de la langue française ! [...]

Fernande – Sans compter ce que doivent penser les étrangers quand ils nous voient arriver avec notre parler boiteux et nos expressions anémiques ! Je ne veux pas que le monde entier pense que nous parlons joual ! Il y a autre chose, dans ce pays, que des ouvriers mal embouchés ! J'en suis et je veux qu'on en parle ! (IO, p. 97 et 99, p.100)

Comment réconcilier celle qui pense que « le peuple n'a jamais produit que des rots là où l'élite faisait monter vers le ciel un chant droit et articulé », et qui « préfère la douceur d'un lever de soleil aux pétards assourdissants d'un grossier feu d'artifice »¹⁵ (IO, p. 110-111), avec celle qui a choisi de marier un jardinier d'origine italienne, qui vit dans l'Est de Montréal, qui préfère entendre et sentir le monde que de le regarder d'en haut ? À travers la distinction manichéenne « langue d'Outremont » et joual, ce sont des visions culturelles qui s'opposent et des conceptions de la société qui s'affrontent. La pièce expose les contrastes les plus divers¹⁶ et les camps se constituent plus

15. On reconnaîtra le « lyrisme » de Lisette de Courval, qui s'extasiait déjà devant les mouvements du soleil, ouvrant ainsi la « Quintette de la maudite vie plate » : « Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris... » (BS, p. 13)

16. Il s'agit d'un univers culturel où l'on doit choisir son camp : un disque de Purcell usé jusqu'à la corde ou des chansons québécoises où l'on peut entendre « une bande d'épais turluter et taper du

clairement : Lorraine et Lucille d'un côté, Yvette et Fernande de l'autre. Les premières prônent la tolérance et la compréhension, alors que les secondes auraient tendance à vouloir cacher les particularités québécoises, ou à les lisser pour rendre l'art exportable. C'est ainsi que Lorraine invite Fernande à chercher le sens sous la forme. On reconnaîtra là des propos de M. Tremblay sur le joul lors de la remise du Prix Victor Morin (document reproduit dans le volume annexe).

Lorraine – Pis au lieu de condamner le bruit que font les autres, essaie donc de comprendre c'qu'y veut dire ! Au lieu de frémir quand t'entends un mot de joul parce que tu le trouves laid, essaie donc d'écouter de qui y vient, pis d'où y vient, pis de comprendre pourquoi y existe ! (IO, p. 103)

Même chose lorsque Lucille essaie de convaincre Yvette de la nécessité d'une culture englobante :

Lucille – C'est bien pour ça que je te dis toujours qu'il faudrait qu'il y ait de la place pour tout ! Pour le fond de cour comme pour le salon. Pour la bouteille de bière comme pour le martini. (IO, p. 101)

Même chose encore quand Fernande, pour qui « l'art est devenu un papier hygiénique » (IO, p. 105) et Yvette, pour qui « l'ignorance et la crasse ont tout envahi » (IO, p. 101), refusent tout compromis et s'inquiètent de leur image à l'étranger (sous-entendu l'Europe) :

Fernande – Sans compter ce que doivent penser les étrangers quand ils nous voient arriver avec notre parler boiteux et nos expressions anémiques ! Je ne veux pas que le monde entier pense que nous parlons joul ! (IO p. 100)

Yvette – C'est bien beau de tout vouloir ramener à soi mais il ne faut pas oublier que le reste du monde continue d'exister pendant ce temps-là et qu'il risque de finir par nous oublier si on s'adresse à lui dans une langue qu'il ne comprend pas... (IO, p. 101)

– Enfin, insistons sur l'aspect de l'imaginaire positif de l'OPQ qui transparaît dans cette pièce à travers l'idée de mouvement, de vie, de sensorialité et d'imagination. Parler comme parle Lorraine c'est s'exprimer comme on s'exprime quand on mord la vie à pleine dents, quand on jouit du monde sans passer son temps à réfléchir sur la manière d'en parler. Ainsi le « bien parler » de Fernande, qui est du côté de l'écrit, est aussi du côté du figement, de l'aigreur qui contraignent l'imagination :

« pied » (IO, p. 105), un concert sirupeux de Tchaïkovski ou un ballet coloré et virvoltant de Stravinski, etc.

Lorraine, *faisant un clin d'œil à Fernande* – Tu parles trop bien, Fernande, ta bouche est après se plisser ! [...]

Lucille – C'est pas des rides, Lorraine, c'est ses poches de fiel qui sont dégonflées ! [...]

Lucille – [...] J'pense que Lorraine a raison... tu parles trop bien pour avoir de l'imagination. [...] Ça veut dire que les gens comme toi, vous pensez tellement toujours aux mots que vous employez que ça vous empêche de penser à ce que vous dites ! (IO, p. 59, 60 et 61)

L'opposition entre la sensorialité, la sensualité et la spontanéité du joul et la délicatesse, l'abstraction et la discrétion aseptisée de la langue d'Outremont est une représentation, dans l'univers fictionnel, de l'imaginaire linguistique de l'OPQ tel qu'il a été décrit dans le chapitre 1 de cette thèse. Par exemple :

Fernande – Tu es déjà une offense pour la vue et une offense pour l'ouïe, il ne reste plus qu'à t'attaquer aux autres sens pour devenir totalement vulgaire !

Lorraine – La vulgarité par les sens ! C'est bien toi, ça ! Ça te ressemble parfaitement ! Il faut être délicat et fade en tout pour trouver grâce à tes yeux, hein ? Délicat de constitution pour ne pas choquer ta vue, délicat d'élocution pour ne pas briser ton sensible tympan [...] il ne faut rien sentir ! Ou très discrètement. Quelque chose de léger mais de cher ! Les gens comme toi ont l'odorat atrophié ! Si quelqu'un pète, à la Place des Arts, personne sent rien ! [...] écoute donc la musique avec tes traditions puis laisse-moi donc l'écouter avec mes oreilles ! [...] (IO, p. 70, 71 et p. 74)

ou encore :

Lorraine – Mon prince charmant avait un accent à faire frémir et ce n'est qu'un râteau qu'il portait à son côté mais maudit qu'y était beau puis que je l'aimais donc ! J'ai quasiment quitté Outremont sur un tracteur pour devenir ce que ma sœur Fernande appelle une quétaine en se bouchant le nez mais que moi j'appelle une quétaine en riant, en chantant puis en tapant du pied ! (IO, p. 82)

Le vrai monde ? est une pièce qui aborde plus l'acte de parole en lui-même, opposé au silence, que la qualité de la langue proprement dite. On remarquera tout de même quelques répliques qui construisent une certaine idée de l'écrivain, celui qui pratique la langue écrite, et, par extension, une certaine idée du monde intellectuel, perçu à la fois comme maîtrisant le langage, mais aussi comme un être méprisant qui juge son entourage. La mère de Claude était fière d'avoir un fils écrivain, tant qu'elle n'avait pas lu sa pièce. Sa vision sert une conception idéalisée de la culture écrite :

Madeleine I – J'étais tellement fière, l'autre jour ! Enfin, un gros paquet de papier à lire... J'avais jamais vu ça, un manuscrit. Ça ressemblait pas à un livre mais ça avait des chances d'en devenir un... pis... j'étais probablement une des premières personnes à le lire... avant l'éditeur... avant l'imprimeur... (IO, p. 47)

Alex contribue aussi au portrait de son fils comme amateur de Belles Lettres, mais méprise sa pratique d'écrivain et son ambition d'en vivre un jour.

Alex I – T'avais toujours le nez plongé dans tes livres, tu pouvais pas savoir de quoi mon char avait l'air... [...] Tu te promènes toujours avec ta petite serviette d'intellectuel pour aller travailler ? Que c'est que tu mets, dedans ? Ton lunch ? Ton lunch pis tes manuscrits... (LVM, p. 17 et p. 21)

Plus que la qualité en termes de bien et mal parler, c'est l'enjeu du canal d'expression qui est pointé (Claude *vs* Alex I), et de l'acte d'expression lui-même (Claude *vs* Madeleine I). Claude, qui travaille « dans un atelier qui pue l'imprimerie » (LVM, p. 20), est du côté de l'écrit, alors que son père, Alex, est décrit comme un bonimenteur, un beau-parleur, un être incapable de tenir ses promesses, c'est-à-dire dont les paroles ne sont que des paroles en l'air, sans importance. On l'a déjà dit lors de l'analyse actantielle, Claude et Alex ne font qu'échanger leur mépris. À l'inverse, Madeleine I est quelqu'un pour qui les mots comptent et pèsent tellement lourd qu'elle choisit le silence et le refoulement de son ressentiment. Pour Claude aussi les mots comptent, mais il opte pour l'explicitation et l'explosion des sentiments. Dans la pièce qu'il a écrite, il prend littéralement la parole pour « libérer » sa mère et sa sœur de secrets, dont on ne sait même pas s'ils sont vrais (le viol de Mariette et la double vie d'Alex). Le pouvoir du langage est tel pour Madeleine que le simple fait de dire les choses équivaut à les reconnaître et à leur attribuer une valeur de vérité. Ce qu'elle refuse catégoriquement :

Madeleine I — Ben garde-la [la vérité] pour toi ! Mets-la pas sur papier ! Quelqu'un pourrait la lire ! Ces affaires-là, j'me les avoue même pas à moi-même ; comment veux-tu que j'accepte de les retrouver dans une pièce de théâtre ! (LVM, p. 33)

Le thème de la langue est abordé dans cette pièce sous l'angle de la signification et de la vérité beaucoup plus que du point de vue de la forme. Elle constitue néanmoins une étape importante dans le corpus, celle de l'introduction de la figure de l'écrivain et du théâtre dans le théâtre.

Dans *Encore une fois, si vous permettez*, la thématization de la langue n'est plus fondée uniquement sur l'axiologie de la qualité « bien *vs* mal ». Sa valeur est aussi présentée comme affective et poétique et sa portée est plus universelle que franchement sociale et politique.

Le Narrateur — [...] quand elle s'exprime dans ses mots à elle, ceux qui parlent autrement la comprennent dans leurs mots à eux. Elle traverse toutes les époques et fait partie de toutes les cultures. [...] Elle va vous parler d'abondance parce que la parole, pour elle, a toujours été une arme efficace. (EF, p. 10-11)

L'arme dont parle M. Tremblay n'est pas une arme politique contre le langage de la bourgeoisie, comme avait pu être défini le joual plus tôt. C'est une arme pour exister contre l'ennui, contre la douleur. La parole est chez Nana synonyme de générosité, d'ingéniosité, d'imagination. La langue opulente, qui respire, qui bouge, qui s'invente est une allégorie de la vie.

Le Narrateur — Elle patinait, elle parlait d'abondance pour cacher son désarroi [...] Il aurait fallu décoder ses monologues, décortiquer ses récits pour en comprendre la vraie signification, mais sa verve submergeait tout et on se contentait trop souvent de rester médusé devant cet irrésistible flot de paroles, ravi par son sens du punch, renversé par sa drôlerie. (EF, p. 56)

À côté de cette valeur affective, il y a toujours la place pour des jugements sur la qualité de la langue, comme par exemple :

Le Narrateur — Hé, maudit !
Nana — Dis pas « maudit » devant moi ! J't'ai déjà dit de ne pas maudire devant moi ! Maudire c'est aussi pire que de sacrer ! Tu cours après le trouble, mon p'tit gars. (EF, p. 15)

Ceci n'empêche pourtant pas Nana de l'utiliser plus loin (p. 45 et 66). Elle va même jusqu'à faire un cours de rhétorique sur le bon usage de la métamorphose des sacres, qui montre bien que seul le signifiant pose problème :

Le Narrateur — Hé, maudit !
Nana — Aïe ! Qu'est-ce que je t'ai dit ! Pas de sacrage dans'maison !
Le Narrateur — Dire maudit, c'est pas sacrer.
Nana — Dans ma maison, oui ! Pis tant que t'es dans ma maison, tu suis mes règlements !
Le Narrateur — Mautadit, d'abord !
Nana — C'pas mieux. T'as juste à enlever le « ta » pis ça donne maudit.
Le Narrateur — Ben, sautadit ? Saudine ? Soda ? Qu'est-ce qui ferait ton bonheur ?
Nana — Soda, c'est correct. C'est assez loin de maudit. (EF, p. 40)

Enfin, à travers une réflexion du Narrateur enfant à sa mère, M. Tremblay reconnaît la marque de fabrique de son personnage féminin : son langage vivant, exagéré et imagé.

Le Narrateur — Tu m'as promis de moins exagérer quand tu parles.
Nana — J'ai essayé, pis c'est plate pour crever la bouche ouverte ! Les affaires

sont jamais assez intéressantes pour qu'on les conte telles quelles, voyons donc ! Rien qu'à penser que j'vas les voir arriver samedi soir, j'ai envie de faire ma valise pis de partir pour la planète Mars. C'est-tu trop comme exagération, ça ?

Le Narrateur — C'est pas mal...

Nana — Si j'exagérais pas, tu me trouverais plate ! [...]

Nana — Chus pas mal drôle aujourd'hui, hein ?

Le Narrateur — Oui, t'es particulièrement en forme !

Nana — Faut ben, sinon j'exploserais.

Le Narrateur — T'exploserais comment ? D'habitude, t'ajoutes toujours une image...

Nana — Attends... (Toute fière d'elle :) J'exploserais comme un Presto qui est resté sur le rond du poêle trop longtemps, pis vous seriez obligés d'aller me décoller du plafond !

Ils rient de plus belle. (EF, p. 46-47)

Voici quatre remarques pour conclure sur le rôle des marques d'OPQ dans la construction des mondes fictionnels.

a. Les personnages ont parfois conscience de l'importance de leur profil langagier, populaire ou non, pour la constitution de leur identité (ou personnalité)¹⁷, au point qu'il se caricaturent eux-mêmes, se prennent à leur propre jeu, pour amuser la galerie, c'est-à-dire les autres personnages... et le public. Nous pensons en particulier à Fernande dans *L'impromptu* et à Nana dans *Encore une fois*. La confrontation linguistique devient ludique et amène le lecteur sur la voie du théâtre dans le théâtre, puisqu'une représentation a lieu à l'intérieur d'une représentation.

b. À un niveau plus général, on remarquera que dans chaque pièce c'est la prise de parole elle-même qui est l'enjeu d'un conflit. Il s'agit d'une caractéristique du théâtre que M. Tremblay thématise dans ses pièces. Les personnages n'existent que parce qu'ils parlent, se donnent à eux-mêmes l'illusion d'exister en occupant une place importante sur le « marché linguistique » (Bourdieu, voir chapitre 2). Très souvent, c'est le propriétaire des lieux où se passe l'action ou la scène qui affirme son autorité de parole. L'instinct de propriétaire resurgit alors dans la langue selon des formules toutes faites du genre « je ne tolère pas que l'on parle ainsi dans ma maison » (en termes de qualité ou de ton). Ces locuteurs-propriétaires sont, par exemple, Germaine Lauzon, Lucienne, Alex, Fernande et Nana. L'idée de l'acte de parole comme conflit

17. Pour un personnage, le profil langagier est aussi ce que l'on appelle communément son style. La gestion stylistique de l'auteur, M. Tremblay, inclut donc la gestion stylistique de ses personnages.

nécessiterait de plus amples développements, mais, dans la mesure où il n'est pas au centre de notre réflexion, nous ne donnerons que quelques exemples. Le cas des *Belles-sœurs* et de *Encore une fois* ayant été traité ailleurs (Dargnat : 2002, p. 183-216), nous nous arrêtons donc sur les trois autres pièces du corpus. Dans *Bonjour, là, bonjour*, il y a trois cas : ceux dont on attend la prise de parole (Serge est censé raconter son voyage en Europe), ceux qui ont quelque chose d'important à dire mais qui n'arrivent pas à communiquer facilement (Gabriel et Nicole) et ceux, plutôt celles, qui mobilisent égoïstement la parole et noient les autres sous leurs doléances inopportunes (Lucienne, Denise et Monique). *L'impromptu* est une mise en scène de véritables joutes verbales, en particulier entre Lucille et Yvette, qui s'assassinent à coup de mots et de répliques blessantes. *Le vrai monde ?* est la pièce qui exploite le mieux l'opposition prise de parole / silence, avec l'introduction du théâtre dans le théâtre. Les personnages inventés par Claude disent tout haut ce que ceux du « vrai monde » (notamment Madeleine et Mariette) refusent de voir ou de penser. Claude se présente comme le porte-parole des souffrances de sa mère, qui a préféré taire des choses graves face à un mari qui n'est que paroles en l'air et mensonges. Madeleine I et Alex I, chacun à leur façon et chacun pour leurs raisons, n'acceptent pas que leur fils leur volent leur droit à la parole sous leur propre toit. La première le congédie, le second brûle son manuscrit.

c. Cette analyse des marques d'OPQ dans chaque texte confirme que le travail d'écrivain de M. Tremblay est plus complexe qu'une simple transcription de variations linguistiques. Il utilise la possibilité de marquage linguistique non seulement pour ancrer son univers dans la réalité sociale qui l'entoure, mais aussi pour construire ses univers fictionnels et asseoir l'autonomie de ses personnages. La littérarité que nous avons mise en évidence concernant la langue fonctionne sur deux régimes simultanément : elle est à la fois transitive et intransitive, référentielle et fictionnelle.

d. Les analyses ont jusqu'à présent été menées en maintenant une certaine étanchéité entre les pièces. À l'occasion, nous nous sommes aventurée à quelques rapprochements et quelques comparaisons, pour montrer des constantes ou des différences. L'aboutissement de notre réflexion réside dans l'analyse de ces différences. Il

faut leur trouver un sens, proposer des directions et des éléments d'interprétation. Il s'agit d'isoler des interprétants de l'évolution stylistique, des schémas interprétatifs qui permettent de penser à la fois la continuité et la variation d'un phénomène.

7.2. Donner un sens aux différences : mutation stylistique entre 1968 et 1998

Pour la cohérence de l'analyse, nous reprenons ici en partie le modèle des régimes de littéarité de G. Molinié, à savoir une littéarité générale, générique et singulière (voir chapitre 2 de cette thèse). Ces catégories, que l'on pourrait qualifier de catégories de la perception du littéraire, permettront de hiérarchiser les remarques sur l'évolution du style de M. Tremblay, constatée dans le corpus de cinq pièces. L'arrière-plan théorique pour lequel nous avons opté, et auquel nous avons fait quelques modifications pour insister sur des paramètres importants, est une perspective stylistique de la réception. Dans cette dernière section, nous voulons donc mettre en évidence l'évolution de la perception de la qualité littéraire de l'OPQ chez M. Tremblay. Ceci se fera en deux temps : d'abord du point de vue du contexte général, puis du point de vue du travail du genre et du style que nous avons choisi de traiter ensemble.

7.2.1. Évolution de la réception esthétique générale

La réception esthétique est à ce niveau-là « conditionnaliste », dans le sens de G. Genette, puisqu'elle relève d'un jugement de goût assez subjectif qui ne se contente pas du critère de la fiction ou de la diction¹⁸. Elle est littéralement « conditionnée » par le sujet récepteur, individuel ou collectif, lui-même conditionné par le contexte de réception, immédiat et historique. Le fait que les pièces du corpus provoquent chez le lecteur une satisfaction esthétique dépend par exemple des modèles de la société dans laquelle il vit, modèles qui évoluent historiquement, soit pour des raisons extérieures à la littérature (événement politiques, changement des mentalités, immigration, etc.),

18. « Cette poétique-là ne s'est guère exprimée dans des textes doctrinaux ou démonstratifs, pour cette raison simple qu'elle est plus instinctive et essayiste que théoricienne, confiant au jugement de goût, dont chacun sait qu'il est subjectif et immotivé, le critère de toute littéarité. Son principe est à peu près celui-ci : « Je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique. » (Genette : 1991, p. 26-27)

soit parce que ces modèles intègrent progressivement parmi leurs critères les objets qu'ils permettraient de décrire et d'évaluer. Nous proposons une analyse de la réception esthétique générale en trois temps : le premier consiste à voir si le référent linguistique de l'OPQ a changé, le deuxième est une synthèse des répercussions des jugements à propos de la langue sur la position de M. Tremblay et dans ses textes, le troisième est la mise en évidence du processus de « classicisation » que M. Tremblay et sa langue d'écriture ont subi au sein de l'institution littéraire québécoise.

7.2.1.1. Évolution du référent linguistique

On peut s'interroger en premier lieu sur une évolution du référent langagier. Les changements observés dans son écriture peuvent être d'abord dus à des variations objectives. D. Dumas propose une liste de remarques relatives aux changements dans la prononciation dans la récente synthèse qui fait le point sur la situation du français au Québec (Plourde : 2000). Rappelons que la prononciation conditionne les néographies phonétisantes, lieu où se constitue en grande partie l'identité visuelle de l'OPQ. Il remarque que « deux tendances complémentaires paraissent caractériser l'évolution récente des prononciations, toutes deux révélatrices des mouvements d'idées et de l'ouverture au monde extérieur qui ont marqué l'après-guerre et se sont manifestés plus fortement à partir des années 1960 » (*ibid.*, p. 381). Ces deux tendances sont, d'une part, une volonté d'affirmation et, d'autre part, l'alignement progressif sur un français standard international.

La volonté d'affirmation se caractérise notamment par la reconnaissance dans le standard des affrications de [t] et [d], dont « la neutralité même fait qu'[elles sont] pratiqué[es] par les voix modèles des organes officiels (médias parlés, théâtre, cinéma), et adopté[es] sans réserve par les immigrants des vagues récentes [et qu'elles] semble[nt] reconnu[es] comme un fait acquis par les francophones étrangers » (*ibid.*). Cette volonté se caractérise aussi par l'ouverture systématique des voyelles [i, y, u], « variantes solidement installées dans la langue courante, qui exclut les voyelles trop 'pointues', mais qui n'ont pas accédé au statut de standard » (Dumas dans Plourde : 2000, p. 382). L'acceptation de ces variations dans la prononciation des présentateurs

de Radio-Canada, canal d'information de référence en termes d'usage normatif au Québec, est souvent citée comme exemple.

Le phénomène d'alignement progressif sur le français standard international se concrétise par « l'abandon, dans l'usage public, d'un certain nombre de traits stigmatisés qui font consensus » (*ibid.*). Il s'agit par exemple de la généralisation du « r » grasseyé, au détriment du « r » roulé, autrefois caractéristique de Montréal, et cela indépendamment de la provenance géographique et de la couche sociale. Dumas remarque le même effritement des usages en ce qui concerne la prononciation des [t] finals comme dans « nuit », « alphabet » et l'ouverture de [Er] en [Ar] (« couverte », « nerveux ») et de [ɛ] final en [ɑ] (« balai », « poulet »). Leur utilisation provoque « un fort effet de décalage, et de réprobation » (*ibid.*). La prononciation de la graphie « oi » en [we] ou [wɛ] tend aussi à disparaître et à être mal perçue, car l'écart entre la prononciation historique et la prononciation moderne en [wa] « tend clairement à se résorber » (*ibid.*). Il en va de même en ce qui concerne le phénomène de postérisation et l'arrondissement en [ɔ] du [a] en fin de mot et dans les terminaisons en « -ation », qui tend à être neutralisé en [ɑ], plus ou moins long. Enfin, la diphtongaison « est l'objet d'une conscientisation d'autant plus aiguë que ses manifestations patentes sont réprochées » (*ibid.*) D. Dumas remarque, à l'inverse, que le souci d'alignement sur un standard, aussi fantasmé que réel comme on l'a vu, pouvait produire des cas d'hypercorrections « tout aussi déphasé[es] » socialement qu'une prononciation jugée trop dialectale ou trop populaire.

Que conclure ? Ces remarques concernent finalement plus la perception des particularités québécoises et le déplacement des limites du standard sur certains phénomènes très circonscrits qu'un changement linguistique radical. La variation diachronique observable sur quarante ans est plus une affaire de fréquence, de proportion et de gradualité. L'évolution se situe d'ailleurs autant du côté des jugements sur la langue que de la langue elle-même. On conclura en disant que ce qui était perçu comme populaire dans les années soixante l'est soit devenu moins ou plus, par rapport à un standard abstrait qui n'est plus systématiquement « accroché à la Tour Eiffel ». L'hypothèse que l'évolution des représentations de l'OPQ chez M. Tremblay serait due à la prise en compte, consciente ou non, de l'évolution du référent

linguistique est-elle vérifiable ? Compte tenu des données quantitatives que nous avons pour les pièces, nous ne pouvons répondre que pour deux des phénomènes listés par D. Dumas, à savoir la tendance des Québécois à s'aligner sur la prononciation standard pour les « toé », « moé » et l'ouverture de de [Er] en [Ar]. Et cela pour la simple et bonne raison que les autres phénomènes ne sont jamais représentés dans les textes ou qu'ils n'ont pas fait partie des variables retenues pour l'analyse statistique proposée ici. Ce que l'on remarque dans le corpus, c'est la quasi-disparition concomitante des néographies correspondant à ces deux phénomènes, à partir de 1980, c'est-à-dire de *L'imromptu d'Outremont*, alors que le profil sociolinguistique OPQ n'a pas disparu¹⁹. Quasi-disparition, car, en fait, il y a bien quelques résurgences dans *Le vrai monde ?* où il n'y a certes pas de cas d'ouverture de [Er], mais où les « toé » et « moé » sont concentrés sur le personnage d'Alex. Dans *Encore une fois*, c'est l'inverse : Nana et Le Narrateur enfant n'utilisent pas de « toé, moé » mais manifestent sept néographies renvoyant à une ouverture de [Er] en [Ar]. À chaque fois, cette résurgence, même lorsqu'elle est faible, ne touche que les personnages dont le profil est le plus marqué par l'oralité. Faut-il pour autant en déduire que M. Tremblay abandonne progressivement des particularités qui, à en croire D. Dumas, sont de plus en plus connotées très négativement et d'un autre âge ? Il ne nous paraît pas envisageable de tirer ici des conclusions générales, car ses dernières pièces sont ambiguës de ce point de vue-là. *Le passé antérieur* (2003), qui est une mise en scène du premier gros chagrin d'amour d'Albertine, est censé se passer dans les années trente. On y retrouve toutes les marques d'oralité présentes dans *Les belles-sœurs* et *Bonjour, là, bonjour*. Est-ce un effet de fidélité historique voulu de la part de l'auteur ? Un hasard ? Ou le simple fait que ces personnages, déjà connus, ont un profil néographique qui leur colle à la peau ? Cette dernière hypothèse se vérifierait dans *L'impératif présent* (2003), pièce où l'on retrouve Claude et son père Alex dans une mise en scène qui croise les points de vue : chacun à son tour rend visite à l'autre, atteint d'un Alzheimer, et lui assène un long monologue fait de reproches mêlés de sentiments à demi-avoués. Alex est censé avoir soixante-dix sept ans et Claude

19. Sur la base d'un rapport proportionnel (pour mille compte tenu de la faible fréquence), cela donne : Ouverture [Er] : BS = 1,6 % ; BL = 1,8 % ; IO : 0 ; LVM : 0 ; EF : 0,8 %.
Toé, moé : BS = 9,9 % ; BL = 12,7 % ; IO = 0 ; LVM = 4,6 % ; EF = 0.

cinquante-cinq, ce qui fait que l'action se passe normalement dans les années quatre-vingt-dix²⁰. Claude ne produit que des « toi, moi » alors que Alex fait toujours usage de « toé, moé », comme c'était le cas vingt-deux ans auparavant dans l'univers de la pièce.

7.2.1.2. De la décalcomanie sociale à l'universalité des émotions, en passant par un gros « ras-le-bol »

Il ne s'agit pas de faire la synthèse de toutes les « spéculations linguistiques » produites au Québec sur l'usage d'une langue québécoise en littérature. Ce serait un autre travail, d'ailleurs déjà brillamment mené (voir entre autres Bouthillier & Meynaud : 1972, Daoust : 1983, Cambron : 1989, Beaudet : 1991, Bouchard : 1998, Gauvin : 1975, 1997, 2000 et dernièrement Larose : 2003). Nous ferons simplement quelques remarques sur les étapes majeures de l'évolution de l'imaginaire linguistique au Québec, en les rapportant le plus possible à l'écriture de M. Tremblay. Le bain idéologique a beaucoup évolué sur la question linguistique durant les trente années qui concernent le corpus. Pour synthétiser²¹ les grandes étapes qui jalonnent cette période riche en événements et en points de vue très divers, parfois contradictoires, nous envisagerons la question essentiellement du point de vue du rapport sujet-langue-identité et de ses répercussions sur la position de M. Tremblay, en mentionnant à l'occasion les crises et les événements socio-politiques majeurs.

L'enjeu identitaire de la langue est basé sur une accentuation de la dimension « expressiviste » de la langue. Nous reprenons ici les fondements théoriques de l'analyse de K. Larose (2003), qui lit son corpus de « spéculations linguistiques » à la lumière de la réflexion du philosophe Ch. Taylor. Celui-ci distingue une dimension désignativiste et une dimension expressiviste de la langue. La première renvoie à une langue instrumentale qui permet au sujet de décrire ce qui lui est extérieur, la seconde à une langue subjective, reflétant son intériorité, son individualité psychique²². Ces

20. Sur la base bien entendu de la cohérence de l'univers fictionnel. Dans *Le vrai monde ?*, qui est situé en 1965, Claude a vingt-trois ans et son père quarante-cinq (LVM, p. 11).

21. Nous ne reprendrons pas en détail ce qui a été dit dans le premier chapitre sur la période du joul et l'évolution de ses définitions.

22. L'opposition des deux dimensions du langage, *expressivisme* et *désignativisme*, est formulée par le philosophe politologue canadien Ch. Taylor, notamment dans *La liberté des modernes*, essais produits

deux dimensions, qui coexistent dans toute conception du langage, peuvent être plus ou moins mises en avant. La fusion langue-identité nationale passe par l'idée d'un sujet collectif dont la manière de parler reflète l'essence, l'identité profonde. Ainsi, dans le cas du Québec, cette conception a conduit à voir la langue parlée et sa piètre qualité comme un décalque ou un symptôme de la situation sociale, économique et politique dégradée qui, aux yeux des Québécois, était la leur à la fin de la Grande Noirceur, et qu'il fallait changer pour acquérir une meilleure image de soi, au Québec et à l'étranger²³. Les réactions à la prise de conscience du malaise linguistique, social et politique que provoqua la première Querelle du joul, déclenchée par les Laurendeau-Untel²⁴ au début des années soixante, ne sont pas toutes allées dans le même sens, ni ne se sont situées dans le même domaine. Les années de la Révolution tranquille sont le théâtre de débats parfois confus et de malentendus sur la question linguistique : du point de vue de la norme à adopter, des effets du bilinguisme, de la langue d'enseignement ou du terme joul lui-même, au centre de spéculations qui se sont littéralement « emballées » (voir Bouchard : 1998, p. 229-284). La prise de conscience généralisée de l'aliénation identitaire du Québécois, via la problématique de la langue, a amené des crises sociales et des mesures politiques diverses, qui ont contribué à donner au français, qu'il soit dit standard, international ou universel²⁵, un statut privilégié au Canada et au Québec, et à autonomiser la Province²⁶.

de 1964 à 1996, traduits par Philippe de Lara, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophie morale, 1997, 308 p. « Le langage et la nature humaine », p. 21-66. « Si le désignativisme et l'expressivisme, toujours présents à leur façon, ne sont pas directement en concurrence, il n'en reste pas moins que les différentes conceptions du langage accordent toujours la prévalence à l'un ou l'autre, de façon implicite ou explicite. La thèse de Taylor vise à montrer qu'au XX^e siècle, voire dans la modernité, la conception expressiviste du langage est solidaire d'une certaine idée de la subjectivité et de la description du réel. Dans le désignativisme, le langage est sans mystère, car on peut théoriquement en décrire et en analyser le fonctionnement sans qu'il persiste de zones d'ombre. [...] À l'inverse, suivant l'optique expressiviste, le mystère traverse toute parole, d'abord et en avant tout parce que celle-ci est inséparable du sujet et que le sujet lui-même se définit par la manifestation d'une intériorité secrète, foisonnante, indomptable et infinie. » (Larose : 2003, p. 8)

23. Rappelons que pendant l'Exposition universelle de Montréal en 1967, l'insécurité linguistique se manifeste par la peur des Québécois d'être mal jugés des visiteurs venus du monde entier. De nombreuses lettres aux journaux demandent alors aux organisateurs que les messages soient adressés au public dans un français soigné (voir Bouchard : 1998, p. 283-284).

24. Voir Laurendeau : 1959 et Desbiens : 2000 [1960].

25. La problématique de la qualification du français de référence à adopter est symptomatique d'un refus de se reconnaître dans le standard des intellectuels parisiens, qui n'est finalement qu'une idéologie et un idéalisme (voir Bouchard : 1998, p. 254-262).

26. Par exemple : la crise de Saint-Léonard en 1968 et 1969, qui a transporté sur la place publique un

Quelles sont les répercussions de cet arrière-plan idéologique bouillonnant sur le statut de M. Tremblay, sa position esthétique et son écriture ? Parachuté sur le devant de la scène en pleine crise linguistique, il est vite devenu un porte-étendard, sans le choisir vraiment, de ceux que l'on pourrait nommer les afficheurs-dénonciateurs du joulal comme langue du peuple québécois. Il s'est exprimé sur le sujet à de nombreuses occasions, dans les journaux et les revues. Venant quatre ans après la publication du *Cassé* de J. Renaud, il est associé un temps aux positions du mouvement *Parti pris* (1965-1968)²⁷, sans pour autant se donner comme signataire du manifeste. Il a par exemple pu déclarer :

Je ne veux pas faire du joulal un art, je veux le dénoncer²⁸ !

C'est un théâtre qui veut faire peur aux gens. Et tant que je n'aurai pas atteint mon but, j'écrirai des pièces du genre. [...] Et je vais me répéter tant que les gens n'auront pas compris²⁹.

Le joulal c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il le parle tous les jours. [...] C'est un devoir que d'écrire en joulal tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi. (Dans *La Presse*, 16 juin 1973, cité dans Gauvin : 2000, p. 25)

Il se situe dans la mouvance de la langue comme décalcomanie sociale et se reconnaît dans les propos d'un H. Bélanger³⁰, au point de donner l'impression d'une « harmonie idéologique » (Larose : 2003, p. 158). Le *Place à l'homme* de H. Bélanger est une argumentation en faveur de l'usage parlé contre « le Bon usage » écrit et une défense des particularités du français parlé au Québec, reflet des particularités du milieu à travers les individus qui le parlent. Ainsi, pour M. Tremblay, comme pour la plupart des

débat jusque là très intellectuel ; les différentes commissions et lois relatives à la langue jusqu'à l'adoption, en 1977, de la fameuse Loi 101, dite aussi Charte de la langue française ; enfin les deux référendums sur la souveraineté du Québec, en 1980 puis en 1995.

27. Il ne faut pas oublier, comme le rappelle Y. Jubinville, que M. Tremblay a travaillé comme linotypiste à l'imprimerie populaire jusqu'en 1966 et qu'il était aux premières loges des publications joulalantes de *Parti pris* (c'est là qu'était imprimée la revue). « Il n'est pas improbable que le jeune auteur y ait alors tâté du joulal, et qu'il ait perçu dans la matérialité même du texte partipriste la possibilité de sa propre écriture » (Jubinville : 2000, p. 145). Il aurait même envoyé son manuscrit des *Belles-sœurs* à G. Godin, alors responsable des éditions, mais ce dernier aurait égaré le document.

28. Propos recueillis par Jacques Larue-Langlois, « Il montre ce qu'il voit », dans *Perspectives*, 20 décembre 1969, p. 8.

29. Propos recueillis par N. Messier, « Michel Tremblay », dans *Le Petit Journal*, 27 décembre 1970, p. 3.

30. H. Bélanger, « Place à l'homme », essai publié dans les *Écrits du Canada français* en juillet 1969, puis réédité seul en 1972 sous le titre : *Place à l'homme. Éloge du français québécois*, Montréal, Hurtubise HMH.

partipristes³¹, écrire comme les Québécois parlent c'est respecter la réalité de la plus grande partie des locuteurs, mais c'est du même coup montrer et « exorciser »³² par l'état même de leur langue l'état d'aliénation économique, sociale et politique dans lequel ils se trouvent. Contre la pensée bourgeoise traditionnelle qui ne se reconnaît que dans le français parisien et les campagnes du bien et bon parler (comme on écrit), la littérature en joual est en même temps une dénonciation des limites de son véhicule linguistique³³. *Le Joual de Troie* de J. Marcel arrive en 1973 comme le contrepoint explicite de la position — presque romantique — défendue par H. Bélanger sur le langage, dont le texte vient juste d'être réédité. L'échange polémique entre les deux intellectuels ravive le débat sur l'opposition français-québécois, et place M. Tremblay dans une situation ambiguë, car il partage la conception linguistique de H. Bélanger mais les idées politiques (indépendantistes) de J. Marcel.

Très vite, refusant de voir son travail d'écrivain réduit à l'usage d'une manière de parler, qu'il lui arrive de qualifier de langue, et irrité qu'on s'acharne sur lui³⁴, M. Tremblay manifeste un certain « ras-le-bol » et se désinvestit progressivement du dé-

31. Par exemple G. Godin : « Le joual est la langue du peuple québécois. Cette langue est le fruit et le reflet de l'histoire nationale. Par ses arhaïsmes, elle montre la date de l'implantation de la France en Amérique. Par ses anglicismes, elle montre la domination de la majorité anglaise sur la minorité française dans les domaines industriel et économique. Par sa richesse, elle montre le pouvoir d'invention de la nation québécoise », dans le recueil *Écrits et Parlés*, volume I, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 74. Ou encore M. Lalonde : « Mesme pour les gens les mieux instruits de ce pays, il y a encore entre la langue parlée et la langue écrite, une distance exagérée [...] Et il est vrai de dire que sous ce rapport-là, la Langue Française de France nous apparaît comme seconde et quasiment étrangère parce que sans puissant contenu émotif et sans allusion spontanée à nos affects et expériences. » (Lalonde : 1979 [1973], p. 21)

32. Voir l'article d'A. Major à la sortie des *Belles-sœurs* : « L'exorcisme par le joual », dans *Le Devoir*, 21 septembre 1968. Repris dans l'édition des *Belles-sœurs* par Leméac en 1971, p. 138-141.

33. L. Gauvin, qui a minutieusement étudié cette époque de « parti-pris littéraire » (1975), montre bien qu'il y a eu un fâcheux malentendu quant aux intentions du mouvement de promouvoir d'éventuelles qualités du joual, et que son affichage littéraire n'est qu'un « exorcisme », pour ensuite passer à autre chose. Ce malentendu est notamment perceptible dans les propos de G. Godin : « Vous n'avez pas le droit de parler aux écrivains joualisant comme si c'était eux qui avaient inventé le joual. [...] Aucun de nous n'a jamais voulu ériger le joual en langue définitive, terminée, choisie et parfaite. Au contraire. Nous n'avons que voulu montrer ce qu'était la langue des Québécois. Je dirai que le 'joual', dans la littérature québécoise, c'est tout simplement de la littérature vérité. », dans *Le Devoir*, 6 novembre 1965.

34. M. Tremblay, justement qualifié de « caution littéraire et tête de turc » par K. Larose (2003), a fait l'objet d'une attaque en règle de la part de P. Beaudry (chroniqueur linguistique du journal *La Presse*). Ceci a lieu l'année qui suit l'affaire Kirkland-Casgrain, durant laquelle M. Tremblay s'est vu refuser une subvention pour monter *Les belles-sœurs* à Paris ainsi que l'attribution d'une bourse d'aide à la création.

bat sur la langue, demandant explicitement qu'on lui « câlisse la paix » avec ça³⁵.

J'espère qu'y a autre chose dans mes pièces que c'te maudit langage-là. Ch't'assez tanné d'en entendre parler³⁶.

C'est la dernière fois que j'accorde une entrevue sur ce sujet. On n'a pas besoin de défendre le joual, il se défend tout seul. [...] Laissons les détracteurs pour ce qu'ils sont : des complexés, des snobs ou des colonisés culturels³⁷.

M. Tremblay, qui n'exclut pas pour autant l'oralité de ses textes, se détourne donc progressivement du militantisme sociolinguistique et politique et explore davantage le territoire littéraire. Il passe au roman avec *La grosse femme d'à côté est enceinte*, puis s'expose de plus en plus pour la défense d'une autre cause marginale, celle de l'homosexualité. La question linguistique n'est pas absente de ses textes, mais elle se diversifie. La division d'un Tremblay en cinq temps, proposée par L. Gauvin, le montre très bien³⁸. À ce tableau d'un Québec mêlant son identité nationale à celle de sa langue, il faut ajouter une dernière touche.

La problématique linguistique est en vérité plus complexe que la double opposition anglais américain *vs* français québécois *vs* français de France. L'international ne touche pas le Québec uniquement de l'extérieur, comme le laisseraient penser les réactions ci-dessus mentionnées lors de l'Exposition universelle de 1967. La minorité francophone du Canada a en son sein d'autres minorités, les communautés immigrées. La plus importante fut d'abord la communauté italienne, puis vint le tour des communautés haïtienne, cubaine, asiatique, indienne, etc.³⁹ Parfois qualifiées de néo-québécoises, ces communautés pèsent dans l'économie et la politique québécoises, et la crise de Saint-Léonard en 1968 a bien montré qu'elles pesaient sur la question de la langue d'intégration (anglais, français ou italien ?). Plus encore, la diversité ethnique est une richesse qui transparaît dans le domaine culturel, avec de nombreux écrivains et dramaturges issus de l'immigration qui ont choisi le français comme langue d'ex-

35. Propos recueillis par Jean-Claude Trait, « Michel Tremblay : 'Qu'on me câlisse donc la paix' », dans *Le Jour*, 2 juillet 1976, p. 17.

36. Propos recueillis par Nicole Bonin, « Michel Tremblay », dans *Photo-Journal*, 16-22 avril 1973, p. 6.

37. Propos recueillis par Jean-Claude Trait, « Le joual se défend tout seul », dans *La Presse*, 16 juin 1973, p. D2.

38. Voir le chapitre 1 de cette thèse. Références : Gauvin : 1993 et 2000.

39. On doit même parler aujourd'hui d'une communauté franco-européenne à l'intérieur de la communauté québécoise.

pression⁴⁰. Le rapport à la langue et au droit à la variation à l'intérieur d'un même idiome dépasse le cadre du Québec et pose la question générale de la francophonie littéraire et du croisement des pratiques et des imaginaires linguistiques (Gauvin : 1997). Le *Speak What* (1989) de M. Micone, dramaturge d'origine italienne, en réponse au *Speak White* (1968) de la « Québécoise » M. Lalonde, illustre l'ouverture du débat sur la langue et sur la spécificité québécoise. Les écrivains issus de l'immigration⁴¹, pourtant « étrangers à la colère de Félix [Leclerc] »⁴² et d'horizon très divers, ne demandent qu'à reconnaître le modèle québécois et le français comme langue d'expression. La solidarité exprimée par Micone dans son texte est aussi, malgré le malentendu de sa réception⁴³, « un acte de déférence envers *Speak White*, considéré comme classique, et comme une attestation de l'existence même de la littérature québécoise, capable de générer ses propres modèles et leur contre-chant. » (Gauvin : 2000, p. 62) Depuis peu, l'institution littéraire québécoise a reçu ces contributions d'auteurs francophones issus de l'immigration en les classant toutefois à part, dans le chapitre des « écritures migrantes » (Nepveu : 1999 [1988], p. 197-210, Pont-Humbert : 1998, p. 113-115) ou « nomades » (Gauvin : 2000, p. 181-207). Les lieux de rencontre privilégiés de tous ces auteurs sont l'imaginaire de l'exil, le métissage et l'hybridation dont les thèmes qu'ils choisissent ou le travail qu'ils opèrent sur la langue rendent compte. Cette intrusion de l'altérité dans une spécificité québécoise toute neuve, de ces « gens du silence⁴⁴ » dans la parole québécoise, ne va pas sans poser problème, car, comme le remarque P. Nepveu, elle révèle une ambiguïté de la « conscience contemporaine » :

Toute réflexion sur le métissage et la trans-culture se doit de prendre acte de cette ambiguïté qui traverse la conscience contemporaine elle-même : d'un côté, cette peur de la pollution, souvent paroxystique ; de l'autre, ce culte de l'hybride et de l'impureté (Scarpetta) qui traverse les productions culturelles. Ce sont là, vraisemblablement, les deux faces d'une même réalité psychique, d'un même imaginaire que toutes les écritures « migrantes », « immigrantes »,

40. Voir par exemple Marco Micone, Naïm Kattan, Régine Robin, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Ying Chen, etc.

41. Le Québec a eu une politique d'immigration qui s'est accélérée depuis les années soixante-dix. La deuxième génération a produit tout naturellement des artistes intégrés à la société québécoise.

42. « Nous sommes étrangers à la colère de Félix », « Imposez-nous votre langue / nous vous raconterons / la guerre, ta torture et la misère / nous dirons note trépas avec vos mots / pour que vous ne mourriez pas » M. Micone, *Speak What*, cité par L. Gauvin : 2000, p. 61.

43. M. Lalonde et son éditeur, non prévenus par M. Micone de la forme pastiche que prendrait son *Speak What*, ont considéré le nouveau texte comme un plagiat. (Voir Gauvin : 2000, p. 61-62)

44. En référence à *Gens du silence*, pièce de Marco Micone, Montréal, Guernica, 1991 [1982].

transculturelles, métissées, métèques, post-modernes, etc., investissent, travaillent et déplacent à des degrés divers. (1999 [1988], p. 210)

La question de la variation linguistique et de la pluralité des imaginaires au sein d'une même communauté culturelle rejoint à plus d'un titre les poétiques de la créolité et la tendance de leur réflexion à l'universalisation de la différence, par le biais d'une poétique de la diversité⁴⁵. Revenons maintenant à M. Tremblay. On reconnaît chez lui cette ouverture à l'autre, et le « Tremblay d'après Tremblay », selon l'expression de L. Mailhot, n'est plus celui qui disait en 1971 : « On passe une période où on haït tout le monde sauf nous-autres. L'important c'est qu'on s'aime entre nous », mais celui qui écrit le message international pour la Journée mondiale du théâtre de l'Unesco en 2000 :

Car l'universalité d'un texte de théâtre ne se situe pas dans l'endroit où ce texte a été écrit mais dans l'humanité qui s'en dégage, la pertinence de son propos, la beauté de sa structure. On n'est pas plus universel quand on écrit à Paris ou à New York plutôt qu'à Chicoutimi ou à Port-au-Prince. (Paris, Palais de l'Unesco, 27 mars 2000)⁴⁶

Ce détour par le contexte de l'œuvre littéraire permet de mieux y revenir pour montrer que ces variations sont perceptibles non seulement dans les prises de position médiatiques de l'auteur, mais également dans ses pièces. C'est ainsi que dans *Les belles-sœurs* le snobisme culturel et linguistique est associé à l'Europe, que la langue colle aux timbres, si l'on peut dire, dans la mesure où le joul y reflète l'aliénation économique, et que, dans l'édition de 1971, M. Tremblay introduit le passage sur la voix mystérieuse, qui n'est autre que celle de M. Duplessis, « une vieille voix » (BS, éd.

45. Comme les Québécois, et en particulier les néo-Québécois, les Créoles ont dû se construire une identité à partir de fragments. Ils sont frappés d'extériorité. La recherche identitaire passe alors prioritairement par l'exploration et l'acceptation de soi dans le divers. Les auteurs de l' *Éloge de la créolité* insistent sur le fait que l'universel a longtemps été cherché dans le mimétisme des grandes cultures, c'est-à-dire « de la manière la plus incolore et la plus inodore possible » (p. 25), et qu'il est aujourd'hui envisagé comme une mosaïque du monde. La littérature, pour eux, se doit d'être le reflet d'un monde « diffracté mais recomposé, un *maëlstrom* de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité. » (p. 27). L'usage littéraire du joul est largement associé à une introspection de la société québécoise cherchant son identité profonde dans sa langue. Vision qui rejoint celle des écrivains créoles précités : « Notre vision du monde intérieur exercée [...] nous permet de réexaminer notre existence, d'y voir les mécanismes de l'aliénation, d'en percevoir surtout les beautés. » (p. 38) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau & Confiant Raphaël, *Éloge de la créolité/ In Praise of Creolness*, Paris, Gallimard, éd. bilingue, 1993.

46. Discours disponible sur le site de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ) : http://www.aieq.qc.ca/michel_tremblay.htm. Ce discours est reproduit dans le volume annexe.

de 1971, p. 47). On y voit assez clairement exprimé le racisme envers les Européens, qu'il s'agisse des Canaries où « les femmes portent seulement des jupes » (BS, Lisette de Courval, p. 15) ou des immigrés italiens qui, aux dires de Lisette de Courval, « puent », ne se lavent pas et ne portent pas de sous-vêtements. Bref, la vulgarité, la négligence et l'impudeur (BS, p. 15-16). *Bonjour, là, bonjour* offre encore un stéréotype des Européens, mais des Français cette fois-ci, à travers ce que Serge raconte à son père. Mais l'altérité se trouve ailleurs. Elle est dans la relation incestueuse qu'il entretient avec Nicole, qui est une allégorie de l'intolérance vis-à-vis des pratiques sexuelles non standard — il n'est en fait qu'une « tapette manquée » (BL, Lucienne, p. 87). M. Tremblay aborde le problème avec plus de gravité qu'avec *La Duchesse de Langeais*, pièce plus burlesque créée en 1969. Quant à *L'impromptu*, bien que parue en 1980, elle renvoie plutôt à la seconde Querelle du joul en 1972-73, années durant lesquelles M. Tremblay est dans la ligne de mire de tous les plus vifs détracteurs du joul. De plus, on verra une signification toute particulière dans le choix du prénom Yvette, que L. Boulanger analyse comme un clin d'œil à la « polémique des Yvette »⁴⁷. *Le vrai monde ?* est une pièce moins explicitement ancrée dans le social, car M. Tremblay se laisse déjà glisser sur la pente autobiographique. Sa recherche littéraire est axée sur le contenu et la problématique linguistique passe au second plan. Ainsi se demande-t-il : qu'est-ce que la vérité dans la fiction ? Le dramaturge a-t-il le droit de « piller » le monde qui l'entoure contre son gré ? Ce tournant autocritique marque une étape dans son écriture. Pour lui, désormais, c'est la qualité de la structure qui compte. Enfin, en 1998, on croit lire dans le monologue du Narrateur de *Encore une fois* une ébauche du message de l'Unesco. M. Tremblay, à travers son personnage, lie le local et le global dans l'universalité des émotions que permet et produit le théâtre.

47. Lise Payette, ministre du gouvernement du Parti Québécois au moment de la campagne pour le « oui » au référendum, désigne ainsi les femmes qui songeaient à voter « non ». Elle faisait référence au personnage d'une enfant dans un manuel scolaire de l'après-guerre, élevée pour être une parfaite épouse et une ménagère modèle. Cette déclaration avait suscité une levée de boucliers et amené la victoire du Non. (Voir Boulanger : 2001, p. 100-101)

7.2.1.3. De l'avant-garde aux anthologies de la littérature québécoise

- « **Moi, je suis un écrivain, un témoin de mon époque** » (Tremblay, voir *infra*)

L'œuvre théâtrale de M. Tremblay est donc en lien avec le contexte idéologique et ce lien est perceptible dans les entrevues que donne l'auteur aussi bien que dans ses textes. On y lit en filigrane les mouvements de la « guerre de position⁴⁸ » pour la reconnaissance d'une identité et d'une langue québécoises. Et la mutation inévitable d'une société qui se libère progressivement du passé colonial et du présent de négation identitaire et de déréliction culturelle a des conséquences sur la définition même de la culture, de l'art et de la littérature. Les contours du canonisme et de la modernité sont labiles. Le pouvoir de controverse qu'a pu avoir le joual dans les années soixante et soixante-dix s'est considérablement affaibli jusqu'à devenir une marque de fabrique, un dogme, un style circonscrit, reconnu et classé dans les musées de la littérature que sont les anthologies. Il est très net que le statut institutionnel de M. Tremblay a changé, que son image dérangeante d'écrivain aux pratiques avant-gardistes est devenue une fresque publique dont on vante l'académisme, à coup de prix littéraires, de subventions, de Doctorat *honoris causa*. C'est d'ailleurs le principe de l'histoire que « d'engloutir le nouveau » (Krysinski : 2000) et le principe de l'avant-garde que d'appeler à son propre dépassement⁴⁹.

Le sous-corpus de théâtre étudié dans cette thèse a été constitué, entre autres, sur le critère de la constance des marques caractérisées comme représentatives de l'OPQ. L'analyse linguistique comparative a confirmé cette constance et cette valeur référentielle, les analyses actantielle et statistique ont permis de montrer son incidence sur la constitution de profils langagiers distincts. Du point de vue de la réception esthétique, il serait a priori normal de penser, comme le propose A. Brassard, que *Les belles-sœurs*

48. « La langue est, au Québec, comme un drapeau qui avance et recule, dans une guerre de position. La hampe est lourde. » J. Éthier-Blais, « Défense (et illustration?) de la langue française », dans *Liberté*, « Watch ta langue! », hors série, 1987, p. 45.

49. C'est le principe de la mode, et de la récupération de la contre-culture par l'institution culturelle. Nous n'avons pas la place d'approfondir la réflexion sur ce sujet, et nous renvoyons à l'article de W. Krysinski « L'avant-garde au XX^e siècle, histoire, transformation, bilan », séminaire de littérature comparée de l'université de Montréal, non publié, automne 2000. Voir également Edoardo Sanguinetti, « Sociologie de l'avant-garde », dans *Littérature et société*, Bruxelles, Presses de l'université de Bruxelles, 1967, p.11-19 ; Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1982 [1962] et Manfred Hardt (dir.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

et *Encore une fois* font le même pari⁵⁰, autrement dit que M. Tremblay écrit toujours en joual avec la même intention : décrire et dénoncer la langue du peuple. Mais ce serait sans compter avec l'évolution, ou plutôt la mutation des modèles esthétiques et la péremption de la valeur politique du joual. Les réflexions que fait M. Tremblay à ce sujet, en 2000, offrent un aperçu très clair de sa position :

C'est très simple. Je dis, au risque d'être ennuyeux et de me répéter : il faut faire la différence entre un professeur de français et un artiste. Moi, je suis un écrivain, un témoin de mon époque et je transcris ce que j'ai entendu et ce que j'entends encore. Ce qui est arrivé dans les années soixante-dix, c'est qu'on s'est servi de cette langue pour exprimer une identité nationale. Ce n'est pas parce qu'on l'a fait que cette langue a disparu ; on n'a pas assez changé en vingt-cinq ans pour se dire « oui, maintenant, passons à autre chose ». Ce n'est pas parce qu'on dit une chose une fois que cette chose-là est réglée : alors c'est ma position là-dessus, alors tant et aussi longtemps qu'on va parler comme on parle, mes personnages vont parler comme ils parlent, un point c'est tout. Ce n'est plus un choix politique, ça n'est plus ce que c'était dans les années soixante et soixante-dix mais c'est ma responsabilité d'écrivain, de transposer la réalité en partant de cette réalité-là mais non en partant d'une espèce d'idéalisation de la réalité. Je ne veux pas d'abord idéaliser ce qui se passe pour poser une transposition en plus dessus. Je veux avoir le droit de partir encore du cœur du sujet, c'est-à-dire, cette langue-là qui n'est pas une langue, cet accent qui est une branche de la langue française mais qui est encore utilisé par une majorité des Québécois⁵¹.

Du point de vue de la politique et de la symbolique révolutionnaire, il semble donc erroné de parler aujourd'hui de M. Tremblay comme d'un écrivain joualisant, car les dimensions politiques et révolutionnaires sont des traits définitoires du terme « joual » lui-même⁵². Mais, d'un autre côté, on ne peut nier la persistance de sa « responsabilité d'écrivain » réaliste et donc la constance de la plupart des écarts graphiques, syntaxiques et lexicaux par rapport à la norme écrite, qui sont des marqueurs d'oralité. C'est pour cela que nous avons choisi le terme générique OPQ qui supporte mieux la variation définitoire. Le concept de populaire, est, on l'a vu, intimement lié à une

50. En référence aux propos d'A. Brassard, « Le même pari, Nana et *Les belles-sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998. propos recueillis par S. Baillargeon (déjà cité dans l'introduction générale et dans le chapitre 2 de cette thèse).

51. Propos recueillis par C. Pont-Humbert, entretiens France Culture « À voix nue » intitulé « Du bon usage des mots ». Retranscription personnelle dans le volume annexe. (Voir Pont-Humbert : 2000)

52. Voir par exemple ce qu'écrit R. Major : « L'utilisation du joual n'a jamais été avant maintenant une attitude revendicatrice et de rébellion ouverte contre les canons d'une société dont nous ne rejetons pas d'ailleurs que les coutumes littéraires. [...] le joual, et c'est là que nous sommes différents des autres utilisateurs du joual avant nous [...] a acquis sa dimension politique. » (1979, p. 282)

vision politisée de la société (comme trait stigmatisant du point de vue de la bourgeoisie, comme trait identitaire et révolutionnaire du point de vue du peuple), mais il peut aussi tout simplement désigner une couche sociale et un sociolecte, sans que soit forcément mise en avant sa valeur péjorative ou revendicatrice. On dira donc que l'écriture de M. Tremblay est encore aujourd'hui sous bien des angles une représentation de l'OPQ, dans la mesure où les personnages qui sont concernés font partie du peuple. Mais, la dimension politique du populaire, « qui tenait tant de place au théâtre », est « à partir du milieu des années quatre-vingt [...] relégué au second plan au profit de davantage de réflexion sur les aspects formels de la représentation » (Saint-Hilaire & Guay : 1994, p. 20). Ce décentrement de la réflexion propre au théâtre est aussi soulevé par Y. Jubinville, qui insiste en particulier sur le rôle de déclencheur joué par *Les belles-sœurs*, qui ont libéré le comédien du « carcan de la diction française » (2000, p. 146) et entraîné une mutation de l'entreprise théâtrale. Cette idée que M. Tremblay est le propre catalyseur des changements du milieu qui devient son bain culturel et donc le contexte de réception de ses œuvres est importante dans le discours culturel du Québec.

- **Les « moments esthétiques » du « récit culturel » québécois**

Parmi les facteurs qui conditionnent la réception actuelle de l'œuvre de M. Tremblay figurent les changements dont on pense qu'il est à l'origine. Pour découper l'histoire de ces modèles culturels, on peut adopter la vision de M. Cambron (1989), en partie seulement car sa réflexion ne prend en compte que la décennie 1967-1976, ou chercher à situer M. Tremblay dans le fonctionnement des valeurs esthétiques au Québec depuis le début des années soixante, selon ce que propose P. Nepveu (1999 [1988]), qui n'est pas un fonctionnement strictement chronologique. Les deux approches rejoignent à l'occasion les théories de l'avant-garde, dans la mesure où elles insistent sur la dynamique des valeurs, avec le modèle narratif pour M. Cambron, et le modèle écologique du recyclage et de l'hybridation pour P. Nepveu⁵³.

Ce dernier, dont la réflexion s'appuie très largement sur la poésie, isole « trois moments dans la constitution et dans l'éclatement de la littérature québécoise contem-

53. Les deux critiques n'ont pas le même arrière-plan théorique : M. Cambron s'appuie sur les thèses du philosophe P. Ricoeur et P. Nepveu emprunte plutôt aux réflexions du sociologue J. Baudrillard pour l'isolation de trois « moments esthétiques ».

poraine » (1999 [1988], p. 211). Mais il met très vite en garde contre la tendance à l'é-tanchéité de la succession temporelle : « ces moments ne peuvent être simplement lus comme des étapes successives et ils ne se recouvrent qu'en partie sur l'axe temporel » (*ibid.*). Cela tient non seulement au fait que jamais dans l'histoire les frontières entre les périodes et les conceptions esthétiques ne se succèdent du jour au lendemain. « C'est aussi, écrit-il, que le moment présent et la dernière en date des esthétiques ne peuvent manquer de rejaillir sur le passé et de le contaminer. » (*ibid.*)

Nous comprenons donc très clairement que ces moments, qui « correspondent à trois types de rapport au réel », sont des moments de la réception esthétique générale, et qu'ils sont autant de prismes différents sur les textes. La longévité de la pertinence littéraire d'un texte tiendra pour nous au fait qu'il n'est pas exclusivement confiné au « moment » de son écriture, mais qu'il lui survit et qu'il peut être lu avec des lunettes d'une autre mode, d'une autre couleur, d'un autre temps, si l'on peut dire. Quels sont ces trois esthétiques ?

— L'esthétique de la fondation.

Cette « position » renvoie principalement aux années soixante. « la littérature donne le réel comme une exigence, un impératif originaire [...] mais elle ne parvient à le fonder qu'à travers une représentation du manque, de l'exil, de la folie » (Nepveu : 1999 [1988], p. 212). Elle est liée, pour nous, au « récit hégémonique » dont parle M. Cambron (1989), qui fait de l'individu un « sujet réfléchissant » la collectivité. Il n'y a alors de construction identitaire québécoise que collective⁵⁴.

— L'esthétique de la transgression

Elle est « marquée par la contre-culture, l'avant-garde formaliste et le premier féminisme, et correspond à peu près à la période qui va de 1968 à la fin des années soixante-dix. » (Nepveu, p. 212) Dans cette perspective, « le rapport au réel tend à s'établir dans un contexte de lois, de normes, d'idéologies à subvertir (outre le fait, bien évidemment, qu'il s'agisse aussi de subvertir l'esthétique précédente, celle de la fondation) » (Nepveu, p. 212). La transgression peut devenir rapidement un jeu et c'est cette dimension ludique qui caractérise précisément le troisième moment. Nous verrons ici une analogie partielle avec les « mécanismes de mise à

54. « Le sujet construit est un « nous » fortement intégrateur dont il est difficile de sortir ; les actions n'ont de pas valeur transformatrice ; le temps et l'espace sont réduits à une immédiateté sans perspective » (Cambron : 1989, p. 138). Ou encore « le sujet réfléchissant y est toujours un « nous » englobant et monolithique, qui est défini circulairement par l'espace clos qui le circonscrit. La conception du temps repose sur une valorisation implicite du passé et sur une éradication du futur qui font du présent un temps de continuation, de permanence. » (*ibid.*, p. 175)

distance » du récit hégémonique que relève M. Cambron, qui introduisent de l'altérité et du divers dans une vision jusqu'alors unificatrice. Ces procédés sont, par exemple, l'ironie, la dérision, la nostalgie utopique, le mélange des codes tragiques et comiques, le lyrisme, etc. (Cambron : 1989, p. 177-180) Ces procédés, typiquement littéraires, transforment le rapport au monde, le rendent ambigu, dialectique et introduisent plus ou moins explicitement un désir de changement.

– L'esthétique de la ritualisation⁵⁵

« Ce moment 'recouvre' [...] les deux précédents, au sens où la « dé-fondation » et la « transgression » participent déjà d'une ritualisation de la culture dans un monde sans fondement » (Nepveu : 1999 [1988], p. 212). Les figures les plus typiques de cette esthétiques sont « l'énergie, l'ange, la migration » (*ibid.*) et il y a place pour l'étrangeté et l'altérité qui « présentent, par le brouillage des signes qu'elles suscitent, la possibilité d'une nouvelle répartition des formes et des forces » (*ibid.*). Nous lisons ici, en partie, la position de M. Cambron lorsqu'elle fait la synthèse du « récit commun du discours culturel québécois », qui raconte à la fois la recherche de la fondation d'une identité collective et « son désir d'évolution », dans la continuité *et* la rupture⁵⁶.

La figure de la rupture implique un avant, un acte et un après, c'est-à-dire un passé, son rejet ou sa récupération déformée, et la production d'une œuvre d'art d'un genre nouveau. L'idée de ritualisation ajoute un élément important, qui est le rapport ludique à cette transgression. La rupture, processus dynamique de transformation et de création, est désormais partie prenante de la définition de la spécificité culturelle québécoise, fait partie de la « communauté des évidences »⁵⁷.

- **Le théâtre, histoire de mutations**

Puisque depuis une dizaine d'années « commence à exister une histoire pensable du théâtre contemporain au Québec » (Mailhot : 1997, p. 351), il est intéressant de se demander si l'histoire des formes théâtrales depuis les années soixante correspond aux

55. P. Nepveu fait ici explicitement référence au sociologue Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

56. « Dans ce *et*, remarque-t-elle, tiennent tout entiers les mouvements paradoxaux des récits dégagés. Malgré son statisme apparent, le récit hégémonique est appelé à de profondes transformations : il devra, « pour la suite du monde », à la fois vivre et mourir, être mémoire pour la longue durée et distance dans l'immédiateté des mouvements de l'histoire quotidienne. » (Cambron : 1989, p. 180).

57. Nous empruntons cette expression à R. Escarpit, lui-même repris par M. Cambron (1989, p. 101). « La communauté de culture entraîne ce que nous appelons la communauté des évidences. Toute collectivité « secrète » un certain nombre d'idées, de croyances, de jugements de valeur ou de réalités qui sont acceptés comme évidents et n'ont besoin ni de justification, ni de démonstration, ni d'apologétique... C'est pourquoi les publics éventuels qui sont extérieurs au système d'évidences original risquent de se méprendre sur la véritable signification des œuvres. » (Escarpit : 1968, p. 102)

trois « moments » évoqués ci-dessus, et quel rôle y joue M. Tremblay. Globalement, on dira que l'on retrouve les mouvements et les attitudes culturelles dont parlent P. Nepveu et M. Cambron, avec des réalisations propres au théâtre. Les découpages temporels chez les critiques cités⁵⁸ diffèrent parfois, car ils insistent plus spécifiquement sur un trait, un tournant, une troupe ou un auteur particulier. De l'ensemble des réflexions émergent deux points de vue qui interfèrent inévitablement : l'histoire de l'institution théâtrale, qui prend en compte le nombre de pièces créées, les lieux de représentation, les instances officielles, la critique (voir l'important travail de G. David sur ce sujet : 1995), et l'histoire des formes de la théâtralité, à travers l'analyse des textes et des représentations scéniques⁵⁹. Notre synthèse est bien entendu très sommaire et forcément incomplète, car la vie culturelle au Québec, et en particulier à Montréal, a été bouillonnante et beaucoup plus complexe que ce que nous montrons ici. Mais un panorama historique n'est pas notre sujet. Nous souhaitons seulement indiquer les traits les plus marquants pour pouvoir situer M. Tremblay, mesurer son impact et sonder sa perméabilité au contexte. Nous distinguerons essentiellement trois périodes qui correspondent grossièrement à des décennies : les années soixante, les années soixante-dix, les années quatre-vingt et suivantes. Le découpage peut paraître arbitraire dans la mesure où, comme le notait P. Nepveu, les « moments ne peuvent être simplement lus comme des étapes successives et ils ne se recouvrent qu'en partie sur l'axe temporel » (1999 [1988], p. 211, déjà cité), mais il permet tout de même de tracer les lignes de force. Faire correspondre des esthétiques et des rapports au monde à des périodes déterminées ne revient pas à les y circonscrire, mais simplement à indiquer qu'elles y atteignent leur acmé.

— Les années soixante et la première moitié de la décennie soixante-dix sont des années de définition de l'« *homo quebecensis* » (Hébert & Perelli-Contos : 1994, p. 65) en tant qu'identité collective, des années de « cure d'identification » (David : 1975, p. 97). Même s'il existe à cette époque d'autres figures marquantes comme Réjean Ducharme et son *Cid maghané* (1968), Yvon Deschamps et ses *Monologues* à

58. Pour des études panoramiques détaillées, nous renvoyons à Godin : dans Godin & Mailhot : 1988a, p. 23-38 ; Cambron : 1993, p. 241-257 ; P. Lefebvre : 1994 ; Hébert & Perelli-Contos : 1994 ; David : 1994, et 1995, p. 386-451 ; Jubinville : 1998, p. 9-14 ; Lafon & Godin : 1994 et 1999 ; Gauvin : 2000, p. 124-126 ; *L'annuaire théâtral*, n° 27, 2000 ; Przychodzen : 2001, p. 203-240 ; David : 2001.

59. Voir par exemple Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Montréal, Mondia, 1989, 227 p.

partir de 1968, Antonine Maillet et sa *Sagouine* (1971), Roland Lepage avec *Le temps d'une vie* (1974), etc. ou encore des spectacles à fort retentissement comme *L'Osstidcho* auquel il ne participe pas⁶⁰, M. Tremblay devient rapidement la « figure de proue » (Jubinville : 1998, p. 12) de la scène québécoise, et le tournant des années soixante-dix est celui de sa consécration publique.

— Les années soixante-dix sont déjà plus complexes, et la modernité de Tremblay y est relativisée par la reconnaissance grandissante dont il est l'objet, qui fait que « le scandale [est] effacé par la renommée » et que « la critique cultive à son égard une attente presque morbide » (David : 1975, p. 98), lui demandant alors de répéter l'exploit des *Belles-sœurs*, au risque de le dissoudre dans l'habitude. Sa modernité est aussi atteinte par un contexte de renouvellement des causes à défendre et de la définition même de la théâtralité. Le théâtre se généralise comme lieu de proclamation identitaire et de dénonciation de l'aliénation à travers les mouvements féministes, et se concentre sur la composante scénique et la performance collective : le comédien et le metteur en scène volent progressivement la vedette à la figure de l'auteur, jusqu'alors seul responsable de la valeur théâtrale. Le texte est désormais « représentationnel⁶¹ » avant tout. C'est ainsi que M. Tremblay côtoie entre autres le Grand Cirque Ordinaire (1969-1977), le Théâtre Euh ! (1970-1978), les fées et les sorcières des collectifs féminins⁶², le Théâtre Expérimental de Montréal (1975-1979) et les productions multidisciplinaires de Carbone 14⁶³. Ajoutons à cela le développement des *happenings* et des improvisations qui deviennent rapidement une spécialité québécoise à l'échelle internationale⁶⁴. Du point de vue de l'expression, cette période est la consécration du jocal, qui devient la langue par excellence du théâtre québécois.

Les dramaturges choisissent de représenter sur scène la classe populaire, avec son langage tel qu'il est, comme signe non équivoque de son sous-développement culturel et économique. Si ce choix s'inscrit dans une

60. *L'Osstidcho* par Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Louise Forestier et le Jazz libre du Québec (1968).

61. Jean-Luc Denis, « Savoir préparer l'avenir ou des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au Québec », dans *Jeu*, n° 52, 1989, p. 178-179. Cité dans Hébert & Perelli-Contos : 1994, p. 67.

62. *La nef des sorcières* (textes de Marie-Claire Blais, Marthe Blackburn, Nicole Brossard, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, Pol Pelletier et France Théoret, 1976), *Les fées ont soif* (Denise Boucher, 1978).

63. Troupe dirigée par Gilles Maheu et fondée en 1975.

64. Création de la LNI (ligue nationale d'improvisation) en 1977.

perspective marxiste de dénonciation de l'aliénation de toute la société, un autre motif de l'utilisation du joul se situe du côté de la théâtralité elle-même et s'explique par la volonté de marquer ainsi un écart avec les modèles théâtraux traditionnels, notamment le modèle français. La langue populaire s'impose jusqu'à s'ériger en code suprême de la théâtralité. (Hébert & Perelli-Contos :1994, p. 65-66)

Tout se passe comme si *Les belles-sœurs* de M. Tremblay avait libéré la scène du carcan du texte écrit et des traditions classiques et comme si, finalement, ses suiveurs, « décoincés », étaient allés beaucoup plus loin que lui dans cette libération. Dramaturge prolifique (pas moins d'une dizaine de pièces durant cette décennie), M. Tremblay se voit alors pris au piège de son succès, cantonné dans une forme de théâtre qui fait de plus en plus figure de théâtre traditionnel par rapport aux nouveautés qui l'entourent. S'il participe lui aussi à la généralisation du théâtre à message, et à la théâtralisation du joul en décrivant le milieu des travestis de la *Main*, il reste relativement étranger aux créations collectives et à l'improvisation. C'est ainsi, qu'en 1975, il se trouve déjà dans la position de devoir se renouveler :

Tremblay est encore jeune, il n'a pas dit son dernier mot, ni sans doute écrit sa dernière pièce, mais l'heure a sonné de franchir une étape. À défaut d'une telle autocritique, notre plus célèbre dramaturge pourrait bien devenir le Gratien Gélinas des années soixante-dix, c'est-à-dire la fin d'une époque et non, comme on aurait pu le croire, le début d'une autre. (David : 1975, p. 99)

Qu'en est-il ? Dans sa carrière, la fin des années soixante-dix correspond effectivement à un trouble tel qu'il décide d'arrêter l'écriture dramatique en « tuant » symboliquement ses personnages sur scène et en clôturant le *Cycle des Belles-sœurs*⁶⁵. Mais, rétrospectivement, cet arrêt n'est qu'une étape. Sans pour autant quitter complètement le théâtre, il se lance plus franchement dans l'écriture romanesque avec *Les Chroniques du Plateau Mont-Royal* dès 1978⁶⁶, et c'est un franc succès qui « contribue à l'élargissement du marché du livre au Québec [et à] la naissance du phénomène du best-seller » (Jubenville : 1998, p. 13). Cette « écriture d'une naissance » est aussi « la naissance d'une écriture »⁶⁷, le renouvellement d'un écrivain trop vite rangé.

65. À la fin de *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, en 1977, les deux personnages s'avouent mutuellement qu'ils ont été « inventés par Michel ». Cet aveu qui brise la fiction sonne comme une sortie de scène, pour les personnages et leur auteur. Cette pièce est aussi la dernière du cycle.

66. Son premier « vrai roman » est *La Grosse femme d'à côté est enceinte* (1978).

67. En référence à l'ouvrage de Richard Duchaine, *Écriture d'une naissance, naissance d'une écriture* : « *La grosse femme d'à côté est enceinte* » de Michel Tremblay, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, 97 p.

L'élargissement de sa palette sonne comme une réaction à l'endormissement du public sur la valeur subversive de son théâtre.

— Les années quatre-vingt voient s'accroître et se poursuivre le théâtre expérimental, notamment l'interdisciplinarité à travers les premières expériences visuelles de Robert Lepage ou le théâtre dansé de Gilles Maheu⁶⁸. Cela se perçoit d'autant plus que le théâtre « à message », social ou politique, et que la création collective s'essouffent avec la déprime post-référendaire de 1980. Mais cet essoufflement et cette déception ne tarissent pas pour autant l'inspiration des créateurs : les années qui suivent le référendum sont des années fastes⁶⁹. Nous ne développerons pas dans le détail, nous relèverons simplement que, durant ces années, plusieurs courants cohabitent et que les auteurs adoptent souvent plusieurs lignes de conduite. Nous retiendrons que, globalement, même s'il reste quelques sursauts de théâtre militant, la problématique s'est déplacée sur le théâtre lui-même, son processus de création et de réception. On interroge de moins en moins le pourquoi et de plus en plus le comment faire du théâtre. La figure centrale n'est plus la nation, ou sa projection sociale, la famille, mais l'artiste et l'individu, voire le dramaturge lui-même. Malgré les aléas des subventions et les conflits institutionnels qui rythment cette période (David : 1994, p. 13), symptômes d'une professionnalisation fragile du domaine, la création théâtrale est dynamique et innove, expérimente, s'instrumentalise, importe et s'exporte, recycle, bricole tout en se mettant à l'heure internationale. Ce théâtre « formel » est souvent qualifié de post-moderne en ce sens qu'il est hybride et autoréflexif, qu'il interpelle le spectateur et l'intègre au processus même de signification du spectacle. M. Tremblay évolue désormais à côté du « monstrueux cycle théâtral » de Jean-Pierre Ronfard (*Vie et mort du Roi Boiteux*, 1981-1982) ou de ses objets qui parlent (1986), des jeux de miroirs de Normand Charette (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, 1981), de la langue brute et fabriquée de René-Daniel Dubois (*Ne blâmez jamais les Bédouins*, 1984), du mélange entre réel et

68. Robert Lepage joue avec la technologie et les images : voir par exemple *Vinci* (1986), ou encore *La trilogie des dragons* (1987) et *Le polygraphe* (1988). Pour Gilles Maheu, nous pensons en particulier aux deux spectacles que sont *Le rail* (1984) et *Le dortoir* (1988). Ces deux dramaturges-scénographes ont connu très vite le succès international.

69. C. Hébert et I. Perelli-Contos remarquent qu'entre 1980 et 1985 on ne dénombre pas moins de quarante-sept créations de groupes (1994, p. 68). Voir aussi la chronologie de G. David (1995, p. 430-451).

fictionnel du *Syndrome de Cézanne* (1987) de Normand Canac-Marquis, du théâtre dans le théâtre des *Feluettes* (1987) de Michel-Marc Bouchard et de *La répétition* de Dominic Champagne (1990), ou encore de la langue si particulière de Daniel Danis, qui mêle l'oralité québécoise et l'invention lyrique, etc. (voir P. Lefebvre : 1994 et Lafon & Godin : 1994 et 1999).

Que propose M. Tremblay face à cette effervescence ? S'est-il renouvelé comme le prévoyait et l'espérait G. David ? Qu'est devenu le joul ? L'œuvre de M. Tremblay est marquée par l'évolution sociale et par son propre changement de situation. *L'impromptu d'Outremont* en est une marque assez caractéristique. De plus, comme les deux dernières pièces de notre corpus le montrent, son écriture est sensible au changement de mission du théâtre, qui réfléchit l'acte de création lui-même, et met en scène le fonctionnement de la pensée individuelle. Sans pour autant laisser sa langue parlée, il la diversifie, la contextualise, l'explore à sa manière comme moyen de structurer ses pièces et son écriture romanesque⁷⁰. La valeur des marques d'oralisation de l'écrit a changé, elle est moins subversive politiquement, elle est devenue une évidence de l'écriture dramatique, mais plutôt comme une donnée de départ que comme une fin en soi. Cette phase de la carrière de M. Tremblay est aussi marquée par une teinte autobiographique de plus en plus nette (Jubenville : 1998, p. 13-14), avec *Le Cœur éclaté* et *Le Cœur découvert*, et *Les anciennes odeurs*, cycle que nous n'avons pas abordé dans cette thèse, et également avec la triade des récits autobiographiques, complétés par d'autres récits concernant l'enfance ou l'âge adulte.

Ce passage en revue rapide laisserait entendre que M. Tremblay n'a pas été « atteint » par la québécoisation des textes étrangers des années soixante-dix, dont la figure centrale est Jean-Claude Germain⁷¹ ni par l'hybridation sémiotique dont Robert Lepage ou Gilles Maheu ont été les représentants les plus connus. Mais ce serait oublier ses adaptations, sa casquette de scénariste ainsi que le « voyageant » de ses personnages, au théâtre, dans le roman puis au cinéma. M. Tremblay appartient incontestablement à la culture québécoise, dans le sens où il contribue à la définir autant

70. Nous noterons au passage que son théâtre a beaucoup moins exploité l'imaginaire *des* langues et la tour de Babel que ses romans, avec par exemple ce bijou de polyphonie et de polyglossie qu'est le roman des *Nouvelles d'Édouard* (1984).

71. Par exemple, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* (1969), *Un pays dont la devise est je m'oublie* (1976) ou encore *A Canadian Play / Une plaie canadienne* (1979).

qu'il est influencé par elle, même s'il gère cet attachement réversible de manière relativement personnelle. Il a semble-t-il intégré la force centripète des années quatre-vingt sous la forme d'un recentrement à l'extrême du théâtre sur lui-même et sur l'individu, en proposant avec *Encore une fois, si vous permettez* une création mise en abîme et un personnage explicitement autobiographique, dans sa fonction de dramaturge et dans ses souvenirs d'enfant.

Les différentes positions de M. Tremblay sur le jocal, telles qu'elles ont été montrées par L. Gauvin et reprises ci-dessus, sont donc à mettre en rapport avec une ambiance générale de réception de ses œuvres.

7.2.2. Du burlesque social à l'intimité autobiographique

La logique de l'analyse nous conduirait à étudier séparément la question de l'évolution générique et de l'évolution stylistique, à nous demander en quoi le régime de littérarité auquel est soumis l'OPQ dans les cinq pièces diffère entre 1968 et 1998, par rapport aux usages du genre de discours qu'est le genre dramatique, et par rapport à l'image que l'institution littéraire donne de la langue de M. Tremblay, en tant qu'auteur singulier.

Dans cette section, nous proposons dans un premier temps de présenter ces deux espaces de catégorisation discursive que sont le genre et le style, et nous examinerons ensuite l'hypothèse principale, à savoir que le « nous national » a laissé progressivement la place à un « je universel », et que cela a des conséquences sur la représentation de la langue dans les cinq pièces du corpus.

7.2.2.1. « Là où il y a style il y a genre ⁷² »

La catégorie « genre » n'est pas réservée aux études littéraires, mais relève plus généralement de l'analyse du discours. Et il y a tout intérêt à distinguer, dans la lignée de M. Bakhtine, au moins deux niveaux de complexité : les genres du discours simples et les genres du discours complexes, dont relèvent les genres littéraires. C'est que la

72. « Là où il y a style il y a genre. Quand on fait passer le style d'un genre à un autre on ne se borne pas à modifier la résonance de ce style à la faveur de son insertion dans un genre qui ne lui est pas propre, on fait éclater et on renouvelle le genre donné. » (Bakhtine : 1984 [1920-1930], p. 271)

littérature est un genre du discours parmi d'autres, qui se différencie par son statut institutionnel et communicationnel particulier :

Les genres seconds du discours — le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. — apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) — artistique, scientifique, socio-politique — plus complexe et relativement plus évolué. [...] Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature), ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe). (Bakhtine : 1984 [1920-1930], p. 267)

Nous ne reviendrons pas sur la nature discursive du texte littéraire et en particulier du texte de théâtre, largement développée dans le chapitre 2 de cette thèse. Nous retiendrons simplement que le « feuilleté énonciatif » inhérent à toute production littéraire est une composante importante de sa saisie générique. Une fois admise l'idée que nous avons affaire à un texte littéraire, autrement dit à un genre second du discours, on peut s'interroger sur les divisions internes de ce macro-genre et sur les critères de leurs délimitations. Autrement dit, « la question n'est plus de savoir si l'on a affaire, et dans quelle mesure, à du littéraire ou non ; mais à quel type de littéraire » (Molinié : 1998, p. 153). La séparation aristotélicienne entre le dramatique, l'épique et le lyrique n'est pas suffisante pour mettre en évidence les changements de paradigme générique du théâtre de M. Tremblay et leur incidence sur le traitement de l'oralité⁷³. Dire que nous avons affaire à du théâtre, sur le simple critère du paratexte et de l'existence d'une création scénique ne suffit pas. Il faut se demander quels sont les traits qui définissent les textes de Tremblay comme appartenant au genre dramatique, par rapport aux canons de l'esthétique traditionnelle, mais aussi par rapport aux modèles de la modernité (ou de la postmodernité) qui remet en cause le cloisonnement générique, voire l'idée de genre elle-même.

Comment aborder le texte par la catégorie du genre ? En tant que genre discursif, le genre littéraire peut être appréhendé sous divers angles et se présente finalement comme une structure abstraite de traits, à l'image de ce que propose la *Grammaire de Construction* (Fried & Östamn : 2004), dont l'actualisation et la hiérarchie déterminent

73. *La poétique* telle que paraît un peu décalée temporellement par rapport à la diversité des expériences littéraires qui ont vu le jour depuis l'antiquité. Si elle demeure à l'origine de bien des travaux, qui s'en inspirent ou s'en démarquent, elle est retravaillée et adaptée en fonction des analyses (par exemple Hambürger : 1977, Schaeffer : 1989, Genette : 1991).

finalement un patron générique plutôt qu'un autre.

Une œuvre littéraire [...], écrit J.-M. Schaeffer, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. [...] Dès que l'on se concentre sur la globalité de l'acte discursif, plutôt que sur sa simple réalisation textuelle, littéraire ou non, orale ou écrite, l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les différents noms de genres cesse d'être scandaleuse : l'acte discursif étant pluri-aspectuel, il est tout à fait normal qu'il admette plusieurs descriptions différentes et néanmoins adéquates. (Schaeffer : 1989, p. 80)

Il faut admettre la catégorie du genre aussi dans sa multidimensionnalité et tirer partie des différentes approches qui en ont été faites, en théorie littéraire, en sémiotique, en analyse du discours ou en analyse textuelle (voir Maingueneau & Charaudeau : 2002, p. 277-285, Ducrot & Schaeffer : 1995 [1972], p. 626-637.) Il n'est donc pas contradictoire de reconnaître que les textes de M. Tremblay appartiennent en premier lieu au genre dramatique, car ils en possèdent les traits dominants (personnages-locuteurs, interaction dialogale, action, possibilité d'une représentation scénique, etc.), mais en même temps de leur reconnaître, sous un autre angle, une parenté avec le genre romanesque (présence d'un narrateur, système du récit, séquences descriptives, sauts temporels, etc.).

En fonction de ce que nous voudrions montrer, nous ferons donc appel à des traits concernant le rapport entre le niveau de langue et le thème traité, la présence ou non d'un narrateur, la structuration interne en séquences de natures diverses (par exemple descriptive, narrative, argumentative), le rôle du lecteur/spectateur, etc. Nous en resterons donc à une définition très générale du genre, comme « répertoire ordonné de traits divers » (Macé : 2004, p. 244) dont l'identification repose non sur l'actualisation systématique de tous les traits, mais sur la reconnaissance d'une « dominante », suivant en cela la position de R. Jakobson⁷⁴ :

Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de

74. « Jakobson a proposé avec l'idée de dominante une systématisation de la description du répertoire d'un genre, somme de procédés linguistiques organisés hiérarchiquement et dominés par un trait formel (la narrativité pour le roman, par exemple). Tout aspect textuel ou contextuel est pourtant susceptible de devenir pertinent génériquement : mode mimétique, structure métrique, taille, sujet, valeurs, affects, situation, finalité, personnages, structure de l'action, rappel intertextuel, rôle du lecteur... » (Macé : 2004, p. 244)

glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante. (1973 [conférence de 1935], p. 148)

Décrire l'évolution générique c'est en fait tenir compte de cette élasticité de la catégorisation.

Si, comme le dit M. Bakhtine, « là où il y a style il y a genre », on doit ajouter que là où il y a genre il y a style ; ce qui justifie notre choix de traiter dans la même section l'évolution stylistique et générique des représentations de l'OPQ. Nous constatons une nouvelle fois l'effet « boule de neige » : en introduisant l'OPQ dans le théâtre comme il le fait, M. Tremblay se singularise en même temps qu'il transforme le genre dans lequel il s'exprime⁷⁵. En pratique, il n'est pas si simple de séparer le genre du style, car « la dimension générique de la littérarité [...] c'est la borne de la littérarité singulière » (Molinié : 1998, p. 154). Autrement dit, c'est l'appropriation particulière des codes génériques qui définit en grande partie la performance stylistique. Le style est finalement au genre ce que l'énoncé est au modèle de la langue, son actualisation par un individu qui choisit son expression dans une certaine intention et un contexte particulier. Cette analogie montre bien l'enchevêtrement de ces deux notions, que P. Pavis applique aussi au domaine théâtral⁷⁶. L'originalité de l'écriture de M. Tremblay dépend en quelque sorte du point de vue avec lequel on l'aborde : soit l'on cherche à relever ses accointances et ses divergences avec les schémas classiques (par exemple, respect des trois unités, des correspondances de la roue de Virgile, bienséance, etc.), soit l'on cherche à le situer par rapport à la pratique théâtrale de l'époque où il écrit ou de l'époque où on le lit, ce qui contextualise sa modernité. Dans tous les cas, les questions que l'on pose au texte le rendent profondément dialogique⁷⁷, c'est-à-dire

75. « Quand la littérature, au gré de ses besoins, puise dans les couches correspondantes (non littéraires) de la littérature populaire, elle puise obligatoirement dans les genres du discours à travers lesquels ces couches se sont actualisées. » (Bakhtine : 1978 [1920-1930], p. 271)

76. « Tout texte, écrit-il, est à la fois une concrétisation et un écart du genre; il fournit le modèle idéal d'une forme littéraire : l'étude de la conformité, mais aussi du dépassement de ce modèle, éclaire l'originalité de l'œuvre et de son fonctionnement. » (Pavis : 1996, p. 147)

77. Nous utilisons le terme dialogique dans le sens que lui donne M. Bakhtine, et que J. Bres (2005) précise, considérant, à raison, qu'il est l'objet d'un usage abusif (souvent confondu avec dialogal et polyphonique). Par dialogique, nous entendons l'orientation de l'énoncé-texte vers d'autres énoncés, antérieurs ou ultérieurs. Ce qui a comme conséquence de conférer au texte le statut d'une réponse dans un échange de type dialogal où les unités ne sont pas des phrases ou des répliques, mais des macro-énoncés textuels. « Aussi monologique fût-il (un ouvrage scientifique ou philosophique par exemple), aussi concentré sur son objet fût-il, un énoncé ne peut pas ne pas être également, à un

qu'il est conçu dans un système de références et de conventions⁷⁸ auxquelles il emprunte ou dont il se démarque.

7.2.2.2. L'OPQ, indice d'hybridation générique et d'évolution stylistique

Hybridation générique ou changement de dominante ? Nous ne discuterons pas l'intérêt de privilégier telle ou telle conception de l'évolution. Qu'il s'agisse d'une hybridation, c'est-à-dire d'une ouverture du genre dramatique à un autre genre, littéraire ou non, ou qu'il s'agisse d'un changement de dominante, c'est-à-dire de la réorganisation interne de traits discursifs qui sommeillaient dans la définition du genre dramatique, l'essentiel pour notre analyse est l'idée de « dynamique des genres » (Dion & al. : 2001).

L'analyse des cinq textes et de leur réception a permis d'isoler plusieurs traits qui impliquent une représentation particulière de l'OPQ. Ces traits ne sont pas forcément à considérer comme des étapes qui s'enchaîneraient sans hiatus sur l'axe temporel, car plusieurs phénomènes peuvent être exploités dans un seul texte, mais ils sont tout de même présentés selon une idée d'enrichissement des valeurs de l'OPQ dans le corpus, et ce en rapport avec l'évolution historique de la définition de la théâtralité au Québec, telle qu'elle a été esquissée ci-dessus. Nous voulons montrer que l'étude des fonctions de l'OPQ met en évidence le mélange de burlesque et de tragique, le travail musical de la langue et de l'agencement des voix, la composante épique de plus en plus explicite et son profil linguistique différencié et enfin la tendance, chez M. Tremblay, à la mise en abîme de l'écriture et de la représentation théâtrale, à l'autoréférencialité et parfois au métathéâtre, qui manifestent une mutation du référent des marques d'OPQ dans les textes.

- **La tragédie-burlesque**

La critique s'est au départ principalement focalisée sur la composante référentielle de l'écriture de M. Tremblay en cherchant systématiquement la valeur réaliste et la capa-

certain degré, une réponse à ce qui aura déjà été dit sur l'objet donné, quand bien même ce caractère de réponse n'apparaîtrait pas dans l'expression extérieure. » (Bakhtine : 1978 [1920-30], p. 300, cité par J. Bres (p. 52)). À cette conception dialogique, nous rattachons en partie la réflexion de M. Meyer sur la littérature développée dans le cadre d'une problématique (Meyer : 1992).

78. Qui dépendent de la culture du lecteur.

cité d'identification nationale du joyal. Cependant, *Les belles-sœurs* a aussi été perçue comme hybride, mêlant la tragédie grecque et le burlesque. Pour formuler les choses en termes de « moment esthétique », cette pièce, bien que souvent présentée par les anthologies et les synthèses historiques comme une des pièces fondatrices du théâtre québécois⁷⁹, n'est déjà plus tout à fait dans la fondation, car M. Tremblay s'y affirme différent de la tradition réaliste canadienne-française à la Dubé ou Gélinas, et contre les modèles français.

La création des *Belles-sœurs*, écrit L. Robert, a fait l'effet d'une bombe. [...] On a même considéré cet événement comme l'élément fondateur d'un théâtre véritablement québécois, par sa forme et par ses thèmes, en cela distinct aussi bien d'une dramaturgie canadienne-française que d'un théâtre essentiellement littéraire. (dans Gasquy-Resch : 1994, p. 209).

La transposition de l'OPQ sur scène reflète alors le « conflit des codes », qui correspond *grosso modo* au refus d'une institution culturelle à deux étages, soit un appareil québécois avec une norme française (Belleau : 1986, p. 167-174). Le rejet d'un passé synonyme de colonialisme se caractérise chez plusieurs écrivains par la revendication de l'américanité comme lieu de différenciation identitaire. Ceci a comme pendant la négation du caractère français, ou francité, « ce mot qui sonne dur comme les chaînes du colonialisme », ce « moule » formaliste qui n'est que « khonnerie des Institutions françaises... »⁸⁰. M. Tremblay n'échappe pas à ce mouvement de pensée⁸¹, même si, la tempête du joyal passée, il est plus modéré et parle volontiers d'une combinaison des codes plutôt que d'un conflit⁸².

Les belles-sœurs relève autant de la tragédie grecque avec ses chœurs, ses envolées individuelles presque lyriques et ses parties chantées, que du burlesque avec son lan-

79. Voir aussi Hébert & Perelli-Contos (1994, p. 65), Przychodzen (2001, p. 203),

80. Jacques Godbout, Lettre inédite au CELEF, Montréal, 5 octobre 1971 (reprise dans *Présence francophone*, n° 3, 1971).

81. « Y commence à être temps qu'le monde se réveille. [...] Viens pas m'dire qu'on est pas plus proches des Américains que les Français. Qu'est-ce qui peuvent comprendre de l'Amérique eux-autres... nous autres, on est dedans, on en fait partie ; on est des Américains. » (M. Tremblay dans Bélair : 1972, p. 88-89)

82. « [*Les belles-sœurs*] est née d'un besoin que j'avais et dont je ne me rendais pas compte, de retrouver mes racines linguistiques et littéraires, en grande partie françaises. J'en suis très fier mais je suis un arbre qui porte ses fruits en Amérique. Et c'est en écrivant *Les belles-sœurs* que j'ai pu lier les deux, c'est-à-dire me servir du patrimoine du théâtre européen en l'introduisant dans une réalité américaine. » Propos recueillis par I. Sadowska-Guillon (1989). Entretien reproduit dans le volume annexe : « Michel Tremblay. À la rencontre de soi-même ».

gage de la rue, ses personnages populaires aux ambitions de cuisine, de chiens de plâtre et de tondeuse à gazon, ses thèmes jusque-là refoulés par une institution dominee par le clergé (par exemple, la sexualité et l'avortement). La présence du joul dans cette pièce ne fait pas que servir le réel, ce qui serait somme toute assez banal, elle contrefait les règles élémentaires de bienséance culturelle tout en s'affichant sur les scènes les plus institutionnelles et c'est en cela qu'elle est probablement la plus subversive. L. Gauvin y voit la « cause première du scandale des *Belles-sœurs* » et préfère parler de renversement et de brouillage que de conflit des codes (2000, p. 132), rejoignant ainsi l'idée de baroque et de carnavalesque, développée par M. Bakhtine⁸³. La rupture ne tient pas à la facture tragique et à l'aspect burlesque de cette pièce, mais à l'entrelacs des deux.

À quelle esthétique le terme de burlesque renvoie-t-il précisément ?

Le burlesque est une forme de comique outré, employant des expressions triviales pour parler de réalités nobles ou élevées, travestissant ainsi un genre sérieux au moyen d'un pastiche grotesque ou vulgaire. [...] Plus qu'un genre littéraire, le burlesque est [...] un principe esthétique de composition qui consiste à inverser les signes de l'univers représenté, à traiter noblement du trivial et trivialement du noble, suivant en cela le principe baroque du monde à l'envers. (Pavis : 1996, p. 36-37).

Le contexte culturel américain et québécois a fourni à M. Tremblay de nombreux exemples de productions composées sur ce principe. Et il est très probable que ce théâtre l'a influencé, au moins dans son enfance, puisqu'il était déjà fêru de téléthéâtres⁸⁴. Mais, comme l'étudie minutieusement C. Hébert, il existe des différences

83. Le concept de carnavalesque, d'abord employé à propos de F. Rabelais, a été recyclé pour décrire les procédés subversifs des littératures francophones. Le principe est celui du renversement des valeurs académiques, de l'ironie et de la transgression par le trivial, le scatologique ou le profanatoire. Au Québec, on doit en particulier à A. Belleau d'avoir appliqué et adapté la notion au corpus québécois des années soixante et soixante-dix (par exemple, Belleau : 1986, p. 193-202). Voir également L. Gauvin (2001).

84. C. Hébert rappelle brièvement les moments déterminants de l'histoire du burlesque au Québec. Les débuts sont principalement montréalais. Entre 1914 et 1920 : importation des premiers spectacles américains, en anglais (Swifty, Pizzy-Wizzy et Pic-Pic). Viennent ensuite les spectacles « bilingués » puis francisés qui se détachent de la tradition américaine et sont adaptés au public québécois (Pétrie et Olivier Guimond père). L'âge d'or du burlesque québécois couvre la période 1930-1950, en particulier au Théâtre National avec le personnage de « La Poune » (Rose Ouellette). C'est à cette époque que s'organisent les tournées à travers le Québec avec Jean Grimaldi. À partir des années cinquante, on voit apparaître le burlesque dans les clubs, les cabarets et à la télévision. Mais la création du Théâtre des Variétés en 1967 n'arrivera pas à enrayer le déclin et « la mort lente » du burlesque dans les années soixante (pour le détail, voir Hébert : 1989, p. 20).

entre le burlesque québécois et le burlesque américain⁸⁵. Ce qui est pertinent pour notre analyse n'est pas tant le thème que la double fonction du langage populaire, qui soutient l'effet comique tout en apportant une teinte de gravité⁸⁶ :

Le lecture de ces textes, écrit C. Hébert, révèle que le rapport à la langue populaire n'est pas seulement esthétique. Il a une dimension anthropologique, politique, polémique que n'ignoraient certainement pas les représentants de la société « bien-pensante » de l'époque qui ont choisi d'oublier, voire d'écarter, ce répertoire où les personnages ne parlent pas « comme dans les livres » et sont plus intéressés aux « basses » réalités matérielles qu'aux « hautes » et nobles choses de l'esprit. Ici, la licence n'était pas que linguistique, ce qui à la limite aurait pu être tolérable, elle devenait aussi idéologique ; voilà précisément qui était menaçant. (Hébert : 1989, p. 227).

L'ambiguïté du rire, dans le théâtre burlesque, « à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie⁸⁷ » est aussi ce qui crée un effet tragique, en particulier dans *Les belles-sœurs*⁸⁸, et d'une autre manière dans *Encore une fois* lorsque Nana cache sa douleur et son angoisse derrière un langage volontairement très imagé, exagéré (EF, p. 63-64). L'influence du burlesque se voit aussi dans la structure de pièces très courtes, quasi-saynètes, comme dans *Trois petits tours* (1971) ou le monologue tragi-comique de *La duchesse de Langeais* (1973), que la didascalie liminaire présente comme une « vieille pédale d'une soixantaine d'années en vacances quelque part dans les pays chauds ». Il faut aussi mentionner le décalage et la provocation de *Mademoiselle Marguerite* (1975), adaptation d'une pièce de Roberto Athayde.

Le brouillage n'est pas que dans le mélange des genres, il est aussi visible dans

85. Alors que le burlesque américain est spécialisé dans les récits de tromperie, de vengeance et autres ruses, le « récit original » du burlesque québécois est la demande en mariage, « considéré[e] comme un des principaux rites à traverser » (Hébert : 1989, p. 67). Cette étude est intéressante pour notre travail à plus d'un titre car l'auteur y analyse son corpus avec les catégories actantielles et narratives du Groupe d'Entrevernes qui ont servi de base pour notre approche narrative des cinq pièces de M. Tremblay (voir chapitre 6). Notre sujet ne consiste pas en une étude comparative des schémas narratifs de ces pièces avec des pièces burlesques québécoises et américaines, mais nous pensons que notre travail pourrait être récupéré et développé dans une telle perspective.

86. Voir notamment la réflexion de M. Cambron sur *Les belles-sœurs*, « Langage réaliste, langage tragique » (1989, p. 138-145)

87. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Lausanne, éditions de l'Oeil, 1956, p. 240. cité par C. Hébert : 1989, p. 246.

88. « C'est plutôt comique, mais pas aussi comique qu'on disait'. En effet, cette pièce [*Les belles-sœurs*] qui a passé pour être une comédie n'en est pas une. C'est un drame, presque une tragédie. [...] Il y a en effet de l'humour dans *Les belles-soeurs*. Mais c'est un humour triste. C'est un humour qui fait sourire, parfois rire, mais fait pleurer en même temps. » (Adrien Thériot, « Les belles-soeurs », dans *Les belles-soeurs*, M. Tremblay, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1971, p. 149.)

la matérialité de la langue, qui mêle l'écrit et l'oral. L'analyse linguistique menée dans la deuxième partie de cette thèse, notamment sur le plan graphique, a montré que le conflit oral-écrit était plutôt un compromis, un brouillage créatif qui donnait naissance à une langue singulière, celle d'un auteur, et il n'était pas toujours facile de dire que tel phénomène relevait exclusivement de l'écrit et tel autre exclusivement de l'oral. C'est en cela que l'idée de « transcodage complexe », défendue par L. Gauvin, rejoint sur le plan de la langue l'idée de brouillage des codes génériques, qu'à une « architecture [textuelle] correspond une architecture langagière » (2000, p. 127). La représentation de l'OPQ est certes une remise en cause de la norme graphique, mais en même temps une utilisation de ses propriétés. « M. Tremblay, écrit M. Cambron, a fait du joul une langue dramatique qui renvoie implicitement à l'écriture : une langue qui participe donc de deux codes, le code restreint qu'elle imite, et le code élaboré d'où elle se place pour imiter » (1989, p. 144).

Les emprunts à la tragédie grecque appellent aussi des remarques sur la musicalité, à travers l'usage des chœurs. Utilisés pour la première fois dans *Les belles-sœurs*, ils sont devenus la « marque de commerce » (dans Boulanger : 2001, p. 29) du dramaturge, et on les retrouve entre autres dans *En pièces détachées* (1970), *Sainte-Carmen de la Main* (1976) ou encore *Marcel poursuivi par les chiens* (1992).

- **La composante musicale**

La musicalité est exploitée à deux niveaux dans le théâtre de M. Tremblay : du point de vue de la langue et du point de vue de la structure textuelle. Concrètement, on trouve des parties rythmées⁸⁹ ou chantées, qui font ressortir un travail lyrique sur le joul (le chœur ou les énumérations dans *Les belles-sœurs* par exemple), et des agencements des voix qui relèvent d'une structuration musicale, et qui font du texte une véritable partition.

Michel Tremblay, écrit G. Godin, est le premier écrivain québécois à construire ses textes comme une symphonie, ses phrases sont comme des partitions. Tremblay est un des meilleurs architectes verbaux de la langue française⁹⁰.

Avec du recul, c'est plus dans cette interaction formelle qu'il a été moderne, puisque

89. « C'est ce que je préfère : trouver les mots qui donnent le rythme à une réplique afin qu'elle soit bonne » (M. Tremblay, propos recueillis par L. Boulanger (1998)).

90. Gérald Godin, propos recueillis par Jocelyne Lepage, dans *La Presse*, 27 août 1988. Cité par L. Boulanger (2001, p. 54)

l'effet de mode dont il serait la source lui est en fait antérieur, selon P. Lefebvre.

« Le théâtre est entré en littérature lorsqu'il en est sorti⁹¹ ». La formule est d'une grande justesse : notre dramaturgie n'appartient pas à la littérature, elle appartient à la parole, et ce comme bien d'autres dramaturgies. Or, en France, le théâtre appartient à la littérature. En France, les auteurs qui au théâtre ont recours à une langue parlée se voient généralement confinés à la marge. [...] Or, ici, en Amérique, employer sur scène une langue proche de la langue parlée, c'est tout le contraire que d'aller se coincer dans une marge. La plupart des auteurs québécois emploient une telle langue. Les auteurs américains aussi⁹². [...] Pourtant, ce code de base, on essaie de le montrer comme une mauvaise mode passagère. Ainsi Jean-Pierre Ryngaert, dans son récent ouvrage *Lire le théâtre contemporain*, n'hésite pas à le décrire comme « des effets de mode qui suivirent *Les belles-sœurs* »⁹³. Or, les effets de mode, ils étaient bien davantage présents avant la création des *Belles-sœurs*, lorsque Paul Toupin se prenait pour Montherlant et Jacques Languirand pour Ionesco. (1994, p. 40-41)

Moderne ? Plutôt postmoderne avant l'heure, puisque l'hybridation des codes du théâtre avec ceux de la musique est un des éléments qui définissent, selon C. Hébert & al. (2001), le visage postmoderne du théâtre actuel⁹⁴ (voir aussi la position de G. David : 1995, p. 197-212). Relativement au corpus étudié, nous pensons évidemment à *Bonjour, là, bonjour*⁹⁵, dont nous avons déjà mentionné l'éclatement conversationnel et le découpage en sections intitulées « solo », « duo », « trio », jusqu'à l'« octuor », comme une utilisation fictionnelle de l'oralité. M. Tremblay lui-même reconnaît qu'« en 1974, c'était plutôt nouveau comme procédé » (dans Boulanger : 2001, p. 76).

91. Laurent Mailhot, « Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois », dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, éditions de l'université d'Ottawa, Hiver-printemps, 1983, p. 15.

92. Voir également ce que dit Y. Jubinville sur les influences américaines : « En ce qui concerne la veine réaliste, l'apport de la dramaturgie américaine se présente comme une référence obligée et positive. Le langage populaire était chose courante sur les scènes new-yorkaises dans les années cinquante. Le jeune auteur s'inscrit donc dans la voie ouverte par les Tennessee Williams, Arthur Miller et Edward Albee (1998, p. 31).

93. Voir Ryngaert : 1993, p. 132.

94. Les auteurs analysent *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette (Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1996), et y mettent en évidence à la fois la composante narrative et la composante musicale. « Sous cette appellation [facture postmoderne], le plus souvent nous entendons un mélange des genres, un métissage, une hybridité, enfin tous les termes qui suggèrent un amalgame de styles et de genres différents. Par 'postmoderne', nous entendons aussi une écriture préoccupée de ses propres procédés de composition, donc de sa forme. » (Hébert & al. : 2001, p. 126)

95. La lecture musicale de son œuvre date en fait des *Belles-sœurs*, considérée par certains comme une cantate. Voir par exemple Zeilda Heller pour qui, dans *Les belles-sœurs*, « la notion de musicalité ne cesse de réapparaître. Parfois, écrit-elle, on n'a pas l'impression que l'on regarde une pièce, pas du tout, mais une cantate en prose. La structure est exactement celle d'une cantate. » (dans *Les belles-sœurs*, édition de 1971, p. 156, traduction personnelle).

Outre la reprise lexicale du registre musical, la pièce est clairement composée sur une base polyphonique, de parallélisme des voix, d'enchevêtrement des mélodies plaintives de chacune des sœurs du personnage principal, Serge. D'autres textes majeurs du corpus tremblayen exploitent la musicalité de l'oralité. Son adaptation de *Lysistrata* d'Aristophane en 1969 fut déjà une première expérience pour la composition de parties chantées. Vinrent ensuite *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), écrite sur le principe d'un quatuor à cordes de Brahms⁹⁶, puis *Demain matin, Montréal m'attend* (1972), comédie musicale pour laquelle il a composé vingt-et-une chansons avec le musicien François Dompierre. Citons encore le livret d'opéra *Nelligan* (1990). À travers cet éclectisme des références, on perçoit toujours la possible inversion des valeurs que provoque le mélange des codes classiques et populaires. C'est ainsi que M. Tremblay faillit écrire *Sainte-Carmen de la Main* (1976) comme une comédie musicale, mais a finalement opté pour la tragédie grecque, avec deux chœurs faits de travestis et de prostituées, et de deux coryphées, Sandra et Rose Beef, s'exprimant toujours en langue populaire. Le principe de structuration musicale passe aussi les genres, puisque le roman *Des nouvelles d'Édouard* (1984) est composé comme une fugue où les voix s'empilent les unes à la suite des autres⁹⁷. La musique n'est donc pas seulement présente comme référence intertextuelle ou fond sonore (Mendelsohn, Purcell, Fauré, chansons québécoises, Stravinski, etc.), mais aussi comme exploitation de la nature dialogale, fondamentalement orale, du théâtre et, du point de vue rythmique en particulier, de la liberté de création linguistique que le recours à l'OPQ permet.

La question des influences pourrait être longuement discutée, vu l'éclectisme du répertoire (des *musicals* américains à l'opéra, en passant par la musique de chambre). Concernant ce mélange qu'est le burlesque musical, on peut se risquer à voir une référence au réalisme critique de B. Brecht⁹⁸, qui a connu quelques grands succès au Québec depuis les années soixante, malgré le bémol que met G. David à l'importance de son influence (1995, p. 251-269).

96. « En écoutant le quatuor, dit-il, j'ai trouvé la structure de ma pièce : quatre personnages immobiles. Isolés sur scène, ils deviendraient des instruments d'une partition musicale parlée. Un quatuor à cordes vocales. » (dans Boulanger : 2001, p. 54)

97. Pour la structure musicale de ce texte, voir E. Reisman-Babby (1988) et B. Vercier (1988).

98. « 'Le chœur de la maudite vie plate' cache derrière son modèle grec celui des *songs* brechtiens par la distanciation parodique qu'il instaure et le rythme syncopé de son texte. » (Jubenville : 1998, p. 32)

- **L'émergence de la structure narrative générale**

L'autre cas d'hybridation générique observé dans le corpus qui a des conséquences sur l'utilisation de l'OPQ est la récupération de procédés narratifs dans l'organisation dramatique. L'« épisation » du théâtre, ou dédramatisation (Pavis : 1996, p. 117) consiste à introduire dans les pièces des éléments qui relèvent normalement du code narratif et de la technique romanesque. D'une part, on ne fait pas qu'agir sur scène, on raconte aussi. D'autre part, la pièce entière apparaît comme un ensemble discursif raconté par quelqu'un. Les caractéristiques de cette épisation sont par exemple l'introduction de séquences narratives, la rupture de l'illusion théâtrale, l'intervention d'un chœur, une projection d'images ou de film, ou le changement à vue des décors (Pavis : 1996, p. 117 et p. 102-104). Le trait principal qui nous intéresse avant tout est la présence explicite d'un point de vue englobant (sur l'histoire et sa mise en scène), autrement dit la récupération par le théâtre de la figure du narrateur. Selon P. Pavis, dans le « théâtre épique⁹⁹ » :

Le narrateur s'efface devant le « il » fictif des personnages. Il prend ses distances en face des actions des personnages qu'il présente comme des voix extérieures.

Le narrateur n'est pas pris dans l'action, mais conserve toute sa liberté de manœuvre pour l'observer et la commenter. (1996, p. 103)

On laissera de côté l'usage des chœurs, des monologues et des séquences chantées qui peuvent introduire du récit et des commentaires, car nous les avons étudiés ou évoqués à plusieurs reprises. Dans les cinq pièces analysées, on recherchera plutôt les indices qui manifestent l'existence de ce narrateur englobant dans le texte (dans le schéma feuilleté de la sémiostylistique, cela correspondrait à la manifestation dans le texte de théâtre du pôle émetteur au niveau I).

Dans la mesure où nous avons étudié les textes et pas les représentations scéniques, en tant que lecteur nous avons eu accès à l'appareil didascalique, et les didascalies sont le lieu d'exposition par excellence de la pièce comme histoire racontée par un dramaturge. Celui qui raconte la pièce est donc partout quand on se place au

99. L'opposition entre le théâtre dramatique et le théâtre épique peut paraître étonnante : comment du théâtre pourrait ne pas être dramatique ? En fait, la séparation nette n'a jamais été consommée, et la rupture s'est conclue par la formulation d'un théâtre « dialectique », mélangeant séquences dramatiques et séquences narratives. Le terme de théâtre épique est à rattacher à la pratique de B. Brecht et de Piscator dans les années 1920.

niveau du texte lu et pas joué. Rien de très original, ni de très moderne dans cette procédure.

Pour deux textes, la démarche créative est plus intéressante. La pièce est montrée comme un tout, remise à sa place d'objet fictionnel construit et les personnages sont rendus à leur créateur. La fin des *Belles-sœurs* et celle de *L'impromptu d'Outremont* sont mises entre les mains d'une espèce de *deus ex machina*, qui fait pleuvoir des timbres ou qui mitraille. Dans le premier cas, l'artifice rappelle au lecteur/spectateur l'aliénation de la classe populaire québécoise et de ses rêves par la société de consommation, la nature grotesque et absurde de l'intrigue et surtout la présence d'un drama-démiurge presque magique qui fait neiger le décor quand il l'a décidé. Ce sont des indices de la présence de l'auteur dans son œuvre. Dans *L'impromptu*, en plus de la valeur moralisatrice de cette mort brutale de personnages qui représente la fin d'une culture bourgeoise rétrograde et ringarde (Gauvin : 1980), on ne peut que se poser la question de l'identité de la main armée. Dans les deux cas, la chute anti-réaliste replace la pièce dans un système narratif englobant qui renvoie à l'entité responsable de la fiction.

Le vrai monde ? pose un autre type de problème. S'il agit de l'exemple le plus patent de théâtre dans le théâtre, comme nous le dirons plus en détail ci-dessus, il s'agit aussi d'un brouillage de l'unité narrative fondamentale, perceptible dans les didascalies. Il y a bien deux pièces (celle qu'on lit et à l'intérieur celle écrite par Claude) mais un seul niveau didascalique, autrement dit une seule unité de référence pour l'organisation de l'ensemble des opérations. Le texte que l'on peut lire de Claude, personnage dramaturge, ne présente pas de système didascalique différencié. Sauf peut-être dans la réplique d'Alex I lisant la réplique d'Alex II, qui se trouve entre guillemets dans le texte. Le reste demeure très ambigu (LVM, p. 96).

Encore une fois, si vous permettez est la pièce la plus affirmée du point de vue de la présence d'un narrateur, puisqu'il est même devenu un personnage à part entière, figurant le dramaturge dans le texte. Nous avons distingué un Narrateur conteur (1), qui s'adresse à son public/lectorat et un Narrateur enfant (2) qui n'a de narrateur que le nom, puisqu'il est géré comme un personnage par le Narrateur 1. On remarquera la même ambiguïté que pour *Le vrai monde ?* quant au système didascalique. Il concerne

tout autant le Narrateur 1 que les scènes entre Le Narrateur 2 et Nana. En fin de compte, derrière le Narrateur 1 se cache toujours une instance énonciative fondamentale, irréductible, responsable du déroulement, de l'enchaînement des événements qui font la pièce.

Pour revenir à la problématique principale, on constatera que l'OPQ n'est jamais utilisée par les narrateurs englobants. Les didascalies sont rédigées dans une langue très écrite, sans néographies, ni effet de syntaxe populaire. Le prologue et les interventions du Narrateur 1 sont aussi d'une facture très normative, voire littéraire, sauf une réplique qui demeure une sorte de zone franche. Cette division linguistique qui marque la présence du narrateur est une valeur ajoutée à l'OPQ littéraire et un indice du brouillage générique qui traverse l'œuvre de M. Tremblay. On ne peut en effet ignorer que le dramaturge est aussi romancier et conteur et que ses différentes pratiques peuvent s'influencer les unes les autres. Alors qu'il vient de terminer le cycle des *Belles-sœurs*, M. Tremblay entame les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* en 1978 avec *La grosse femme d'à côté est enceinte*, et continuera en alternant pièces et romans, puis récits autobiographiques. Sa gestion du narrateur semble traverser les genres :

Je trouve absolument fascinant de faire du narrateur quelqu'un qui s'exprime de façon à ce que tout le monde le comprenne bien et [...] d'un autre côté les personnages qui eux parlent avec leurs beautés, leurs scories, leur façon de s'exprimer. (M. Tremblay, propos recueillis par C. Pont-Humbert : 2000)

Le cas du texte *C't'à ton tour Laura Cadieux* (1973) jouait déjà sur la réversibilité générique, puisque ce long monologue foisonnant de discours rapportés est qualifié de « roman presque théâtral¹⁰⁰ ». Une étude détaillée de sa structure polyphonique montre qu'effectivement ce texte est en quelque sorte le négatif de *Encore une fois*, cette pièce presque romanesque (voir Dargnat : 2005). Puisque l'écrivain paraît à l'aise dans plusieurs genres, jusqu'à parfois produire des textes que l'on pourrait dire polyvalents¹⁰¹, et puisque les personnages et les histoires passent volontiers d'un genre à l'autre, on est fondé à se demander ce qui décide M. Tremblay à choisir tel ou tel format définitif : pièce, roman ou récit ? Si l'on essaie de faire des divisions, on dira

100. M. Bélair, « Michel Tremblay publie 'Laura Cadieux' : un roman presque théâtral », dans *Le Devoir*, 21 avril 1973, p. 20.

101. Comme par exemple le long passage de *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) repris dans *Encore une fois*.

que le théâtre lui permet de faire vivre ses personnages et de faire réagir le public/lecteur, le roman d'en expliquer l'origine et de construire un univers complet, et les récits d'expliquer l'origine de sa vocation d'écrivain. Les genres sont généralement associés chez lui à un ton : le cri, l'histoire murmurée ou la confession autobiographique¹⁰². Nous pensons que ces « tons génériques » finissent par se côtoyer dans *Encore une fois*, à la fois pièce de théâtre, histoire racontée par un narrateur et mise en scène autobiographique : c'est la représentation scénique d'un « il était une fois ma mère ». L'utilisation d'une écriture oralisée y renvoie plutôt à la tendresse d'un écrivain pour une mère qui fut sa muse et son puits d'imagination, qu'à une misère sociale qu'il faudrait à tout prix dénoncer.

- **L'auto-greffe**

Nous terminerons par une synthèse des procédés d'autoréférentialité dans les cinq pièces et des conséquences sur l'interprétation des marques d'OPQ. Une étude complète a été menée par S. Beaupré (2000) sur l'ensemble des écrits de M. Tremblay, nous y renvoyons. L'objectif ici est de montrer une complexification au fil des pièces. Ces procédés sont principalement le théâtre dans le théâtre, la mise en abîme, l'intertextualité mettant en jeu uniquement les textes de M. Tremblay et la composante autobiographique.

Le théâtre dans le théâtre correspond à « l'interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme du théâtre par les personnages. » (Forestier : 1996 [1981], p. XI). Il n'y donc de théâtre dans le théâtre que si la séquence « au carré » fait du personnage de la pièce-cadre un personnage ou un spectateur d'une autre pièce, et que celui-ci est conscient de son statut. On distingue généralement une pièce enchâssante, ou pièce-cadre, et une pièce enchâssée¹⁰³. Il y a

102. À la question « Comment et par rapport à quoi le choix de la forme d'écriture romanesque ou dramatique se fait-il ? », M. Tremblay répond : « Il se fait en fonction de la teneur en agressivité du sujet. J'écris pour le théâtre quand j'ai envie d'agresser. Je pense que le théâtre existe d'abord et avant tout pour poser des questions d'une façon très violente, urgente, brutale, péremptoire, en s'adressant directement à un auditoire. Le ton du roman est totalement différent, c'est la tendresse. Lorsque j'écris un roman, c'est comme si je racontais une histoire à l'oreille de mon meilleur ami. À partir de l'idée d'un sujet je trouve les personnages, puis les situations et c'est selon ce que je ressens par rapport au sujet que je choisis soit le théâtre, soit le roman. » Propos recueillis par I. Sadowska-Guillon (1989).

103. Il existe essentiellement trois types d'enchâssement : l'enchâssement choral, l'enchâssement prologal et l'enchâssement décomposé. Le patron type de l'enchâssement choral est qu'un ensemble de personnages représente, à l'intérieur de la pièce-cadre, les spectateurs de la pièce enchâssée, ces derniers donnant leur avis sur ce qu'ils sont censés voir. Le patron type de l'enchâssement prologal est

aussi intérêt à différencier des formes complètes et des formes périphériques de théâtre dans le théâtre, selon la distinction proposée par M. Schmeling. Les premières correspondent aux cas où la pièce qui est enchâssée est une pièce entière, et les secondes aux cas de « thématizations ou prises de conscience momentanées du jeu ». (Schmeling : 1982, p. 5, cité par Beaupré : 2000, p. 9). La mise en abîme, ou mise en abyme¹⁰⁴, ne concerne pas que le genre dramatique. Il s'agit d'un « dédoublement thématique, c'est-à-dire d'une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée » (Forestier : 1996 [1981], p. 13). La mise en abîme est donc un concept à la fois plus large et plus précis que le théâtre dans le théâtre. Plus large, car il ne concerne pas que le genre dramatique et renvoie à tous les jeux de miroirs perceptibles dans une œuvre, plus précis car une mise en abîme repose sur la reprise ou la ressemblance du thème de l'œuvre-cadre dans l'œuvre enchâssée, jusqu'à parfois suggérer une profondeur de champ infinie. Pour dire les choses simplement, le théâtre dans le théâtre a lieu toutes les fois qu'il existe une pièce dans la pièce, et la mise en abîme a lieu toutes les fois que la pièce parle d'elle-même. Le premier procédé est un principe « méta », le second est une situation paradoxale du point de vue logique, qui peut aussi conduire à une interprétation métathéâtrale, c'est-à-dire une interprétation qui privilégie l'interprétation d'un théâtre qui parle du théâtre. L'intertextualité à l'échelle de l'œuvre entière désigne les cas où M. Tremblay se cite lui-même en reprenant des passages de ses textes ou en renvoyant à ses pièces. L'autobiographie, enfin, renvoie aux cas où M. Tremblay parle de lui, des événements de sa vie ou de ses proches dans ses pièces. Afin de comparer assez simplement chaque pièce pour montrer la complexification du système référentiel dans notre corpus, nous avons choisi de présenter l'analyse sous forme d'un tableau.

un enchâssement artificiel où il n'existe pas de passage entre les personnages et l'action de la pièce-cadre et les personnages et l'action de la pièce enchâssée. Enfin, l'enchâssement décomposé correspond à une succession de scènes de la pièce enchâssée, malgré les interruptions des scènes de la pièce-cadre (voir Forestier : 1996 [1981], et sa reformulation dans Beaupré : 2000, p. 3-21).

104. C'est à A. Gide que l'on doit l'orthographe « abyme ».

	<i>Théâtre dans le théâtre</i>	<i>Mise en abîme</i>	<i>Intertextualité</i>	<i>Autobiographie</i>
<i>BS</i>	≈	non	non	non
<i>BL</i>	non	non	non	≈
<i>IO</i>	≈	≈	oui	≈
<i>LVM</i>	oui	oui	non	oui
<i>EF</i>	oui	oui	oui	oui

≈ : type périphérique de théâtre dans le théâtre, mise en abîme partielle ou éléments biographiques isolés

Tableau. 7.2.2.2. Le procédé d'auto-greffe dans les cinq pièces

Nous commentons seulement les cas d'approximation et de réponse positive.

— Théâtre dans le théâtre

Dans *Les belles-sœurs*, comme dans *L'impromptu d'Outremont*, nous pensons que certaines séquences sont vécues ou présentées comme des micro-scènes à l'intérieur de la pièce : c'est le cas de l'aparté de Lisette de Courval qui regarde et commente cette « basse-cour » qu'elle renie, c'est le cas aussi de la parodie que fait Fernande d'elle-même pour taquiner Lorraine. La première se positionne comme une spectatrice distanciée et la seconde s'affiche comme jouant son propre rôle. *Le vrai monde ?* et *Encore une fois, si vous permettez* sont des cas plus complets de théâtre dans le théâtre : il existe nettement une pièce enchâssante et une pièce enchâssée, et, dans les deux cas, c'est le personnage dramaturge qui sert de pivot, Claude dans la première pièce, Le Narrateur dans la seconde. Tous les deux présentent une mise en scène dont ils sont l'origine et qui les révèle par conséquent comme point de vue subjectif sur la réalité.

— Mise en abîme

Le cas typique de mise en abîme est celui où la pièce parle d'elle-même et où, par exemple, un personnage se découvre comme fictionnel. *L'impromptu d'Outremont* peut être analysée comme une mise en abîme partielle. La première partie est une sorte de prologue entre Lucille et Yvette qui annonce la deuxième partie, celle où les deux autres sœurs sont là. Le thé d'anniversaire est présenté comme un spectacle dans lequel les rôles principaux sont tenus par Lorraine et Fernande, les deux extrêmes. Ces dernières sont introduites à l'avance et esquissées comme personnages par leurs deux sœurs qui ouvrent la pièce en les attendant. Ainsi, avant même leur arrivée, on s'at-

tend à Fernande la super chic et à son petit gâteau et à Lorraine la québécoise avec son énorme « cream-puff » de chez *Pegroid's*. *Le vrai monde ?* et *Encore une fois* sont construites différemment mais ont en commun des personnages conscients de leur sort, ce qui produit une sorte de brouillard référentiel : où se trouve en réalité le « vrai monde » ? Qui définit l'autre dans *Encore une fois* ?¹⁰⁵ Pour la première pièce, la réplique qui sème le trouble est la suivante :

Madeleine II —[à Alex II] t'étais un homme important pour moi... pis j't'admirais! (*Elle va s'asseoir sur le sofa juste à côté de Madeleine I.*) J'me retrouve au milieu d'une scène que j'avais pas prévu pis j'sais pas comment continuer. (LVM, p. 30)

Dans la seconde, la reconnaissance est plus progressive. Nana ne se reconnaît « ben dramatique » qu'au trois quarts de la pièce (EF, p. 58). Son sentiment de n'être qu'une création scénique se concrétise en particulier lors de l'apothéose finale où elle découvre que son fils l'a fait revenir dans un décor de théâtre « pas peinturé des deux bords » (EF, p. 65). Dans les deux cas, les personnages ne sont pas pris en flagrant délit de lucidité, l'ambiguïté demeure grâce à l'utilisation du terme « scène », qui signifie tout autant scène de ménage que séquence dramatique, ou du terme « dramatique », qui peut être simplement synonyme de pathétique ou renvoyer à la spécificité théâtrale. C'est seulement dans *Encore une fois* que M. Tremblay pousse le paradoxe jusqu'au bout en faisant vaciller l'identité des deux personnages à la fin.

— Intertextualité

M. Tremblay ne se cite lui-même explicitement que dans deux pièces, qui sont aussi les pièces qui contiennent sa position poétique. Dans *L'impromptu*, un des personnages renvoie aux *Belles-sœurs* comme pièce de théâtre. En arrière-plan, ce texte fonctionne comme une réponse à l'affront que lui avait fait Mme Kirkland-Casgrain en lui refusant une subvention pour monter *Les belles-sœurs* à Paris en 1973. Les propos d'Yvette, Lorraine et Lucille (p. 100-104) sur les critères esthétiques sont un écho au discours qu'avait prononcé M. Tremblay en 1973, à l'occasion de la réception du prix Victor Morin. En voici un extrait :

La culture de mon pays doit être une mosaïque de toutes les facettes de son

105. Ce procédé de personnages conscients de leur statuts de personnage était déjà utilisé dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1977). Mais il n'existait pas, dans cette pièce, de figure du dramaturge sur scène, comme Claude ou Le Narrateur.

peuple et non pas l'unique face de son élite. Et un artiste a le droit de choisir la parcelle de son pays qu'il veut décrire. Je sais que ma vision du monde n'est pas la seule valable, c'est pourquoi je ne me permets jamais de critiquer un artiste québécois uniquement sur la forme qu'il emploie pour me parler. J'aimerais bien qu'on en fasse autant pour moi. [...] ce n'est pas uniquement moi qui remercie ce soir la Société Saint Jean-Baptiste pour le prix Victor Morin, ce sont également mes personnages qui remercient la Société Saint Jean-Baptiste de les avoir enfin reconnus officiellement comme faisant partie de la culture de Mon pays, le Québec. (dans *Le Devoir*, 14 décembre 1974, p. 15, reproduit dans le volume annexe)

Encore une fois, si vous permettez est plus vague et plus précise dans les renvois intertextuels. Plus vague dans le prologue du Narrateur qui, on le sent bien, présente Nana comme une habituée de la scène, sous-entendu de ses pièces :

Le Narrateur — [...] Vous la reconnaîtrez peut-être. Vous l'avez souvent croisée au théâtre, dans le public et sur la scène, vous l'avez fréquentée dans la vie, elle vient de vous. Elle est née à une époque précise de notre pays, elle évolue dans une ville qui nous ressemble [...] (EF, p. 10)

Ce prologue en forme de prétérition est aussi à mettre en relation intertextuelle avec un autre discours de M. Tremblay, que nous avons déjà cité, à savoir le message qu'il a rédigé deux ans plus tard pour la journée internationale du théâtre de l'Unesco. Enfin, l'intertexte le plus évident prend la forme d'une autocitation. Le long passage sur *Pattira* de Raoul de Navery renvoie moins au roman d'aventures qu'au récit autobiographique de M. Tremblay qui le rapporte, *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994).

— Autobiographie

Sont considérés comme autobiographiques les éléments qui renvoient explicitement à la vie de M. Tremblay comme personne et pas comme représentant d'un collectif identitaire. *Bonjour, là, bonjour* est une pièce que M. Tremblay dédicace à son père. On pourrait lire l'aveu que fait plus ou moins violemment Serge de sa vie amoureuse marginale comme une sublimation de son homosexualité et la transposition de la situation personnelle de l'écrivain, qui sera de plus en plus explicite dans les pièces à venir (voir Boulanger : 2001, p. 74)

Dans *L'impromptu*, nous ne voyons pas de personnage qui serait la figure de Tremblay dans la pièce. Au contraire, la composante autobiographique tient plutôt à la distance qu'il établit entre cette élite sclérosée et anti-créative et lui, comme si, résidant désormais à Outremont, l'auteur se défendait pourtant d'appartenir au même milieu, au

même état d'esprit¹⁰⁶. Quant à Claude dans *Le vrai monde ?*, il n'est certes pas M. Tremblay, mais, comme lui à ses débuts, il travaille dans une imprimerie, fréquente des intellectuels « beatnik » et porte des cols « turtle-neck ». Comme lui, Claude s'essaie à l'écriture dramatique en s'inspirant de ses proches, essentiellement son père, sa mère et sa sœur (sa mère et ses tantes pour M. Tremblay). Mais, à la différence de lui, il commet l'erreur de ne pas suffisamment transposer leur identité pour les protéger. La pièce est à la fois une justification, un hommage et une autocritique. Il est a priori tentant de faire de Claude le porte-parole de M. Tremblay pour les raisons qui viennent d'être énumérées, cela ferait de lui un écrivain dont les intentions et les ambitions artistiques sont incomprises. D'un autre côté, Claude est aussi un prétexte pour critiquer la violence du milieu intellectuel des années soixante, prêt à prendre la parole pour tout le monde sans ménagement des susceptibilités, à briser le silence à tout prix et donc une critique de M. Tremblay lui-même, porte-étendard de cette période, parfois contre son gré. Dans *Encore une fois*, l'autobiographie est affichée. Nana représente la mère de M. Tremblay et le Narrateur représente M. Tremblay lui-même¹⁰⁷. Les marques d'OPQ encore visibles désignent alors la manière et la générosité de parole de sa mère. La symbolique de la langue maternelle a changé depuis *Les belles-sœurs*. D'une conception sociale et politique — la langue maternelle des Québécois, c'est celle qu'ils parlent chez eux, dans leur cuisine —, on est passé à une conception personnelle et sentimentale — la langue maternelle, c'est celle de la mère, c'est celle de l'affectivité particulière. Le retentissement n'est pas le même, le « pari » n'est pas le même, pour faire écho aux propos d'A. Brassard cité dans l'introduction générale. Étant donné la nature métathéâtrale de cette pièce, où l'on observe une véritable

106. « On m'a souvent reproché d'avoir renié mes origines. Pourtant, je n'ai jamais changé de mentalité. Depuis trente-cinq ans, je fréquente les mêmes amis. Je n'ai pas choisi Outremont, mais une maison à Outremont. [...] Certes je gagne bien ma vie. Mais la bourgeoisie, ce n'est pas un gros compte en banque, mais une façon de penser. Je suis confortable dans ma maison à Key West, ou mon appartement à Montréal, mais je ne me sens pas bourgeois pour autant. J'ai toujours été un misfit chez les bourgeois. [...] Par-delà les classes sociales, la bourgeoisie, c'est une attitude. » (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 98-99)

107. Le péri-texte et le prologue confortent d'ailleurs le spectateur dans le choix de cet interprétant autobiographique. La photo sur la couverture est celle de Rhéauna Tremblay, mère de Michel Tremblay. Par analogie avec les couvertures des autres pièces où la photo est celle de l'auteur, on comprendra que le message est le suivant : le véritable auteur de cette pièce est Rhéauna Tremblay. C'est ce que laisse entendre le contenu, puisqu'on y voit clairement un Narrateur présenter Nana comme une muse et comme la source génétique de son imagination débordante.

« mise en scène du travail théâtral de la mise en scène¹⁰⁸ », la question de l'autoréférentialité n'est pas qu'autobiographique. Sur la base du schéma de la communication théâtrale proposé par A. Petitjean (1999) qui distingue trois émetteurs (l'auteur, le personnage et l'acteur) et trois récepteurs correspondants (le spectateur, le personnage et l'acteur), on peut dire que *Encore une fois, si vous permettez* articule ces trois systèmes du point de vue référentiel. Ainsi l'hommage à la mère se double-t-il d'un hommage aux comédiens et d'un hommage à l'auteur lui-même et à son œuvre. Cette polyfonctionnalité de la pièce est tout à fait justifiée par le contexte puisque sa création signe plusieurs commémorations. Montée pour les cinquante ans du Théâtre du Rideau Vert et les trente ans de la création des *Belles-sœurs* (avec André Brassard et Rita Lafontaine), elle correspond aussi à l'anniversaire de la mort de la mère M. Tremblay¹⁰⁹ et à la naissance publique de ce dernier comme dramaturge. Le référent des marques d'OPQ est lui aussi multiple : la langue parlée par opposition à la langue très écrite de la littérature classique ; la manière de parler de la mère de M. Tremblay ; la manière d'écrire l'oralité propre à M. Tremblay, c'est-à-dire son style ; sa mise en scène par A. Brassard, qui joue le personnage du Narrateur ; sa diction scénique par Rita Lafontaine, comédienne de prédilection de M. Tremblay, qui joue ici le rôle de Nana¹¹⁰. C'est en ce sens que l'oralité populaire québécoise est autant fictionnelle que réaliste. Dire que l'OPQ est fictionnelle ne veut pas dire qu'elle n'est plus référentielle, mais seulement qu'elle est devenue son propre référent. Ce qui est le propre de la littérarité¹¹¹. D'un autre côté, en imitant son propre style, M. Tremblay fait référence à la réalité culturelle québécoise à laquelle il appartient objectivement, et pour laquelle il

108. « Ainsi la mise en scène ne se contente pas de raconter une histoire, elle réfléchit (sur) le théâtre et propose sa réflexion sur le théâtre en l'intégrant, plus moins organiquement, à la représentation. [...] De cette manière, le travail théâtral devient une activité autoréflexive et ludique : il mélange allègrement l'énoncé (le texte à dire, le spectacle à faire) à l'énonciation (la réflexion sur le dire). Cette pratique témoigne d'une attitude métacritique sur le théâtre et enrichit la pratique contemporaine » (Pavis : 1996, p. 204).

109. « André Brassard — Tu nous disais hier, à Rita et à moi, que si ta mère n'était pas morte prématurément, en 1963, tu n'aurais peut-être jamais écrit *Les belles-sœurs* l'année suivante... / Michel Tremblay — Oui, je me serais probablement censuré. Ou j'aurais caché mon texte. Ma mère aurait peut-être fini par le voir produit au théâtre. Je ne sais pas. Mais c'est sûr que les choses se seraient passées autrement. », propos recueillis par L. Boulanger (1998).

110. Rappelons la dédicace de la pièce : « Pour Rita Lafontaine et André Brassard, à l'occasion du trentième anniversaire de la création des *Belles-sœurs* » (EF, p. 7).

111. « Souvent, l'autoréflexivité n'est qu'une marque assez banale de la fonction poétique autoréférentielle qui, selon Jakobson, caractérise le signe esthétique. » (Pavis : 1996, p. 209)

représente l'écrivain « oralisant¹¹² » par excellence, comme le prouvent les définitions de « joual » dans les dictionnaires ou les anthologies et histoires de la littérature québécoise, qui font de M. Tremblay un écrivain « joualisant » et du joual littéraire la langue que M. Tremblay utilise. *Encore une fois* montre, entre autres, la circularité de la valeur littéraire chez un auteur qui « dure », et est une manifestation de l'effet boule de neige dont nous parlions plus-haut, à savoir que cette pièce est le résultat d'un monde enroulé sur lui-même, qui grossit à chaque nouvelle création.

Nous terminerons cette section, ce chapitre, cette partie et cette thèse par une réflexion plus générale sur le traitement de la fiction dans cette dernière pièce. *Encore une fois* repose sur un mécanisme d'hybridation assez complexe. Ce phénomène était déjà perceptible dans *Le vrai monde ?*, et bien plus tôt dans *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, mais il est encore plus évident en 1998. Jusqu'ici, pour les besoins de l'analyse, nous avons différencié deux personnages « Narrateur », bien qu'il n'y en ait explicitement qu'un. Ceci a permis de montrer une gestion particulière du feuilleté énonciatif qui empruntait au code romanesque, avec un vrai narrateur et des personnages qui dialoguent. Il y aurait donc deux sphères distinctes : le monde du Narrateur 1, celui de Nana et du Narrateur 2, le premier associé à l'écrit, le second à l'oralité. Mais il nous semble que les deux mondes présentés d'abord comme séparés se recoupent pour finalement se mélanger. Plus le Narrateur 2 grandit (10, 13, 16, etc.) et plus il se rapproche de l'identité du Narrateur 1, plus M. Tremblay enfant souffle de bougies et plus il se rapproche de M. Tremblay dramaturge. C'est le principe des flash-back qui « remontent » progressivement vers le présent. Mais, plus le présent se rapproche, plus la mort de Nana se profile dans la réalité. C'est ainsi qu'on peut comprendre la longue scène sur les douleurs et sur les adieux d'une mère à son fils, avec ses dernières recommandations. En effet, la mère de M. Tremblay est décédée en 1963, alors qu'il n'avait que vingt ans (âge du Narrateur 2 à ce moment-là de la pièce), et qu'il était sur le point de naître comme dramaturge avec *Les belles-sœurs*, pièce que l'on devine en gestation. *Encore une fois* pourrait s'arrêter là, et la consistance logique

112. Nous préférons oralisant à joualisant pour éviter tout anachronisme. La question du joual reste circonscrite aux années soixante et soixante-dix.

des deux mondes parallèles mais jamais sécants serait assurée. Cependant, quand la réalité et les souvenirs n'assurent plus la survie de Nana, c'est la fiction qui prend le relais. Le Narrateur intervient alors en qualité de dramaturge qui met en scène une sortie (très théâtrale) pour sa mère. Dans cette dernière séquence, il est en fait difficile de séparer Narrateur 1 et Narrateur 2, car le scénario suggère une fusion temporelle qui, vis-à-vis de la responsabilité de création, ramène le Narrateur 2 (dialoguant avec Nana) à la situation de Narrateur 1 au début de la pièce. Cette bifurcation à l'intérieur de la pièce enchâssée entre souvenirs vraisemblables et représentation fantasmée de la sortie de Nana est perceptible, scéniquement, dans le changement d'attitude du Narrateur. Jusqu'ici immobile sur sa chaise, il se lève pour guider le personnage représentant sa mère dans le décor qu'il lui a préparé, la conduisant ainsi hors de la fiction dans laquelle le Narrateur 1 l'avait installée au départ. Tout se passe comme si le Narrateur 1 allait chercher sa mère dans la pièce enchâssée et l'en faisait sortir en lui révélant son statut de personnage dans cette pièce. Ce qui est donc représenté dans cette scène finale est un abandon du statut fictionnel, à l'intérieur même d'une autre fiction, qui est celle de la pièce présentée au spectateur. Mais jamais l'identité de Nana ne vacille, ni la générosité de sa langue.

Une telle complexité correspond à un cas de figure relevé comme problématique dans les théories actuelles de la fiction, celui où les frontières fictionnelles sont franchies à l'intérieur d'une fiction. C'est ce que G. Genette (1972¹¹³ et surtout 2004) ou encore J. Pier & J.-M. Schaeffer (2005) étudient sous le nom de « métalepse narrative ». Les réflexions de L. Doležel, qui étudie le roman *Foe* de J. M. Coetzee (1998, p. 222-227), et de D. Proudfoot, qui appuie sa réflexion sur deux films récents, *The Purple Rose of Cairo* et *Last Action Hero*, nous intéressent plus particulièrement car elles posent le problème

113. « Le passage d'un niveau narratif à l'autre, écrit G. Genette, ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins transgressive. Cortazar raconte quelque part l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire : c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la métalepse de l'auteur, et qui consiste à feindre que le poète « opère lui-même les effets qu'il chante », comme lorsqu'on dit que Virgile « fait mourir » Didon au chant IV de *l'Énéide* [...] Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétiques dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de métalepse narrative. » (1972, p. 243-244)

du statut référentiel dans de tels cas. Nous empruntons à D. Proudfoot la description de l'hybridité de l'identité de ces personnages qui sortent de ou pénètrent dans une fiction, à l'intérieur d'une autre fiction, car elle correspond à l'impression que l'on a à la fin de *Encore une fois*:

For example, consider those fictions in which actual people and fictional characters interact. Paradigm example of such fictions are those in which a character (who is a purely fictional character, rather than the fictional representation of some historical figure) in a film leaves the film by 'walking out of' the screen against which the film is being projected, or in which a member of the audience watching a film walks into' the film, and joins the fiction, by walking towards the screen. [...] In such fictions [les deux films cités] the character who walks off the screen to exist in the actual world remains a fictional character in the actual world (rather than being merely an actual person who happens to satisfy the description of the fictional character) and the actual person who walks into the film, although then part of the fictional film, remains actual (rather than being merely a historical character in the film.) That is the joke.[...] Yet it is also the case in these fictions that the character who walks off the screen does become actual, and the actual person who walks into the film does become fictional. For this is essential (in what are otherwise realistic movies) to their interaction with, respectively, actual people and fictional characters. Each is both fictional and actual. The comedy is based on the fact that such states of affairs are (in reality) logically impossible : no person can be both fictional and actual for to say that *a* is a fictional just is to say that *a* is not actual. (2006, p. 13)

Considérons par exemple les fictions dans lesquelles des personnes réelles et des personnages fictionnels interagissent. Les cas-types sont les cas de fictions dans lesquelles un personnage (qui est un personnage purement fictionnel, plutôt que la représentation fictionnelle d'une figure historique) dans le film, quitte le film en sortant de l'écran sur lequel le film est en projection ; ou les cas de fictions dans lesquelles un des spectateurs qui regardent le film entre à l'intérieur du film et rejoint la fiction, pénétrant en marchant dans l'écran. Dans de telles fictions [les deux films cités], le personnage qui sort de l'écran pour vivre dans le monde réel reste un personnage fictionnel dans le monde réel (plutôt qu'une simple personne réelle qui se trouverait satisfaire à la description du personnage fictionnel) et la personne réelle qui pénètre dans le film, bien que faisant alors partie du film, reste réelle (plutôt qu'une simple figure historique dans le film). C'est là la subtilité. Pourtant, il est également vrai dans ces fictions que le personnage qui sort du film devient réellement réel et que la personne qui entre dans le film devient réellement fictionnelle. Car, dans ces films, qui sont par ailleurs réalistes, cela est nécessaire à leur interaction, d'un côté comme de l'autre de l'écran, avec les personnes réelles et les personnages fictionnels. Chacun est à la fois fictionnel et réel. La comédie est basée sur le fait que de telles situations sont (en réalité) logiquement impossibles : personne ne peut être en même temps fictionnel et réel, car dire que *a* est fictionnel c'est seulement dire que *a* n'est pas réel. (Traduction personnelle, c'est nous qui soulignons)

Appliquée à la dernière pièce de M. Tremblay, cette réflexion conduit à faire de Nana et du Narrateur des entités en transit entre un monde fictionnel (celui de la pièce en-

châssée) et un monde réel (celui de la pièce enchâssante), à l'intérieur de la fiction d'ensemble qu'est la pièce entière. L'intérêt et la richesse de cette pièce pour notre problématique, par rapport à celles qui utilisaient déjà ce procédé d'effraction de la fiction dans la fiction, est de faire des marques d'OPQ un indice parmi d'autres de la fusion des deux facettes du Narrateur que nous avons distinguées, le public et le privé. En effet, même avec sa casquette et ses fonctions explicites de dramaturge et de metteur en scène, qui sont les attributs du Narrateur 1 du début qui s'adresse au public, le Narrateur de la fin continue à parler avec Nana avec les mêmes marques d'oralité que le Narrateur 2 (élision, « moman », « ben », négation à un seul terme, etc.), comme si l'oralité était la manifestation de la complicité d'une mère avec son fils, la langue de l'affectivité qui permettait au Narrateur, et à M. Tremblay, de « voyager dans le temps » en garantissant au personnage de Nana la même résonance affective, à travers les sauts temporels, les différentes situations et les différentes configurations de la fiction.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons montré que les marques d'OPQ dans le texte avaient une valeur fictionnelle, dans le sens où elles jouent un rôle dans la signification interne des pièces. L'analyse statistique du profil langagier « OPQ » a permis de mettre en évidence, d'une part, que la langue de l'écrivain est en fait multiple, car elle englobe plusieurs profils langagiers (c'est sa valeur stylistique au sens sociolinguistique du terme) et, d'autre part, que la distribution de ces marques dans les pièces pouvait jouer le rôle d'indicateur de la structure énonciative. Cette double fonction exploite une autre caractéristique de l'oralité, celle de la voix et de l'agencement polyphonique des voix. Une confrontation des remarques faites sur chaque pièce du corpus, en tenant compte du contexte général de la réception littéraire au Québec, a permis de mettre en évidence un enrichissement de cette fonction fictionnelle entre 1968 et 1998, et, en particulier, de cibler avec précision les lieux de cette évolution, principalement l'hybridation générique, l'autoréflexivité et l'autobiographie. Les conséquences sur le traitement de l'OPQ au théâtre sont un changement d'ordre du référent et

l'enrichissement de ses interprétants. Les marques d'OPQ dans la dernière pièce, *Encore une fois*, renvoient non seulement à une réalité extérieure de l'ordre du social, mais aussi à une réalité intérieure, celle de l'affectivité et des souvenirs. Enfin, les marques d'OPQ ont une fonction typiquement poétique, elles renvoient à elles-mêmes comme manière singulière de transcrire cette extériorité propre à M. Tremblay depuis ses débuts. Pour dire les choses simplement, l'écriture oralisée de *Encore une fois* s'interprète comme un pointeur sur la langue réellement parlée à Montréal, sur la langue de Rhéauna Tremblay et de l'enfance de M. Tremblay, et sur le style de M. Tremblay lui-même. Plus généralement, cet enrichissement de la fonction de l'OPQ s'insère dans un mouvement croissant de réflexivité dans le théâtre de M. Tremblay, qui se fait finalement référence à lui-même. Ce mouvement est bien entendu à corrélérer à la tendance générale du théâtre québécois depuis les années soixante, soit la tendance à se dépolitiser et à s'autonomiser, selon le processus général mis en évidence par P. Casanova (1999, notamment p. 471-480), c'est-à-dire à créer sa propre temporalité esthétique, différenciée voire indépendante des événements socio-politiques.

Conclusion générale

Le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage.

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1976, p. 45.

Rappel de la problématique de départ

Au terme de cette étude, nous ne proposons pas de conclure par un simple résumé — non argumenté — des analyses menées dans les pages précédentes. Nous insisterons sur leur capacité à répondre aux deux principales questions posées dans l'introduction générale, qui sont :

- Comment se construit la représentation de l'oralité populaire dans les textes dramatiques ?
- La gestion littéraire de cette représentation évolue-t-elle au fil des textes ?

Comme on l'a noté, l'enchâssement et l'ordre de traitement de ces problématiques sont importants : on ne saurait parler de l'évolution d'un phénomène sans définir au préalable le phénomène lui-même, l'oralité populaire québécoise et sa représentation littéraire. Ceci a conduit à articuler l'analyse stylistique en trois grands volets, que l'on a rapprochés des trois « moments¹ » d'une sémiotique interprétative. L'analyse de l'OPQ littéraire passe par la saisie de phénomènes perçus à la lecture dans les textes

1. Nous disons « moments », mais l'idée d'enchaînement temporel de la catégorisation sémiotique n'est en réalité pas la meilleure figure. On aurait pu utiliser le terme « module », s'il n'était pas déjà associé systématiquement à la conception modulaire du traitement neuronal de l'information, dans une certaine tradition psycholinguistique représentée notamment par J. A. Fodor. De plus, l'idée qui est la nôtre lorsque nous parlons de « moments » est en contradiction avec celle de la spécialisation et du cloisonnement des modules chez Fodor (*Modularity of Mind*, Cambridge, 1983. Voir l'article de Ducrot & Schaeffer : 1995 [1972], p. 347 sqq.) Nous voulons au contraire insister sur la perception et l'interprétation comme processus globaux.

de M. Tremblay (*representamen*) comme renvoyant à un *réfèrent* ou *objet* linguistique et épilinguistique, l'OPQ, en vertu d'*interprétants* littéraires (narratifs et énonciatifs) et culturels en général². Les trois parties de la thèse correspondent globalement à cette tripartition, mais pas complètement³, dans la mesure où, par exemple, la première partie a proposé une définition de l'objet, mais aussi du prisme sous lequel il est envisagé, et où, par exemple encore, la troisième termine l'analyse textuelle entamée par la deuxième partie, en étudiant la composante fictionnelle de la représentation de la langue et en répondant aussi à la question de l'évolution stylistique générale, générique et singulière de M. Tremblay. Nous dirons plus simplement que ces trois parties ont tour à tour mis en lumière le problème de la catégorisation du réfèrent OPQ, celui de la composante référentielle de sa représentation littéraire et celui de sa composante fictionnelle. Et c'est sur l'ensemble de ces réflexions que repose l'interprétation finale de l'évolution ou mutation stylistique de M. Tremblay. Nous laissons de côté pour le moment les considérations théoriques du deuxième chapitre car nous les reprendrons dans l'ouverture finale de cette conclusion.

La complexité de la représentation littéraire

La construction de la représentation littéraire de l'oralité populaire dans les cinq pièces s'est avérée plus complexe que le simple constat d'une transcription aux normes personnalisées. Dès le départ, la représentation a été conçue comme binaire, reposant sur des éléments référentiels (renvoyant à un objet extérieur existant) *et* sur des éléments fictionnels (appartenant aux univers fictifs que sont les pièces). Sur cette base est venue se greffer la problématique de la perception de la variation linguistique qui caractérise l'OPQ (le réfèrent est à la fois une pratique linguistique et un sentiment linguistique), et la question du « dispositif fictionnel » (Schaeffer : 1999, p. 271-283), en particulier l'agencement et la perception des « voix narratives » et des « niveaux

2. Nous avons volontairement « moulé » cette formulation sur le modèle d'une des définitions du signe de Ch. S. Peirce : « un signe [...] est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. » (dans *Collected Papers*, fragment i. 1885-1911 : 121, cité et traduit par J. Fisette : 1990, p. 10)

3. La première n'est pas une « sémantique pure » de l'OPQ, la deuxième n'épuise pas son fonctionnement « syntactique » et la troisième est à la fois plus complexe et plus restreinte qu'une analyse « pragmatique », ces trois termes reprenant la célèbre étude de Ch. W. Morris (1938) à propos de la sémiotique triadique de Peirce.

narratifs » (Genette : 1972, p. 225-266)⁴ propres à la littérature et au genre dramatique. Nous répondrons à la première question en trois points : la catégorisation de l'objet référentiel, sa reconnaissance linguistique dans les textes et le fonctionnement fictionnel des marques d'OPQ dans les cinq pièces.

- **La réalité référentielle : une pratique et une pensée de l'OPQ**

Nous avons d'abord étudié le fondement de la représentation littéraire dans la réalité : à quoi fait-on référence quand on parle d'oralité populaire québécoise ? Quelle est la « communauté des évidences⁵ » qui concerne l'OPQ, pour reprendre l'expression de R. Escarpit ? Communauté dont se nourrit M. Tremblay pour construire son effet d'OPQ et dans laquelle le lecteur pioche les moyens pour interpréter son écriture comme réaliste du point de vue langagier. Le premier chapitre a montré que ce référent était autant une idée, une pensée sociale, de la langue qu'une pratique linguistique. Un écrivain qui veut faire effet d'OPQ dans ses textes devra donc prendre en compte à la fois des phénomènes linguistiques attestés dans la réalité (phonétiques, syntaxiques, lexicaux, etc.) et les situations et postures langagières généralement perçues comme caractéristiques d'un échange familial entre locuteurs de classe populaire. Dire que le référent visé par M. Tremblay est en partie imaginaire ne veut pas dire qu'il n'est pas réel. L'imaginaire linguistique de l'OPQ n'est pas un référent fictionnel, il existe vraiment dans le sens où il est perceptible dans les formulations d'agents bien réels (que ce soit les intellectuels réfléchissant à la question ou les locuteurs eux-mêmes). L'imaginaire de l'OPQ est tout aussi observable dans la société québécoise que l'OPQ elle-même. Les deux points sur lesquels nous avons particulièrement insisté, et qui sont des lieux d'articulation des deux composantes définitoires de l'OPQ (pensée sociale et pratique de la langue), sont, d'une part, l'intrication des variations sociolinguistiques face à l'idéologie du standard (Gadet : 2003a, 2003c, Milroy & Milroy : 1992), et, d'autre part, la réévaluation stylistique des registres à l'oral et à l'écrit (Anis : 1981). Dans le premier cas, l'idée est que ce qui est réellement ciblé sous l'étiquette OPQ, des

4. Ce qui a été appelé « instance énonciative » et « feuilleté énonciatif » dans le cadre de la sémiostylistique. C'est leur étude dans chacune des pièces du sous-corpus *tremblay* qui a permis l'identification textuelle des personnages et leur correspondance avec des profils langagiers plus ou moins typés.

5. Soit « un certain nombre d'idées, de croyances, de jugements de valeur ou de réalités qui sont acceptés comme évidents et n'ont besoin ni de justification, ni de démonstration, ni d'apologétique. » (Escarpit : 1968, p. 102, repris dans Cambron : 1989, p. 101, déjà cité)

points de vue épilinguistique et linguistique, est le français non standard en général, soit l'oral-familier-populaire-dialectal. Par conséquent, la représentation littéraire de cet agrégat symbolique et linguistique sera une représentation de phénomènes oraux, familiers, populaires et dialectaux, dont les définitions ne sont en réalité pas coextensives. L'idée de J. Anis est corrélée à la précédente. Pour lui, et pour nous également, il existe un décalage dans la perception des registres et des variations entre l'oral et l'écrit : ainsi, l'effet de populaire dans un texte écrit sera obtenu dès qu'apparaissent des phénomènes non standard par rapport à la norme, en particulier orthographique et syntaxique, d'une communication écrite. L'effet d'OPQ dans les pièces fonctionne dès que des particularités orales et familières sont représentées, même si elles n'ont rien a priori de très populaire (par ex. la négation à un seul élément, l'écrasement articulatoire, les marques de subjectivité perceptibles entre autres dans la ponctuation expressive et les interjections, etc.).

- **Le style OPQ dans la langue de M. Tremblay**

Concrètement, la construction linguistique et textuelle de l'OPQ est d'abord visible dans la langue de M. Tremblay comme un « transcodage » écrit de phénomènes oraux. L'idée de transcodage, que L. Gauvin a soulevée et étudiée à propos de M. Tremblay (Gauvin : 1993, p. 344-345 et 2000, p. 130), est primordiale pour comprendre la stylisation que fait subir l'écrivain au réel qu'il représente. En effet, il ne s'agit pas d'une transcription systématique d'un enregistrement sur bande sonore, à l'instar des entretiens qui constituent le sous-corpus *frcapop*, mais d'une « recollection sélective » (Bourdieu, *op. cit.*, repris par L. Gauvin) de traits phonétiques, syntaxiques, lexicaux, discursifs et sociolinguistiques caractérisant l'OPQ. L'étude de ce transcodage complexe, qui correspond à la deuxième partie de la thèse, a certes montré les choix privilégiés par M. Tremblay — il ne représente pas tout —, mais aussi les contraintes du code écrit et du genre discursif dans lesquels il s'exprime. En effet, l'analyse des « néographies phonétisantes » (Anis : 2002), qui n'avait jusqu'à présent pas été menée en profondeur sur cet auteur, et celle de la mise en texte des niveaux énonciatifs (péritexte, didascalies, discours des personnages) ont bien montré que l'effet d'OPQ et l'effet d'*in situ*⁶ produits, s'ils servent sans conteste le réalisme langagier, sont des

6. Nous avons essentiellement défini l'effet d'*in situ* comme un effet d'immédiateté spatio-temporelle, en relation avec l'effet que produit la figure de l'hypotypose : « la suppression de l'écran du discours

exploitations de et parfois des compromis avec les limites du code littéraire et du code écrit. M. Tremblay n'invente pas de nouveaux graphèmes pour insuffler l'oral dans l'écrit orthographique, ni ne détourne vraiment les règles de présentation du texte dramatique. Les mêmes remarques (sélection de traits et compromis entre l'oral et l'écrit) ont été faites à propos de la syntaxe, composante linguistique pour laquelle nous avons particulièrement insisté sur la nature de l'unité descriptive pour l'oral (la période et la construction plutôt que la phrase), sur les relatives non standard et les constructions disloquées.

La description minutieuse des textes et leur comparaison avec un corpus de transcriptions linguistiques réelles permettent de dire que la création stylistique de M. Tremblay se situe dans une langue hybride⁷, à la fois reconnaissable par la communauté parce qu'elle reprend des observables manifestés dans la réalité, et unique parce qu'elle est un bricolage personnel prenant en compte les contraintes littéraires de l'écrit et du genre dramatique, soit en les exemplifiant soit en les transgressant consciemment.

- **L'affectation de profils langagiers à des personnages**

La section consacrée à la mise en texte de l'oralité (chapitre 4) et plus spécifiquement la troisième partie (chapitres 6 et 7) ont révélé et insisté sur la division interne du discours de l'auteur en plusieurs discours comme élément important de la construction de l'effet littéraire d'OPQ. La reconnaissance de cette division fait émerger des personnages qui, comme le fait remarquer O. Ducrot (1984, p. 206), ne sont plus perçus comme de simples énonciateurs à l'intérieur de la parole d'un unique locuteur qui est l'auteur, mais comme des locuteurs autonomes, avec chacun un « je » et un système déictique propres, et surtout avec des particularités linguistiques qu'ils ne partagent pas avec le narrateur-« didascaleur », ni forcément avec les autres personnages.

Ces personnages ont une identité énonciative, une identité d'état et d'action qui font chaque pièce : ils agissent et parlent à un certain niveau du feuilleté textuel (en général

entre le spectacle et son expression verbale ». (Moliné & Mazaleyrat : 1989, p. 172)

7. Nous disons « hybride » en pensant au schéma proposé par M.-C. Hazaël-Massieux et nous ciblons ainsi une étape intermédiaire entre l'« oralité graphiée » et l'« écriture graphiée », la première désignant le stade où la « représentation sur le papier est transcription de l'oral », la seconde étant le stade où « la langue est dès lors véritablement écrite, marquée par une recherche de formes adaptées à la communication *in absentia* : élaboration qui aboutit en fait à une « standardisation » par formulation de règles et leur fixation. » (1993, p. 45-46, déjà cité : voir le tableau ci-dessus 1.2.2.3.)

le niveau II dans les schémas), et ils le font dans une langue plus ou moins marquée d'oralité. Il acquièrent ainsi une autonomie existentielle qui correspond, du côté du lecteur, à l'« immersion fictionnelle » dont parle J.-M. Schaeffer (1999, p. 179-198) : la construction de la représentation littéraire de l'OPQ passe donc aussi par la mise en mouvement d'univers fictionnels dans lesquels le lecteur, tout en sachant que les Germaine Lauzon, Madeleine ou Fernande n'existent pas réellement, s'immerge pour les identifier et les différencier sur les mêmes bases que des individus réels, notamment sur la base de leur production langagière. Le lecteur importe (ou reconnaît) ainsi dans la fiction créée par M. Tremblay des modèles de catégorisation qui appartiennent à l'imaginaire social et linguistique de l'OPQ, décrit dans le chapitre 1.

Pour synthétiser, on dira que l'OPQ dans les textes joue un rôle fictionnel dans la mesure où elle permet un marquage différencié des niveaux énonciatifs (a), et des types de personnages (b).

a. Dans toutes les pièces, il existe une opposition assez nette entre la langue écrite des didascalies et la langue oralisée des personnages. La remarque n'a rien de très originale, car il s'agit d'un lieu commun du code littéraire, qui, même s'il est le plus souvent associé au genre romanesque (Stolz : 1999, p. 80), concerne aussi la « double énonciation » du texte dramatique (Übersfeld : 1996 [1977], p. 187-188). Ce que l'on observe effectivement chez M. Tremblay dramaturge, comme chez M. Tremblay romancier⁸, c'est une distinction systématique entre discours rapporteur et discours rapporté. En ce sens, les marques d'OPQ sont aussi un marquage des voix qui structurent l'énonciation littéraire, elles montrent le mode d'énonciation du texte (voir Chénétier-Alev : 2004, p. 70 sqq.).

b. La perception des différences entre les personnages est plus complexe et dépend des pièces. Dans *Les belles-sœurs* et dans *L'impromptu d'Outremont* se dégagent nettement les « populaires-oralisant-non standard » d'un côté et les « snobs-écrit-normatif » de l'autre, dont la langue correspond aussi à un style de vie. Dans *Bonjour, là, bonjour*, la distinction des personnages est moins flagrante du point de vue linguistique, mais

8. « Quand le narrateur s'exprime, il le fait dans une langue qui est plus proche du français, et quand les personnages parlent, ils parlent comme ils parleraient au théâtre. J'écris tous mes romans en deux langues si vous voulez. » (M. Tremblay, propos recueillis par C. Pont-Humbert : 2000, transcription dans le volume annexe dans la section « Michel Tremblay, entretiens et discours », sous l'intitulé « Du bon usage des mots »).

la structure d'ensemble fait émerger un profil langagier particulier, le personnage-pivot, Serge, capable d'entretenir cinq conversations en parallèle. L'hypothèse émise pour expliquer cette « possible impossibilité » a été de postuler que les scènes croisées et les échos discursifs fonctionnaient dans l'espace mental du personnage Serge et que la pièce n'était finalement que l'empreinte affective de discours successifs dans la réalité. Dans les deux dernières pièces, s'est posé le problème de la fiction dans la fiction, avec l'utilisation du théâtre dans le théâtre. Si dans *Le vrai monde ?* la pièce enchâssée se présente comme un décalque linguistique de la pièce enchâssante (avec quelques nuances tout de même), tel n'est pas le cas pour *Encore une fois, si vous permettez*, où les niveaux énonciatifs sont différenciés par la langue qu'emploient les personnages : écrit et littéraire pour Le Narrateur s'adressant au public, oral et familier en ce qui concerne l'échange Nana-Narrateur enfant.

1968-1998, est-ce vraiment « le même pari » ?

À l'issue des analyses consacrées à chaque pièce prise isolément, il a été possible de répondre à la seconde question rappelée ci-dessus, c'est-à-dire de proposer une interprétation aux différences perceptibles dans le traitement de l'OPQ entre 1968 et 1998.

Les deux points (sur lesquels nous insistons ci-dessous), qui ressortent de la comparaison des cinq pièces du corpus, ne corroborent pas, du point de vue de la représentation de l'OPQ, l'affirmation selon laquelle le pari stylistique n'a pas changé depuis *Les belles-sœurs*⁹. Nous dirons même que si M. Tremblay a su rester pertinent comme écrivain, c'est que sa pratique littéraire s'est adaptée, a évolué avec le monde et les valeurs culturelles qui l'entourent. Cela ne veut pas dire que l'oralisation de la langue de ses personnages ne pose plus le problème du réalisme langagier et de l'engagement social de la littérature, mais nous pensons que la pertinence littéraire des marques d'OPQ, fortement liée au contexte de réception, n'est plus vraiment exprimée en

9. Rappel : à l'occasion de la sortie de *Encore une fois, si vous permettez*, A. Brassard avance que cette pièce « est une autre déclaration de société, d'une société trop souvent colonisée et complexée, qui affirme son droit d'exister dans le concert des nations. [et que] trente ans plus tard, *Encore une fois, si vous permettez* refait le même pari que *Les belles-sœurs*. » (A. Brassard cité par S. Baillargeon, « Le même pari, Nana et *Les belles-sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998, déjà cité)

termes de lutte des classes et d'indépendance identitaire à conquérir dans et par la langue¹⁰.

- **Un pari référentiel plus personnel**

Au fil des années et des cinq pièces choisies se profile de manière de plus en plus explicite un référent autobiographique qui atténue la revendication politique du joul. Nous avons proposé d'ajouter une étape au « Tremblay en cinq temps » de L. Gauvin (1993 et 2000), celle de l'oralité affective et de la langue maternelle comme langue de la mère. Ce passage d'un sociolecte à un « affectolecte », si l'on s'autorise le néologisme, n'est pas un changement brutal mais plutôt une évolution du prisme sous lequel les marques d'OPQ sont envisagées. Leur ambiguïté de départ, entre symptôme d'aliénation et truculence de la vie quotidienne, se résout plus généralement dans l'image d'une langue d'abondance et de générosité, d'une « arme » servant l'imagination de la vie contre la douleur et la peur de la mort (EF, p. 11, p. 60 sqq.). Et cette arme d'une langue haute en couleur, imagée, parfois blasphématoire, n'est plus présentée comme le résultat d'une réalité sociale conflictuelle entre les classes et entre les communautés francophones et anglophones, elle est l'héritage que Nana, alias Rhéauna Tremblay, mère de l'écrivain, a laissé à son fils, soit l'amour de l'évasion et la capacité à inventer par le langage¹¹. Pour elle, comme pour son écrivain de fils, « les affaires sont jamais assez intéressantes pour qu'on les conte telle quelles, voyons donc ! » (EF, Nana, p. 46).

- **Un pari métalittéraire**

L'autre tendance que notre étude a mise en évidence et le recentrement de la pratique littéraire sur elle-même. Dans les pièces, cela se manifeste par l'introduction progressive d'un personnage écrivain (Fernande, Claude puis Le Narrateur) qui va de pair avec la conversion autobiographique mentionnée ci-dessus. L'écrivain est présenté comme un espion, un voleur d'identités et d'images, un « senteux » un tant soit peu méprisant, qui avoue difficilement sa pratique d'écriture. Mais c'est aussi celui qui a le

10. « Langagement », pour reprendre la formule de L. Gauvin (2000), est à la fois le même et plus tout à fait le même.

11. Des « affreu[s]es, sales et méchant[e]s » belles-sœurs du début, pour faire une analogie avec les personnages du film d'Ettore Scola (1976), il ne reste en 1998 plus que la force vitale, la spontanéité et la langue inventive, le parler fort et imagé. La mesquinerie, la moquerie, la jalousie et la méchanceté ont laissé la place à la complicité mère-fils, à l'inquiétude profonde de la mort, à l'hommage du théâtre à lui-même.

pouvoir de l'imagination, du rêve et de l'expression choisie.

La recherche métalittéraire se manifeste également dans la structure même des pièces, par le théâtre dans le théâtre et la mise en abîme de la production artistique, qui s'affirment au fil des textes, comme le montre le tableau 7.2.2.2 intitulé « le procédé d'autogreffe dans les cinq pièces ». Ce que nous avons observé dans *Encore une fois, si vous permettez*, c'est que les marques d'OPQ, comme figures, étaient au service non seulement d'une métonymie du parler quotidien de locuteurs montréalais de souche populaire, comme c'est le cas dans toutes les pièces, mais aussi d'une « métalepse narrative » (Genette : 1972, p. 243-246, 2004), parce qu'elles sont associées à des « niveaux narratifs » (*ibid.*, p. 238 sqq.) précis. Le marquage linguistique différencié du Narrateur 1 et du Narrateur 2 révèle les voix des différents univers fictionnels et leur mélange final, qui est une transgression de leurs frontières et de leur vraisemblance¹².

En cherchant à rebondir sur l'affirmation d'A. Brassard reprise ci-dessus, et en disant que le pari n'est pas le même du point de vue de la représentation de l'oralité, nous avons certes fait appel à des différences objectives de structuration des pièces (le programme narratif, le temps, l'espace, l'énonciation), mais nous avons aussi mis en évidence que chaque nouvelle « expérience littéraire », à production ou à réception, offrait des perspectives de relecture des pièces antérieures, c'est-à-dire que « l'emprise des signes » (Lecerle & Shusterman : 2002) variait avec le temps. Ainsi, lire *Les belles-sœurs* en 1998, après avoir lu ou vu les autres pièces et les romans et récits de M. Tremblay publiés depuis 1968, a une incidence sur l'appréhension du réalisme langagier et de sa force politique, largement mis en avant à l'époque du joul. Tout se passe comme si cette première pièce du corpus se révélait finalement, au fil des lectures, contenir des éléments exploités par les autres pièces, mais qui à l'époque de sa création n'apparaissaient pas comme pertinents par rapport au contexte culturel

12. « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins transgressive [...] Personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantôme, etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la narration) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (Genette : 1972, p. 243 et p. 245)

d'alors¹³. On pourrait dire que l'œuvre de M. Tremblay contient souvent plus que ce que la critique de son temps y lit, ce qui explique sa capacité à traverser les aléas de l'avant-garde et du « localisme » culturel. Ainsi l'évolution des représentations de l'OPQ dans les cinq pièces reflète-t-elle aussi l'élargissement de la réception de l'œuvre, par l'auteur et par l'institution littéraire (voir section 7.2).

Ceci conduit à tenter une réponse à la question que pose M. Tremblay en 2002. Nous la rappelons : « Quand un artiste cesse-t-il d'être pertinent ? Comment s'en rend-il compte ? Et qui peut le lui dire ?¹⁴ ». Nous dirons qu'un artiste demeure pertinent tant que « la lecture [de ses] œuvres contribue aussi à enrichir les savoirs du lecteur en l'obligeant à faire des hypothèses interprétatives qui excèdent la littéralité des énoncés » (Maingueneau, 1991a, p. 34, déjà cité), tant que cette lecture produit chez le lecteur un besoin d'extension de son encyclopédie, bref tant que le texte n'est pas pour lui un assemblage de clichés. Dire que l'usage que fait M. Tremblay des marques d'OPQ est toujours littérairement pertinent, ce n'est pas dire que rien n'a bougé depuis *Les belles-sœurs*, au contraire, c'est insister sur le fait qu'il a su se renouveler dans le contexte des changements de la valeur esthétique au Québec et dans le théâtre en particulier.

Élargissements

Nous terminerons sur quelques remarques générales, dont certaines ouvrent des perspectives de recherches que nous voudrions examiner par la suite, car nous n'avons pas pu les développer ici, essentiellement pour des raisons de temps et de cohérence.

13. Par exemple, on a pu voir que le réalisme était mis à mal par les passages monologués ou les chœurs, et que l'hybridation générique était déjà forte dans *Les belles-sœurs*. L'utilisation explicite du théâtre dans le théâtre dans *Le vrai monde ?* a permis de réfléchir à la définition précise du procédé et nous a fait admettre des passages assimilables à du théâtre dans le théâtre dans les pièces antérieures du corpus, qui n'appelaient pas a priori une telle interprétation. De même, la reconnaissance du processus de la métalepse narrative dans *Encore une fois* a permis d'interroger avec précision les autres pièces et de relever, par exemple, un premier brouillage des frontières entre pièce enchâssée et pièce enchâssante dans *Le vrai monde ?* Ces phénomènes étaient passés inaperçus à la première lecture, ou avaient été fortement atténués par la réception critique alors focalisée ailleurs.

14. M. Tremblay cité par M. Bélaïr, « La Cantatrice fauve », dans *Le Devoir*, 20-21 avril 2002, cahier C. Citation reprise par D. Lafon, « Michel Tremblay : Contexte culturel » (voir Lafon : 2003b, p. 4, déjà cité).

- **Une synthèse problématisée de l'œuvre théâtrale de M. Tremblay**

L'étude de la langue de M. Tremblay, celle de l'oralité et du réalisme langagier au théâtre et en littérature ne sont pas des problématiques nouvelles. Elles ont déjà été largement et brillamment traitées. Notre objectif n'était pas de les répéter, mais de les utiliser au mieux pour comprendre la construction de l'effet d'OPQ dans les cinq pièces retenues, et surtout pour montrer que cet effet, comme effet esthétique, résulte de multiples contraintes, dont certaines sont dynamiques, c'est-à-dire qu'elles fluctuent avec le contexte culturel. L'analyse détaillée de ces pièces a permis de faire ressortir la persistance et la diversité interprétative de cet effet sur trente ans. Même si cela a été entamé dans le dernier chapitre, il faudrait maintenant mettre à l'épreuve cette grille de lecture de l'évolution stylistique de l'OPQ à partir de l'ensemble de l'œuvre de M. Tremblay, pour voir si la tendance autobiographique et métalittéraire observée se confirme, si la ligne interprétative que nous avons tracée est rectiligne ou sinueuse. De plus, cette mise en perspective diachronique a obligé à dépasser la question du joual et à interroger la catégorisation symbolique et linguistique de l'objet OPQ d'une manière relativement large. À ce stade, nous avons laissé volontairement de côté l'appréhension poétique de la notion d'oralité, telle qu'elle est par exemple présentée par H. Meschonnic, P. Zumthor ou M. Chénétier-Alev¹⁵, car elle nous entraînait loin d'une définition du populaire et du québécois, et loin de la question du transcodage littéraire d'une variété sociolinguistiquement déterminée.

- **Une mise à l'épreuve d'outils conceptuels et techniques**

Dans l'introduction, nous avons commenté les propos de J. Molino (1994, p. 217-218), pour qui la stylistique ne dispose pas des moyens d'évaluation des outils qu'elle emprunte aux autres disciplines. L'étude faite ici conforte notre position initiale, car elle a clairement mis en évidence l'intérêt et les limites des concepts et de la technologie que nous avons utilisés, par exemple l'intérêt d'un arrière plan sémiotique pragmatique pour aborder les textes dans le détail et les dépasser dans leur interprétation, la nécessité mais aussi l'insuffisance d'une catégorisation purement linguistique de l'oralité populaire, l'intérêt et les limites de l'analyse de corpus assistée par ordinateur pour l'étude des transcriptions et des représentations néographiques de l'oral, etc.

15. Qui l'associent à la question de la voix et du rythme. Voir l'entrée de chaque auteur dans la bibliographie pour le renvoi précis à leurs travaux.

D'un certain point de vue, notre travail est donc aussi un travail de test des modèles interprétatifs et descriptifs et de la « machinerie » que les sciences humaines et l'informatique mettent à la disposition de la stylistique au jour d'aujourd'hui, et, en cela, ce travail contribue à l'évaluation de leur utilité, de leur performance, de leur rendement en tant qu'outils pour la réflexion.

- **Une réflexion sur l'interdisciplinarité en sciences humaines**

Le deuxième chapitre a été le lieu d'une réflexion théorique et méthodologique que nous avons volontairement restreinte au cadre du sujet abordé. Nous pensons qu'elle mériterait cependant d'être développée pour elle-même dans des études ultérieures.

Il serait par exemple intéressant et souhaitable d'expliquer théoriquement en détail l'articulation que nous avons faite du modèle d'interprétation de la sémiotique triadique peircienne avec les patrons structuraux actantiels. D'une manière plus générale, cette thèse, bien que relativement ciblée sur un phénomène, met en jeu la circonscription de la discipline stylistique, qui articule nécessairement les études littéraires (histoire des œuvres et des auteurs, théorie littéraire), la linguistique descriptive et le problème sémantique et philosophique du statut des énoncés fictionnels (tout ce qui touche à la représentation, à la vérité et au point de vue). La question de la fiction est en réalité beaucoup complexe et les débats la concernant sont plus polémiques que ce que nous avons laissé transparaître, car elle cristallise une interrogation fondamentale et commune à l'ensemble des sciences humaines, celle de la définition de la représentation et de sa catégorisation comme représentation.

L'OPQ, comme pratique linguistique, est soumise à de multiples catégorisations et recatégorisations, spécialement quand elle représentée en littérature. En insérant l'OPQ dans un dispositif fictionnel, M. Tremblay ouvre un espace interprétatif plus large que celui d'une simple connivence sociologique. Ainsi, son inquiétude, teintée de colère, lorsqu'il dit :

J'espère qu'y a autre chose dans mes pièces que c'te maudit langage-là.
Ch't'assez tanné d'en entendre parler¹⁶.

n'a pas vraiment lieu d'être. Dans ses pièces il y a autre chose que « c'te maudit langage-là », puisque ce langage-là invite à son propre dépassement.

16. Michel Tremblay, dans *Photo-Journal*, 16-22 avril 1973, p. 6. Ces propos ont déjà été cités en exergue à la thèse.

Références bibliographiques

Classement thématique

Car je fais dire aux autres ce que je ne puis si bien dire, tantôt par faiblesse de mon langage, tantôt par faiblesse de mon sens.

Montaigne, Essais (II, 10)

Remarques

Il existe plusieurs normes de présentation des références bibliographiques, qui correspondent plus ou moins aux disciplines. Le cadre de la cotutelle nous place dans une situation délicate de ce point de vue-là. Nous avons opté avant tout pour la cohérence et la clarté des références en mentionnant directement dans le texte les renvois aux ouvrages, articles, revues, etc. comme c'est l'usage en sciences du langage, et de plus en plus souvent dans les études stylistiques et littéraires. Ceci nous évite de surcharger l'espace des notes de bas de page, déjà largement utilisé pour les commentaires et les précisions.

Nous présentons ci-dessous les références bibliographiques par domaine de recherche (quelques références sont donc répétées), pour convenir aux habitudes de présentation en études littéraires, c'est-à-dire à la partie québécoise de la cotutelle.

- Lorsqu'il y a plusieurs références pour un auteur, nous les classons de la plus ancienne à la plus récente.
- Les œuvres citées de M. Tremblay sont présentées selon l'ordre chronologique de leur publication (section 3.1).

Le classement par ordre alphabétique se trouve dans le volume annexe pour permettre une recherche plus rapide des références citées dans le corps de la thèse.

1. Théorie et analyse du discours littéraire

1.1. Concepts linguistiques, sémiotiques et philosophiques

- Adam, Jean-Michel & Jean-Pierre Goldenstein
1976. *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*, Paris, Librairie Larousse, Larousse Université coll. « L », 352 p.
- Amossy, Ruth & Dominique Maingueneau, sous la direction de
2003. *L'analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, théories de la littérature, 488 p.
- Amossy, Ruth, sous la direction de
2002. *Pragmatique et analyse des textes*, Tel Aviv, Presses de l'université de Tel Aviv, Département de français, 300 p.
- Arrivé, Michel, Françoise Gadet & Michel Galmiche
1993. *Grammaire d'aujourd'hui, Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, coll. Dictionnaires, 719 p.
- Baudrillard, Jean
1981. *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 235 p.
- Bonami, Olivier
1999. *Les constructions du verbe : le cas des groupes prépositionnels argumentaux*, thèse de doctorat en linguistique, Université de Paris VII, 346 p. Lien : <http://www.llf.cnrs.fr/Gens/Bonami/Bonami-these99.pdf> [thèse développant les notions de valence et de rection verbales]
- Bres, Jacques, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nølke & Laurence Rosier, sous la direction de
2005. *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, coll. Champs linguistiques, 334 p.
- Brunot, Ferdinand
1967. *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, Armand Colin, tome II « Le XVI^e siècle », 512 p.
- Bruzi, Claude, Werner Burzlaff, Robert Marty & Joëlle Rhétoré
1980. « La sémiotique phanérosopique de Charles S. Peirce », dans *Langages*, n° 58, p. 29-59.
- Calvet, Louis-Jean
1993. *Sociolinguistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 127 p.
- Chambers, Jack, Peter Trudgill & Natalie Schilling-Estes, edited by
2003. *The Handbook of Language Variation and Change*, Oxford, Blackwell, coll. Blackwell Handbooks in Linguistics, 832 p.
- Charaudeau, Patrick & Dominique Maingueneau, sous la direction de
2002. *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 666 p.
- Chevalier, Jean-Claude, Claire Blanche-Benveniste, Michel Arrivé & Jean Peytard
1964. *Grammaire du français contemporain*, Paris, Larousse, coll. Références Langue Française, 495. p

- Communications*, n°8, 1966, « Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit » (textes de R. Barthes, A. J. Greimas, Cl. Brémont, U. Eco, Tz. Todorov et G. Genette).
- Construction Grammar*. Lien : <http://www.constructiongrammar.org/>
- Cornish, Francis
1999. *Anaphora, discourse and understanding : evidence from English and French*, Oxford, Oxford University Press, 277 p.
- Coulson, Seana & Todd Oakley
2000. « Blending basics », dans *Cognitive Linguistics*, vol. 11, n° 3-4, p. 175-196.
- Courtès, Joseph & Algirdas Julien Greimas
1979. *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Hachette université Linguistique, édition de 1993, 454 p.
- Dauzat, Albert
1947. *Grammaire raisonnée de la langue française*, Lyon/Paris, IAC, coll. Les langues du monde, série Grammaire, philologie, littérature : volume I, 482 p.
- Deely, John
2003. « The word 'semiotics' : Formation and origins », dans *Semiotica*, n° 146, 1-4, p. 1-49.
- Degani-Raz, Irit
2003. « Possible worlds and the concept of 'reference' in the semiotics of theatre », dans *Semiotica*, n° 147 1-4, p. 307-329.
- Delas, Daniel & Jacques Filliolet
1973. *Linguistique et poétique*, Paris, Librairie Larousse, coll. Langue et langage, 206 p.
- Deledalle, Gérard
1990. *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck, coll. Le point philosophique, 217 p.
1979. *Théorie et pratique du signe, Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot, coll. Langages et sociétés, 215 p.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari
1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 160 p.
- Doležel, Lubomír
1998. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Blatimore and London, The John Hopkins University Press, coll. Parrallax, Re-visions of culture and society, 339 p.
- Ducrot, Oswald
1972. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 283 p.
1984. *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Propositions, 237 p.
- Ducrot, Oswald & Jean-Marie Schaeffer
1995. *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 821 p.
- Ducrot, Oswald & Tzvetan Todorov
1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, édition de 1979, 470 p.

Eagleton, Terry

1994. *Critique et théorie littéraires, Une introduction*, traduit de l'anglais par Maryse Souchart, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 228 p. Voir le chapitre II « Phénoménologie, herméneutique et théorie de la réception », p. 55-89 et chapitre III « Structuralisme et sémiotique », p. 91-125. [édition originale : 1983]

Eco, Umberto

1965. *L'Œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris, Éditions du Seuil, 316 p. [édition originale de 1962]

1985. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Le livre de poche, coll. biblio essais, 315 p. [édition originale : 1979]

1992. *La production des signes*, Paris, Le livre de poche, coll. biblio essais, 126 p. [édition originale : 1976]

Esquénazi, Jean-Pierre

1999. « Pour une théorie pragmatique de l'interprétation », dans *Cahiers scientifiques de l'université d'Artois*, n°9 (voir Lautel et Castellana : 1999), p. 9-21.

Fauconnier, Gilles & Marc Turner

2002. *The Way We Think, Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 440 p. En plus de l'introduction théorique, voir chapitre 11 « The Construction of the Unreal », p. 217-248 et chapitre 12 « Identity and Character », p. 249-268.

Fillmore, Charles J. & Paul Kay

1995. *Construction Grammar coursebook. Manuscript*, University of California at Berkeley, Department of linguistics. Les articles proposés sur la page personnelle de P. Kay reprennent certains cours : <http://www.icsi.berkeley.edu/~kay/>

Fisette, Jean

1990. *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Études et documents, 86 p.

1996. *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Documents, 299 p

2003. « La rencontre de la sémiotique et de l'esthétique, Approximations, hésitations et ambiguïtés chez Peirce », dans *Sémiotique et esthétique*, sous la direction de Françoise Parouty-David & Claude Zilberberg, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003, 515 p., p. 489-511.

Fishman, Joshua A., edited by

1968. *Readings in the Society of Language*, The Hague, Mouton, 808 p.

Fontanille, Jacques

2002. « Sémiotique des passions », dans *Questions de sémiotique* (voir Hénault : 2002), p. 601-637.

Fontanille, Jacques & Jean Fisette

2000. « Le sensible et les modalités de la sémosis. Pour un métissage théorique », dans *Tangence*, n° 64, p. 78-139.

Fried, Mirjam & Jan-Ola Östman

2004. « Construction Grammar. A thumbnail sketch », dans *Construction Grammar in a Cross-Language Perspective*, edited by Mirjam Fried & Jan-Ola Östman, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing coll. Constructional Ap-

- proaches to Language, 208 p., p. 11-86.
- Gardes-Tamine, Joëlle
 1988. *La grammaire 1, phonologie, morphologie, lexicologie*, Paris, Armand Colin, coll. Coursus, 152 p.
 1998. *La grammaire, 2. La syntaxe*, Paris, Armand Colin, coll. Coursus, 192 p. [édition originale : 1990]
 2004. *Pour une grammaire de l'écrit*, Paris, Belin, coll. Sup. Lettres, 240 p.
- Geninasca, Jacques
 1987. *Pour une sémiotique littéraire*, Paris, Institut National de la Langue Française, Actes sémiotiques/Documents, vol. IX, n° 83, 26 p.
 2004. « Que la cohérence des discours littéraires échappe aux contraintes proprement linguistiques », document pour le séminaire SEMEIA, université Lumière Lyon II, non publié.
- Goldberg, Adele E.
 1995. *A Construction Grammar Approach to Argument Structure*, Chicago and London, The University of Chicago Press, coll. Cognitive Theory of Language and Culture, 271 p. Voir l'introduction, p. 1-23.
- Greimas, Algirdas Julien (sous la direction de)
 1972. *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, coll. L, 239 p.
- Greimas, Algirdas Julien
 1966. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 262 p.
 1970. *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 317 p. Voir « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », p. 185-230 et « La linguistique structurale et la poétique », p. 271-284.
- Groupe d'Entrevernes, ouvrage élaboré et rédigé par Jean-Claude Giroud & Louis Panier
 1979. *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 208 p. Voir la première partie « La composante narrative », p. 11-86.
- Groupe μ
 1970. *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, édition de 1982, 225 p.
- Hénault, Anne
 1992. *Histoire de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 127 p.
- Hénault, Anne, sous la direction de
 2002. *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Premier cycle, 758 p.
- Hjelmslev, Louis
 1954. « La stratification du langage », dans *Word*, vol. 10, n° 1, p. 163-188.
- Johansen, Jørgen Dines
 2002. « L'étude sémiotique de la littérature : un point de vue peircéen », (voir Hénault : 2002), p. 511-540.
- Kay, Paul
 1995. « Construction Grammar », dans *Handbook of Pragmatics. Manual*, J. Verschueren, J.-O. Östman & J. Blommaert (eds.), Amsterdam/Philadelphia, John

- Benjamins, 336 p., p. 171-177.
 2002. « An Informal Sketch of a Formal Architecture for Construction Grammar », dans *Grammars*, n° 5, p. 1-19.
 Lien : <http://www.icsi.berkeley.edu/~kay/>
- Klinkenberg, Jean-Marie
 1996. *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, Deboeck Université, coll. Culture & communication, 389 p.
 2001. « Pour une sémiotique cognitive », dans *LINX*, n° 44, p. 133-148.
- Kristeva, Julia
 1969. *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Extraits Essais, 318 p.
- Langages*, n° 31, 1973, « Sémiotiques textuelles », numéro dirigé par Michel Arrivé & Jean-Claude Coquet.
- Langages*, n° 35, 1974, « Problèmes et méthodes de la sémiologie », numéro dirigé par J. J. Nattiez.
- Langages*, n° 117, 1995, « Les analyses du discours en France », sous la direction de Dominique Maingueneau.
- Lavocat, Françoise, sous la direction de
 2004. *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens [XVI-XVIII^e siècles]*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 259 p. Voir « Les théories linguistiques de la fiction », par Florence de Chalonge, p. 17-37.
- Lewis, David
 1983. *Philosophical Papers*, New York/Oxford, Oxford University Press, vol. I, 285 p., voir le chapitre 15 « Truth in Fiction », p. 261-280.
- Macdonald, Margaret
 1954. « The language of fiction », dans *Proceedings of Aristotelian Society*, vol. 27, traduit dans *Poétique*, n° 78, 1979. Référence de l'article consulté : « Le langage de la fiction », (voir Genette, éd. : 1992), p. 203-228.
- Maingueneau, Dominique
 1986. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 158 p.
 1991a. *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 188 p.
 1991b. *L'analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette supérieur, coll. Linguistique, 268 p.
 2001. *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université, coll. Lettres Sup, 186 p. (Réédition de l'ouvrage de *Pragmatique pour le texte littéraire* (1991a).
- Martinet, André, sous la direction de
 1968. *Le langage*, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1525 p.
- Marty, Robert
 s.d. « 76 Definitions of The Sign by C. S. Peirce » répertoriées par R. Marty sur le site consacré à Peirce.
 Lien : <http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/MARTY/76defeng.htm> , 30 p.
- Meyer, Michel
 1992. *Langage et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. L'interrogation philosophique, 249 p.
- Moeschler, Jacques & Anne Reboul, sous la direction de
 1994. *Dictionnaire encyclopédique de la pragmatique*, Paris, Éditions du

- Seuil, 579 p.
- Moreau, Marie-Louise, ouvrage coordonné par
1997. *Sociolinguistique, concepts de base*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, coll. Psychologie et Sciences humaines, 312 p.
- Morris, Charles W.
1938. *Foundations of the Theory of Signs*, dans *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. I, n°2, Chicago, The University of Chicago Press, 59 p.
- Ouellet, Pierre
1995. « La perception discursive », (voir Bourassa : 1995), p. 33-67.
- Pavel, Thomas
1988. *Univers de la fiction*, traduit de l'anglais par l'auteur, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, édition de 1988, 216 p. [édition originale : 1986]
- Peirce, Charles Sanders
1931-35/1958. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 8 vol., 4 tomes. Les deux derniers volumes ont été édités par Arthur W. Burks. Réimpression de l'édition de 1931-1958 par le département de philosophie de l'université Harvard.
1977. *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, coll. L'ordre philosophique, 262 p. Voir la partie 3 « Théorie des signes : la sémiotique », p. 120-191.
1987. *Textes fondamentaux de sémiotique*, traduits de l'anglais et annotés par Berthe Fouchier-Axelsen et Clara Foz, introduction de David Savan, Paris, Méridiens Klincksieck, coll. d'épistémologie, 123 p.
2004. Site Web *Arisbe : The Peirce Gateway*, <http://members.door.net/ariske/> textes de Peirce, articles et autres ressources accessibles en ligne.
- Popper, Karl R.
1973. *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 480 p. Voir le chapitre I « Examen de certains problèmes fondamentaux », p. 23-45. [édition originale : 1959]
- Proudfoot, Diane
2006. « Possible Worlds Semantics and Fiction », dans *Journal of Philosophical Logic*, vol. 35, n° 1, p. 9-40.
- Rey-Debove, Josette
1979. *Sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Lexique, 156 p.
- Richardson, Alan
2004. « Studies in Literature and Cognition : a Field Map », dans *The Work of Fiction, Cognition, Culture and Complexity*, edited by Alan Richardson and Ellen Spolsky, Hampshire/Burlington (England/USA), Ashgate Publishing Company, 191 p., p. 1-29.
- Ricoeur, Paul
1983. *Temps et récit*, tome 1, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 406 p.
- Riegel, Martin, Jean-Christophe Pellat & René Rioul
2001. *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 646 p. [édition originale : 1994]

Roy, Fernand

1995. « Sémiotique et littérature », (voir Bourassa : 1995), p. 69-93.

Ryan, Marie-Laure

1980. « Fiction, non-factuals and the principle of minimal departure », dans *Poetics*, n°9, p. 403-422.

Savan, David

1980. « La sémiotique de Charles S. Peirce », dans *Langages*, n° 58, p. 9-23.

Sémiotique littéraire (site internet de l'université de Perpignan)

s. d. Lien : <http://www.univ-perp.fr/see/rch/lts/marty/index-vf.htm>

Sorin, Noëlle

1995. « De la lisibilité linguistique à une lisibilité sémiotique », dans *Revue Québécoise de Linguistique Appliquée*, vol. 25, n°1, p. 61- 97.

Sperber, Dan & Deirde Wilson

1989. *La pertinence. Communication et cognition*, traduit de l'anglais par Abel Gerschenfeld et Dan Sperber, Paris, Éditions de Minuit, coll. Propositions, 381 p. [édition originale : 1986]

Tiercelin, Claudine

2002. « La sémiotique philosophique de Charles Sanders Peirce », dans *Questions de sémiotique* (voir Hénault : 2002), p. 15-52.

Veron, Eliseo

1987. *La sémosis sociale : fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 230 p.

1.2. Problèmes de stylistique et de typologie textuelle¹

Adam, Jean-Michel

1992. *Les textes, types et prototypes, récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, coll. Université série « Linguistique », 223 p.

1997. *Le style dans la langue : une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. Sciences des discours, 223 p.

2002. « Le style dans la langue et dans les textes », dans *Langue française*, n° 135, p. 71-94.

Abirached, Robert

1994. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 506 p. [édition originale : 1978]

Antoine, Gérard

1959. « La stylistique française, sa définition, ses buts, ses méthodes », dans *Revue de l'Enseignement Supérieur*, 1959, n° 1, p 42-60.

Aristote

1980. *La poétique*, texte traduit du grec, établi et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 465 p. [texte original : env. IV^e siècle av. J.-C.]

1. Sont répertoriées ici les références à la stylistique, à la rhétorique et à la poétique, à la question des genres littéraires et du texte dramatique en particulier. Les réflexions générales sur la fiction sont données dans la section 1.1.

Bailly, Charles

1926. *Le Langage et la vie*, Genève, Droz, coll. Société de publications romanes et françaises, édition de 1952, 164 p.

1951. *Traité de stylistique française*, vol. I, Genève/Paris, Georg & Cie/Klincksieck, 264 p.

Balibar, Renée

1974. *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette Littérature, 295 p. Voir la présentation avec Pierre Macherey, p. 7-49.

Barthes, Roland

1981. *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points littérature, 275 p. [édition originale : 1964]

1982a. *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil coll. Points essais, 94 p. [édition originale : 1973]

1982b. « L'effet de réel », dans *Littérature et réalité* (collectif), p. 81-90.

1992. *Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 439 p. [édition originale : 1984]

Bibliographie générale d'études théâtrale : « Le théâtre au Québec »

2006 (mise à jour), Montréal, UQAM, par Par André G. Bourassa et Frédéric Kantorowski. Lien : <http://www.theatrales.uqam.ca/>

Biet, Christian & Christophe Triau

2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. Folio essais n° 467, 1050 p. Voir le chapitre VI « Le lecteur des textes de théâtre », p. 536-639.

Bordas, Éric et Gaudard François-Charles

1996. « Propos sur l'état présent des études stylistiques françaises », dans *Champs du signe*, p. 147-167.

Bourassa, Lucie, sous la direction de

1995. *La discursivité*, Québec, Nuit Blanche éditeur, coll. Les Cahiers du Centre de recherche en Littérature Québécoise, 258 p.

Casanova, Pascale

1999. *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 497 p. En particulier « L'oralité littéraire », p. 383-386.

Cogard, Karl

2001. *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, coll. Champs Université, 347 p. Notamment les chapitres I, II et III, p. 27-151.

Combe, Dominique

1992. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, 175 p.

2002. « La stylistique des genres », dans *Langue française*, n° 135, p. 33-49.

Combettes, Bernard

2002. « Analyse linguistique des textes et stylistique », dans *Langue française* n° 135, p. 95-113.

Compagnon, Antoine

1997. « Chassez le style par la porte, il rentrera par la fenêtre », dans *Littérature*, n° 105, p. 5-13.

Corvin, Michel

1996. « La parole visible ou : la théâtralité est-elle dans le texte ? », dans *Cahiers de praxématique*, n° 26, p. 95-109.

- Corvin, Michel, sous la direction de
1995. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 2 vol. [édition originale : 1991]
- Couty, Daniel & Alain Rey, sous la direction de
2001. *Le théâtre*, Paris, Larousse, coll. Albums, 232 p.
- Dällenbach, Lucien
1976. « Intertexte et autotexte », dans *Poétique*, n° 27, p. 282-296.
- Dion, Robert, Frances Fortier & Elisabeth Haghebaert
2001. « Introduction. La dynamique des genres » et « La dynamique des genres, suite. Conclusion », (voir Dion & al. : 2001), p. 5-25 et p. 351-362.
- Dion, Robert, Frances Fortier & Elisabeth Haghebaert, sous la direction de
2001. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. Les Cahiers du centre de Recherche en Littérature Québécoise, 365 p.
- Dompeyre, Simone
1992. « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », dans *Pratiques*, n° 74, p. 77-104.
- Duchet, Claude & Stéphane Vachon, sous la direction de
1993. *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. Théorie et littérature, 503 p.
- Dufour, Philippe
1998. *Le Réalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Premier cycle, 339 p.
- Eckert, Penelope and John R. Rickford (eds.)
2002. *Style and Sociolinguistic Variation*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 358 p.
- Féral, Josette
1988. « La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral », dans *Poétique*, n° 75, p. 347-361.
- Forestier, Georges
1996. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Droz, 385 p. [édition originale : 1981]
- Frédéric, Madeleine
1997. *La stylistique française en mutation ?* Bruxelles, Académie Royale de Belgique, coll. Mémoire de la classe des Lettres, 183 p.
- Gaitet, Pascale
1992. *Political Stylistics. Popular Language as Literary Artifact*, London and New York, Routledge, 231 p.
- Gallèpe, Thierry
1996. « Les incidences des didascalies dans la mise en scène de la parole », dans *Cahiers de praxématique*, n° 26, p. 135-161.
- Gardes-Tamine, Joëlle & Jean Molino
1992. *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 256. p.
- Gardes-Tamine, Joëlle
1992. *La stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 4^e tirage de 1997, 191 p.

- Gefen, Alexandre (textes choisis & présentés par)
 2003. *La mimésis*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. Corpus Lettres, 246 p.
 [édition originale : 2002]
- Genette, Gérard
 1972. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 225 p.
 1987. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 348 p.
 1991. *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 150 p. Voir le chapitre « Style et signification », p. 95-151.
 1994-1998. *L'œuvre de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 2 vol.
 2004. *Métalepses. De la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 132 p.
- Genette, Gérard, textes réunis et présentés par
 1992. *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 247 p.
- Genette, Gérard & Tzvetan Todorov, sous la direction de
 1987. *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 185 p.
- Gicquel, Bernard
 1999. *Stylistique littéraire et informatique*, Cahiers scientifiques de l'université d'Artois, n° 8, Arras, Artois Presses Université, 135 p.
- Goguen, Joseph A. & D. Fox Harrell
 2004. « Style as Choice of Blending Principles »,
 Lien : <http://www.cs.ucsd.edu/~goguen/pps/style04.pdf>
- Groupe μ
 1970. *Rhétorique générale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, édition de 1982, 225 p.
- Gueunier, Nicole
 1969. « La pertinence de la notion d'écart en stylistique », dans *Langue française*, n° 3, p. 34-35.
- Guiraud, Pierre
 1954. *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 120 p.
 1969. *Essais de stylistique*, Paris, Éditions Klincksieck, coll. Initiation à la linguistique, première série : Problèmes et méthodes, 283 p.
- Hamburger, Käte
 1977. *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, édition de 1986, 312 p.
- Hamon, Philippe
 1970. « Un discours contraint », dans *Poétique*, n° 16, p. 409-445. Repris dans *Littérature et réalité* (collectif), p. 119-181.
 1977. « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 1977, 180 p., p. 115-180. [article initialement paru en 1972]
- Hébert, Louis
 1995. « Sens, style et paradigme », dans *Protée, théories et pratiques sémiotiques*, vol. 23, n° 2, p. 65-76.
- Herschberg Pierrot, Anne
 1993. *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, coll. Lettres Sup, 319 p.
- Hickey, Leo
 1993. « Stylistics, pragmatics and pragmastylistics », dans *Revue belge de philo-*

- logie et d'histoire*, vol. 71, fascicule 3, p. 573-586.
- Hubert, Marie-Claude
1998. *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 271 p.
- Jakobson, Roman
1963. *Essais de linguistique générale, les fondations du langage*, traduit de l'anglais par N. Ruwet, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 260 p. Voir chapitre XI « Linguistique et poétique », p. 209-248.
1965. « Du réalisme artistique », (voir Todorov : 1965), p. 98-108.
1973. *Questions de poétique*, textes recueillis par Tzvetan Todorov, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 510 p.
- Jauss, Hans Robert
1978. *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 305 p.
- Jenny, Laurent
1991. « L'objet singulier de la stylistique », dans *Littérature*, n° 89, p. 113-124.
1997. « Sur le style littéraire », dans *Littérature*, n° 108, p. 92-101.
2000. « Du style comme pratique », dans *Littérature*, n° 118, p. 98-117.
Lien : http://www.fabula.org/atelier.php?Du_style_comme_pratique
- Jouve, Vincent
1992. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Écriture, 272 p.
- Karabetian, Étienne Stéphane
2000. *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin coll. U série « Linguistique », 252 p.
2002. « Pour une archéologie de la stylistique », dans *Langue française*, n° 135, p. 3-16 et p. 17-32.
- Kibédi-Varga, A.
1994. « La question du style et la rhétorique », dans *Qu'est-ce que le style* (voir Molinié & Cahné : 1994), p. 159-173.
- Klinkenberg, Jean-Marie
1985. « Essai de redéfinition sémiologique du concept de style », dans *Le français moderne*, vol. 53, n° 1-2, p. 242-245.
1991a. *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto/Bruxelles, éditions du GREF/éditions les Éperonniers, coll. Theoria, 237 p. Voir chapitre IX « redéfinition sémiotique du concept de 'style' » », p. 169-173.
1991b. « La définition linguistique de la littérarité : un leurre ? », (voir Milot et Roy : 1991), p. 11-29.
1993. « Sénescences et jouvences des stylistiques : la stylistique fin-de-siècle dans le champ des sciences », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 71, fascicule 3, p. 555-571.
- Krysinski, Wladimir
2000. « L'avant-garde au XX^e siècle, histoire, transformation, bilan », séminaire de littérature comparée de l'université de Montréal, non publié.
L'information grammaticale, n° 70, 1996, « La stylistique et son domaine », numéro dirigé par Anna Jaubert.

Lafarge, Claude

1983. *La valeur littéraire, figuration littéraire et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 354 p.

Langages, n°118, 1995, « Les enjeux de la stylistique », numéro dirigé par Daniel Delas.

Langue française, n° 3, 1969, « La stylistique », numéro dirigé par Michel Arrivé & Claude Chevalier.

Langue française, n° 79, 1988, « Rhétorique et littérature », numéro dirigé par Michel Meyer.

Langue française, n° 135, 2002, « La stylistique entre rhétorique et linguistique », numéro dirigé par Bernard Combettes & Étienne Stéphane Karabétian.

Larthomas, Pierre Henri

1998. *Notions de stylistique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 266 p.

2001. *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 478 p. [édition originale : 1972]

Lautel, Alain et Marcello Castellana (études réunies par)

1999. *Le théâtre du sens, actes du S.I.R.F.A.S*, Arras, Artois Presse Université, coll. Cahiers scientifiques de l'université d'Artois, n° 9, 102 p.

Lecerclé, Jean-Jacques

1993. « La stylistique est morte, vive la stylistique », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 71, fascicule 3, p. 551-554.

Lecerclé, Jean-Jacques & Ronald Shusterman

2002. *L'emprise des signes, Débat sur l'expérience littéraire*, Paris, Éditions du Seuil coll. Poétique, 263 p.

Lefebvre, Claire

1983. « Les notions de style », dans *La norme linguistique* (voir Bédard et Mauvais, textes colligés et présentés par : 1983), p. 305-333.

Lévesque, Solange

1997. « La grande illusion ou les pépins de la réalité », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85, p. 53-55.

Littérature, n° 105, 1997, « Questions de style », numéro dirigé par Thomas Pavel.

Lioure, Michel

1998. *Lire le théâtre moderne, De Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 190 p.

Macé, Marielle, textes choisis et présentés par

2004. *Le genre littéraire*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. Corpus lettres, 256 p.

Maingueneau, Dominique

1994a. *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 198 p.

1994b. « L'horizon du style » dans *Qu'est-ce que le style ?* (voir Molinié et Cahéné : 1994), p. 187-199.

2002. « Problèmes d'ethos », dans *Pratiques*, n° 113-114, p. 55-67.

Manfred, Jahn

2003. *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative. Part III of Poems, Plays, and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres*. English Department, University of Cologne. Lien : <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N3>

- Mazaleyrat, Jean & Georges Molinié
 1989. *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 381 p.
- Mercier, Andrée
 1993. « La sémiotique en quête de nouveaux horizons : une rencontre avec la stylistique », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol.71, fascicule 3, p. 587-600.
 1995a. « Programme d'une description sémiostylistique de récits littéraires québécois », (voir Bourassa : 1995), p. 215-231.
 1995b. « Le style et sa théorisation ou les nouveaux objets de la sémiotique », dans *Protée, théories et pratiques sémiotiques*, vol. 23, n° 2, p. 7-15.
- Milot, Louise & Fernand Roy, sous la direction de
 1991. *La littérature*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, Centre de Recherche en Littérature Québécoise, 280 p.
- Molinié, Georges
 1998. *Sémiostylistique, L'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 284 p.
 1996. « Le champ stylistique », dans *L'information grammaticale*, n° 70, p. 21-24.
- Molinié, Georges & Alain Viala
 1993. *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Perspectives littéraires, 306 p. Voir la première partie de G. Molinié : « Sémiostylistique », p. 1-137.
- Molinié, Georges & Pierre Cahné, sous la direction de
 1994. *Qu'est-ce que le style ?* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 354 p.
- Molino, Jean
 1989. « Interpréter », (voir Reichler : 1989), p. 9-52.
 1993. « Les genres littéraires », dans *Poétique*, n° 93, p. 3-48.
 1994. « Pour une théorie sémiologique du style », (voir Molinié et Cahné : 1994), p. 213-261.
- Montalbetti, Christine, textes choisis & présentés par
 2001. *La fiction*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. Corpus Lettres, 254 p.
 2003. *Le personnage*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. Corpus littéraire, 254 p.
- Neefs, Jacques & Marie-Claire Ropars, textes présentés et réunis par
 1992. *La politique du texte. Enjeux sociocritiques* (pour Claude Duchet), Lille, Presses universitaires de Lille, coll. Problématiques, 277 p.
- Nogacki, Edmond & Henri Meschonnic
 1994. *L'effacement des genres dans les lettres et les arts (Valenciennes, octobre 1993, colloque international)*, CAMELIA, Centre d'analyse du message littéraire et artistique, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, CAMELIA : Centre d'analyse du message littéraire et artistique, coll. Lez valenciennes, 274 p.
- Noille-Clauzade, Christine (textes choisis et présentés par)
 2003. *L'univers du style. Analyses de la Rhétorique Classique*, Metz, Presses de l'université de Metz, coll. Recherches textuelles, 387 p.
 2004. *Le style*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. Corpus Lettres, 250 p.

- Paterson, Janet M.
2001. « Le paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens », (voir Dion & al. : 2001), p. 81-101.
- Pavis, Patrice
1985. *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, édition revue et augmentée, Lille, Presses universitaires de Lille, 342 p. [édition originale : 1980]
1996. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 447 p.
- Petitjean, André
1999. « Approches sémio-linguistiques du texte théâtral », (voir Lautel & Castellana : 1999), p.43-56.
- Pfister, Manfred & John Halliday
1991 [1988]. *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 360 p. [édition originale en allemand]
- Piégay-Gros, Nathalie, textes choisis et présentés par
2002. *Le lecteur*, Paris, Gallimard Flammarion, coll. Corpus Lettres, 255 p.
- Pier, John & Schaeffer, Jean-Marie
2005. « La métalepse aujourd'hui », dans *Vox Poetica*, n. p.
Lien : <http://www.vox-poetica.org/t/metalepses.html>
- Pilkington, Adrian
2000. *Poetic Effects. A relevance theory perspective*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Compagny, 209 p.
- Poulet, Georges
1971. *La Conscience critique*, Paris, José Corti.
- Rastier, François
1994. « Le problème du style pour la sémantique du texte », (voir Molinié & Cahné : 1994), p. 263-282.
2001. « Vers une linguistique des styles », dans *L'information grammaticale*, n° 89, p. 3-6.
- Reboul, Anne
1984. *Le discours théâtral. Problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique*, thèse de 3e cycle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 317 p. + clxv p.
- Reichler, Claude, sous la direction de
1989. *L'interprétation des textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Arguments, 222 p.
Revue belge de philologie et d'histoire, n° 71, 1993, « New horizons in Stylistics ? La stylistique en quête de nouveaux horizons », numéro dirigé par J. P. Van Noppen & Madeleine Frédéric.
- Riffaterre, Michael
1961. « Vers la définition linguistique du style », dans *Word*, n° 17, p. 318-344.
1971. *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions de Daniel Delas, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 365 p.
1982. « L'illusion référentielle », dans *Littérature et réalité* (collectif), p. 91-118.
- Robert, Lucie
1991. « Le statut littéraire de la dramaturgie », dans *La littérarité* (voir Milot & Roy : 1991), p. 121-131.

- Robert, Lucie & Mélanie Plourde
2001. « Genre sans statut et sans papiers. Le cas de l'improvisé », (voir Dion & al. : 2001), p. 325-349.
- Roubine, Jean-Jacques
2004. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 205 p.
- Ryngaert, Jean-Pierre
1993. *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, coll. Lettres Sup, 202 p.
- Saint-Gérard, Jacques-Philippe
1993. *Morales du style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, 418 p.
1995. « Style, apories et impostures », dans *Langages*, n°118, p. 8-30.
1996. « Le style et ses mesures : méthodologie, critique, historicité », dans *L'information grammaticale*, n° 70, p. 31-37.
s. d. « L'étamine des idéologies », Lien : <http://translatio.ens.fr/langueXIX/eta-mine/>, 11 p.
- Schaeffer, Jean-Marie
1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 187 p.
1997. « La stylistique littéraire et son objet », dans *Littérature*, n° 105, p. 14-23.
1999. *Pourquoi la fiction ?* Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 346 p.
- Schmeling, Manfred
1982. *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, éditions Lettres modernes, 107 p.
- Sebeok, Thomas A., sous la direction de
1960. *Style in Language*, Cambridge/New-York, The MIT Press/ J. Wiley & Sons, 470 p.
- Sempoux, André
1961. « Notes sur l'histoire des mots 'style' et 'stylistique' », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 39, n° 3, p. 736-746.
- Spitzer, Léo
1970. *Études de style*. Précédé de Léo Spitzer et la Lecture stylistique par Jean Starobinski, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 535 p.
- Stolz, Claire
1998. *La polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen : pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Littérature de notre siècle, 409 p. Voir « Introduction générale », p. 11-21.
1999. *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 143 p.
- Thomasseau, Jean-Marie
1984. « Pour une analyse du para-texte théâtral », dans *Littérature*, n° 53, p. 79-103.
2001. « Les textes du spectacle ou la toile de Pénélope », (voir Couty & Rey , dir. : 2001), p. 92-98.
- Todorov, Tzvetan, textes réunis, présentés et traduits par
1965. *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Tel Quel, 315 p.
- Todorov, Tzvetan
1975. « La lecture comme construction », dans *Poétique*, n° 24, p. 417-425.

1978. *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 309 p.
- Ubersfeld, Anne
 1981. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 352 p.
 1996 [1977]. *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. Lettres Sup, 237 p.
 1996a. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, coll. Lettres Sup, 217 p.
 1996b. *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 93 p.
- Vouilloux, Bernard
 2000. « Les styles face à la stylistique », dans *Critique*, tome LVI, n°641, p. 875-901.
 2004. *L'oeuvre en souffrance. Entre poétique et esthétique*, Paris, Belin, coll. L'extrême contemporain, 313 p.
- Weber, Jean-Jacques, edited by
 1996. *The Stylistics Reader, From Roman Jakobson to the Present*, London/New-York, Arnold, 312 p.
- Yaguello, Marina
 2006. *Les langues imaginaires. Mythes utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La couleur des idées, 360 p.

1.3. Outils statistiques et informatiques

- Adam, Jean-Pierre
 2000. « Exploitation informatique des corpus de langue parlée au GARS », (voir Bilger : 2000), p. 121-131.
- Benoît, Jean-Luc
 2001. « Pour un corpus littéraire normalisé » dans *Programmes fédératifs de l'ILF*, CNRS, p.88-123.
- Benoît, Jean-Luc, Charles Bernet, P. Bonhomme, L. Romary & N. Viscogliosi
 2000. « Du document électronique à son usage : le rôle central de la normalisation », dans *Revue Solaris*, décembre 1999-Janvier 2000, 17 p.
 Lien : <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d06/6benoit.html>
- Bernet, Charles
 2001. « Formatage et finalisation de corpus : le corpus Théâtre », dans *Programmes fédératifs de l'ILF*, CNRS, p. 92-96.
- Biber, Douglas
 1995. *Dimensions of Register Variation, a Cross-linguistic Comparison*, Cambridge, Cambridge University Press, 446 p.
- Biber, Douglas, Susan Conrad & Randi Reppen
 1998. *Corpus Linguistics. Investigating Language Structure and use*, Cambridge, University Press, coll. Cambridge Approaches to Linguistics, 300 p.
- Bilger, Mireille, édité par
 2000. *Corpus, méthodologie et application linguistique*, Paris/Perpignan, Honoré Champion/Presses Universitaires de Perpignan, coll. Les Français parlés – Textes et études, n° 3, 380 p.
- Blache, Philippe
 2000. « A quoi sert l'annotation syntaxique de corpus ? », dans *Corpus, métho-*

- dologie et application linguistique* (voir Bilger : 2000), p. 82-93.
- Brochard, Johnny
2001. *XML Concepts et mise en œuvre*, Nantes, Eni éditions, coll. Ressources informatiques, 290 p.
- Burnard, Lou & C.M. Sperberg-McQueen
1996. *La TEI simplifiée : une introduction au codage des textes électroniques en vue de leur échange*, traduit de l'anglais par François Role, dans Cahiers GUTenberg, n° 24, p. 23-151.
- Grandjacquot, Marie-Pierre
1999. *Outils statistiques*, Paris, Éditions ESKA, coll. Théorie et pratique du management, 134 p.
- Granger, Sylviane & Stéphanie Petch-Tyson, edited by
2003. *Extending the scope of corpus-based research, new applications, new challenges*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, coll. Language and Computers : studies in practical linguistics, n° 48, 261 p.
- Guiraud, Pierre
1959. *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, Dordrecht, Reidel, édition de 1960, 145 p.
- Habert, Benoît
2000. « Détournements d'annotation : armer la main et le regard », (voir Bilger : 2000), p. 106-120.
- Heiden, Serge
2002. *Weblex, Manuel utilisateur, version 4.1*, Lyon, CNRS/ENS-LSH, 167 p.
- Hesterberg, Tim, David S. Moore, Shaun Monaghan, Ashley Clipson & Rachel Epstein
2005. *Bootstrap Methods and Permutation Tests* (2e édition), New York, W. H. Freeman.
- Jaubert, Anna
2000. « Corpus et champs disciplinaires. Le rôle du point de vue », dans *Corpus*, n° 1, p. 71-87.
- Kastberg Sjöblom, Margareta
2003. « Comment l'ordinateur peut-il servir dans l'analyse stylistique d'un texte littéraire ? », dans *Texto*, Dits et inédits, revue en ligne : <http://www.revue-texto.net>
- Lebart, Ludovic & André Salem
1988. *Analyse statistique des données textuelles, Questions ouvertes et lexicométrie*, 209 p., Paris, Dunod.
- Malrieu, Denise & François Rastier
2001. « Genres et variations morphosyntaxiques », dans *Traitement automatique des langues*, vol. 42, n°2, p. 547-577.
- Manning, Christopher D. & Hinrich Schütze
2002. *Foundations of Statistical Natural Language Processing*, Cambridge/London, The MIT Press, 680 p. [édition originale : 1999]
- Müller, Charles
1973. *Initiation aux méthodes de la statistique linguistique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Unichamp, édition de 1992, 185 p.
- Oakes, Michael P.
1998. *Statistics for Corpus Linguistics*, Edinburgh, Edinburgh University Press,

- coll. *Edinburgh Textbooks in Empirical Linguistics*, 287 p. En particulier le chapitre 1 « Basic statistics » p. 1-52.
- R Logiciel d'analyse statistique. Auteurs : W. N. Venables & Brian D. Ripley, 2002.
Lien : <http://cran.r-project.org/>
- Rietveld, Toni & Roeland van Hout
2005. *Statistics in Language Research : Analysis of Variance*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 265 p.
- Text Encoding Initiative (TEI)
2002. *TEI P4 : Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, Lou Burnard & C.M. Sperberg-McQueen (eds), Text Encoding Initiative Consortium, XML version, Oxford/Providence/Charlottesville/Bergen. Lien : <http://www.tei-c.org> Voir en particulier le chapitre 10 "Base Tag Set for drama". Lien : <http://www.tei-c.org/P4X/DR.html>
- Venables, William N. & Brian D. Ripley
2002. *Modern Applied Statistics with S* (4e édition), New York, Springer, 495 p. « S » est la version commerciale du logiciel « R ».
- Véronis, Jean
2000. « Annotation automatique de corpus : état de la technique », (voir Bilger : 2000), p. 94-105.
- Weblex Logiciel pour l'analyse de corpus. Auteur : Serge Heiden. Lien : <http://weblex.ens-lsh.fr/wlx>

2. Français parlé, généralités et application aux corpus de français québécois

2.1. Français parlé et problématique écriture-oralité (linguistique)

- Abécassis, Michaël
2003. « Le français populaire : a valid concept ? », dans *Marges linguistiques*, n° 6, disponible en ligne : <http://www.marges-linguistiques.com>, p. 116-132.
- Abeillé, Anne & Danielle Godard
2005. « Les relatives sans pronom relatif », à paraître dans *Le français parlé au XX^e siècle*, M. Abécassis (ed.), Oxford University Press, 15 p.
- Anis, Jacques
1981. « Écrit/oral : discordances, autonomies, transpositions », dans *Études de linguistique appliquée*, n° 42, p. 7-22.
1983. « Pour une graphématique autonome », dans *Langue française*, n° 59, p. 31-44.
1988a. « Une graphématique autonome ? », (voir Catach, éd. : 1988), p. 213-223.
1988b. *L'écriture, théories et descriptions*, Bruxelles/Paris, DeBoeck/Éditions universitaires, coll. Prisme problématiques, 252 p. Avec la collaboration de Jean-Louis Chiss et Christian Puech.
1999. « Chats et usages graphiques », dans *Internet, communication et langue française* (Jacques Anis, éd.), Paris, Hermès Sciences Publications, 191 p., p. 71-

- 90.
2002. « Communication électronique scripturale et langagière : tchats et SMS », Quatrièmes rencontres Réseaux Humaines / Réseaux Technologiques (université de Poitiers), article en ligne : <http://edel.univ-poitiers.fr/rhrt/document.php?id=547>
2004. « Les linguistes français et la ponctuation », dans *L'information grammaticale*, n° 102, p. 5-10.
- Avanzi, Mathieu
2005. « Autour de la notion de macro-syntaxe », version provisoire à paraître dans *Recherches sur le français parlé*, n° 19, 16 p.
- Ayres-Bennett, Wendy
2004. *Sociolinguistic Variation in Seventeenth-Century France, Methodology and Case Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 267 p.
- Balibar, Renée
1974. *Les français fictifs, le rapport des styles littéraires au français national*, Paris, Hachette Littérature, coll. Série Langue et Littérature, 295 p.
- Barbérís, Jeanne-Marie
1992. « Un emploi déictique propre à l'oral : le « là » de clôture », dans *La déixis*, Marie-Annick Morel & Laurent Danon-Boileau, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 672 p., p. 567-578.
- Bauche, Henri
1946. *Le Langage populaire, grammaire, syntaxe et du dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris*, Paris, Payot, 231 p. [édition originale : 1920]
- Béguelin, Marie-Josée
2002. « Clause, période ou autre ? La phrase graphique et la question des niveaux d'analyse », dans *Verbum*, tome XXIV, n° 1-2, p. 85-107.
- Berrendonner, Alain
1990. « Pour une macrosyntaxe », dans *Travaux de linguistique*, n° 21, p. 25-35.
- 1993a. « La phrase et les articulations du discours », dans *Le Français dans le monde*, n° spécial, p. 20-26.
- 1993b. « Périodes », dans *Temps et discours*, Herman Parret (dir.), Louvain, Presses Universitaires de Louvain, coll. Pensée linguistique, 258 p., p. 47-61.
2002. « Les deux syntaxes », dans *Verbum*, vol. XXIV, n°1-2, p. 23-35.
- Bilger, Mireille
1997. « Transcriptions de l'oral et interprétation ; illustration de quelques difficultés », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 14, p. 57-86.
- Bilger, Mireille, Mylène Blasco, Paul Cappeau, Bertille Pallaud, Frédéric Sabio & Marie Savelli
2000. « Au sujet de la représentation de la langue parlée », dans *LINX*, n° 42, p. 151-156.
- Blanche-Benveniste, Claire
1983. « L'importance du 'français parlé' pour la description du 'français tout court' », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 5, p. 23-45.
1988. « Les régulations syntaxiques dans les productions de français parlé », dans *LINX*, n° 18, p. 7-20.
1989. « La langue du dimanche », dans *Reflète, revue des enseignants de français langue étrangère*, p. 3-4.

1991. « Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », dans *Langue française*, n° 89, p. 52-71.
- 2000a. « Introduction » et « Corpus de français parlé », (voir Bilger : 2000), p. 11-14 et p. 15-24.
- 2000b. *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, coll. Français, L'essentiel, p. 164.
2003. « La langue parlée » et « L'orthographe », (voir Yaguello : 2003), p. 317-343 et p. 345-389.
- Blanche-Benveniste, Claire & al.
1990. *Le Français parlé, Études grammaticales*, Paris, CNRS Éditions, coll. Sciences du langage, 292 p.
- Blanche-Benveniste, Claire & Colette Jeanjean
1987. *Le Français parlé. Édition et transcription*, Paris, Didier érudition, 263 p.
- Blanche-Benveniste, Claire, José Deulofeu, Jean Stéfanini & Karel Van den Eynde
1987. *Pronom et syntaxe. L'approche pronominale et son application au français*, Paris, SELAF, coll. Sociolinguistique, 255 p.
- Blasco-Dulbecco, Mylène
1997. « Pour une approche syntaxique des dislocations », dans *French Language Studies*, n° 7, p. 1-21.
1999. *Les dislocations en français contemporain. Étude syntaxique*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Les Français parlés-Textes et Études, 340 p.
- Blasco-Dulbecco, Mylène & Sandrine Caddéo
2002. « Détachement et linéarité », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 17, p. 41-54.
- Bollème, Geneviève
1986. *Le peuple par écrit*, Paris, Éditions du Seuil, 282 p.
- Bourdieu, Pierre
1975. « Le fétichisme de la langue », (avec Luc Boltanski) dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 4, p. 2-32.
1982. *Ce que parler veut dire, L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 244 p.
1983. « Vous avez dit populaire ? », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 46, mars, p. 98-105.
- Branca-Rosoff, Sonia
1996. « Les imaginaires des langues », dans *Sociolinguistique. Territoire et objets*, Lausanne, delachaux & Niestlé, (H. Boyer, dir.), p. 79-114.
- Bruxelles, Sylvie & Véronique Traverso
2001. « Ben : apport de la description d'un « petit mot » du discours à l'étude des polylogues », dans *Marges Linguistiques*, n 2, p. 38-55. Lien web : <http://www.marges-linguistiques.com>
- Bülher, Karl
1933. « L'onomatopée et la fonction représentative du langage », traduit de l'allemand par G. Bianquis, dans *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 30, p. 101-119. [édition utilisée : dans *Essais sur le langage*, présentation de J.-Cl. Pariente, Paris, Éditions de Minuit, coll. Arguments, 1969, p. 113-132]
- Cadiot, Pierre
1976. « Relatives et infinitives « déictiques » en français », dans *DRLAV*

- [Documentation et recherche en linguistique allemande Vincennes], n° 13, p. 1-64.
- Carroll, Suzanne
1982. « Les dislocations ne sont pas si populaires que ça » (voir Cl. Lefebvre, dir. : 1982), tome 2, p. 211-246.
- Catach, Nina
1978. *L'orthographe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 127 p.
1979. « Le graphème », *Pratiques*, n° 25, décembre, p. 21-32.
1988. « L'écriture en tant que plurisystème, ou théorie de L prime », *Pour une théorie de la langue écrite* (voir Catach, éd. : 1988), p. 243-259.
1994. « L'écriture et la double articulation du langage », *Linx*, n° 31, p. 37-48.
1996. *La ponctuation*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 128 p. [édition originale : 1994]
- Catach, Nina, Claude Gruaz & Daniel Duprez
1986. *L'orthographe française, traité théorique et pratique*, Paris, Nathan Université, coll. Linguistique française, 334 p.
- Catach, Nina, édité par
1988. *Pour une théorie de la langue écrite*, Paris, Éditions du CNRS, Centre régional de publication de Paris, Histoire et Structure des orthographe et systèmes d'écriture, Actes de la table ronde CNRS HESO, 259 p.
- Chénetier-Alev, Marion
2004. *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse en études théâtrales de l'université Paris III, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 643 p.
- Christin, Anne-Marie
1979. « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens », dans *Rhétoriques, Sémiotiques* (recueil collectif). Publication des numéros 1-2 de la *Revue d'esthétique*, Paris, Union générale d'Édition, coll. 10/18, 443 p., p. 297-323.
- Christin, Anne-Marie
1995. *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. Idées et recherches, 252 p.
- Colin, Jean-Paul
2003. « Le lexique », (voir Yaguello : 2003), p. 391-455.
- Combettes, Bernard
1998. *Les constructions détachées en français*, Paris, Ophrys, coll. L'essentiel, 143 p.
2003. « Aspects diachroniques des constructions à détachement », dans *Cahiers de praxématique*, n°40, p. 71-96.
- Corblin, Francis & Lucia Tovenà
2003. « L'expression de la négation dans les langues romanes », dans *Les langues romanes, problèmes de la phrase simple*, sous la direction de Danièle Godard, Paris, CNRS éditions, coll. Sciences du langage, p. 281-392.
- Coulmas, Florian
1996. *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*, Oxford/UK, Cambridge/MA, Blackwell Publishers, 603 p.
- Creissels, Denis
1995. *Éléments de syntaxe générale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll.

- Linguistique nouvelle, voir « La notion d'unité phrastique », p. 31-40.
- Cresti, Emanuela & Antonietta Scarano
2000. « Sur la notion de parlé spontané », (voir Bilger : 2000), p. 340-349.
- Damourette, Jacques & Édouard Pichon
1969. *Des Mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*, Paris, Éditions d'Artey, tome IV : « participe, propositions subordonnées, impératif, interrogation, verbe unipersonnel ». [édition originale : 1911-1934]
- Delattre, Pierre
1951. « Le jeu de l'*e* instable intérieur en français », dans *The French Review*, vol. XXIV, n° 4, p. 341-351.
- Delomier, Dominique
1991. « L'écrit dans le sillage de l'oral, mais encore ? », dans *Langue française*, n° 89, p. 86-98.
- Delsaut, Yvette
1975. « L'économie du populaire », dans *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 4, p. 33-40.
- Deulofeu, Henri José
1977. « La syntaxe et les constructions binaires », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 1, 30-61.
1979. « Les énoncés à constituant lexical détaché », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 2, p. 75-109.
1981. « Perspective linguistique et sociolinguistique dans l'étude des relatives en français », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 3, p. 135-193.
1986. « Syntaxe de *que* en français parlé et le problème de la subordination », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 8, p. 79-104.
1999a. *Recherches sur les formes de la prédication en français contemporain : le cas des énoncés introduits par « que »*, thèse d'état en linguistique, université de Paris III, 513 p.
1999b. « Questions de méthode dans l'étude du morphème *que* en français contemporain », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 15, p. 163-198.
2001. « L'innovation linguistique en français contemporain : mythes tenaces et réalité complexe », dans *Le français dans le monde*, n° spécial (janvier).
2005. « L'approche macrosyntaxique en syntaxe : un nouveau modèle de rasoir d'Occam contre les notions inutiles ? », paru dans *Scolia*, n° 16 et publié en ligne : <http://jose.deulofeu.free.fr>
- Ducrot, Oswald & al.
1980. *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 241 p.
- Enckell, Pierre & Pierre Rézeau
2003. *Dictionnaire des onomatopées*, Paris, Presses Universitaires de France, 583 p.
- Ferguson, Charles A.
1959. « Diglossia », dans *Word*, n° 15, p. 325-340.
1982. « Simplified registers and linguistic theory », dans Obler Loraine et Menn Lise (éd.), *Exceptional language and linguistics*, New York, Academic Press, p. 49-66.

- Fernandez-Vest, Jocelyne
1994. *Les particules énonciatives*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 296 p.
- Fishman, Joshua A., edited by
1968. *Readings in the Society of Language*, The Hague, Mouton, 808 p.
- Folliot, Jacques
1993. « Norme et surnorme », dans *Le français aujourd'hui*, n° 101, p. 16-20.
- Fónagy, Jacques
1980. « Structure sémantique des signes de ponctuation », dans *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, n° 75, p. 95-129.
- Fradin, Bernard
1988. « Approche des constructions à détachement. La reprise interne », dans *Langue française*, n° 78, p. 26-56.
- François, Frédéric
1968. « La description linguistique », dans *Le Langage* (1968), p. 171-282.
- Frei, Henri
1971. *La grammaire des fautes : introduction à la linguistique fonctionnelle : assimilation et différenciation : brièveté, invariabilité, expressivité*, Genève, Slatkine reprints, 319 p. [édition originale : 1929]
- Gadet, Françoise & Françoise Kerleroux
1988. « Grammaire et données orales », dans *LINX*, n° 18, p. 5-18.
- Gadet, Françoise et Francine Mazière
1986. « Effets de langue orale », dans *Langages*, n° 81, p. 57-73.
1987. « L'extraordinaire souplesse du strument que », dans *Le français moderne*, volume 55, n° 3-4, p. 204-216.
- Gadet, Françoise
1988. « La relative non-standard saisie par les grammaires », *LINX*, n° 18, I, p. 37-49.
1990. « Les outils grammaticaux au risque de l'oral non standard », *Travaux de linguistique*, n° 21, p. 13-23.
1991. « Le parlé coulé dans l'écrit : le traitement du détachement par les grammairiens du XX^e siècle », *Langue française*, n° 89.
1996. *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin, coll. U série « Linguistique », 153 p.
1997a. *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2^e édition corrigée, 128 p. [édition originale : 1992]
1997b. « Classe sociale », (voir Moreau : 1997), p. 76-81.
2003a. *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, coll. L'Essentiel Français, 135 p.
2003b. « Derrière les problèmes méthodologiques du recueil des données », dans *Texte, Dits et Inédits*, disponible en ligne : <http://www.revue-texto.net> Article initialement paru dans *Les cahiers de l'université de Perpignan*, n° 31, 2000.
2003c. « 'Français populaire' : un classificateur déclassant ? », dans *Marges linguistiques*, n° 6, disponible en ligne : <http://www.marges-linguistiques.com>, p. 103-115.
2003d. « La variation : le français dans l'espace social, régional et international », (voir Yaguello : 2003), p. 91-150.

- 2003e. « La relative française, difficile et complexe », (voir Kriegel, dir. : 2003), p. 251-268.
- Gak, V. G.
2000. *L'orthographe du français*, édition de I. Vilde-Lot et de l'auteur, Paris, SELAF, n° spécial 6, 605 p. [édition originale : 1976]
- Gapany, Joël
2004. *Formes et fonctions des relatives en français. Étude syntaxique et sémantique*, Berne, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication, 206 p.
- Gardes-Tamine, Joëlle
1990. *La grammaire, 2. La syntaxe*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus Lettres, édition de 1998, 192 p.
2003. « Phrase, proposition énoncé », dans *L'information grammaticale*, n° 98, p. 23-27.
- Glatigny, Michel
2003. « Les relatifs », dans *Évolution et variation en français préclassique, études de syntaxe* (édité par B. Combettes), Paris, Champion éditeur, p. 211-270.
- Gobard, Henri
1976. *L'aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 298 p. Voir le chapitre 4. « Tétraglossie. Langages vernaculaire, véhiculaire, référentielle, mythique », p. 31-51.
- Godard, Danielle
1988. « Français standard et non-standard : les relatives », dans *LINX*, n° 18, p. 51-88.
1992. *La syntaxe des relatives en français*, Paris, Éditions du CNRS, coll. Sciences du langage, 327 p.
- Goody, Jack
1979. *La raison graphique, La domestication de la pensée sauvage*, traduit de l'anglais et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le Sens commun, 274 p. [édition originale : 1977]
1994. *Entre l'oralité et l'écriture*, traduit de l'anglais par Denise Paulme et Pascal Ferroli, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Ethnologie, 323 p. [édition originale : 1993]
- Gruaz, Claude, sous la direction de
2002. *Quand le mot fait signe, Pour une sémiotique de l'écrit*, Rouen, Presses de l'université de Rouen, 178 p.
- Guilbert, Louis
1975. *La créativité lexicale*, Paris, Larousse Université, coll. Langue et langage, 285 p.
- Guiraud, Pierre
1966. « Le système du relatif en français populaire », dans *Langages*, n° 3, p. 40-48.
1973. *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 123 p. [édition originale : 1965]
- Haas, William
1988. « Determining the level of a script », dans *Writing in Focus*, Florian Coulmas & Konrad Ehlich (edited by), Berlin/New York/Amsterdam, Mouton, coll. Trends in Linguistics, Studies and Monographs n° 24, 405 p., p. 15-26.

Hagège, Claude

1985. *L'homme de parole. Contribution linguistique aux sciences humaines*, Paris, Folio, coll. Essais, 411 p.

Halliday, M. A. K., Angus McIntosh & Peter Stevens

1968. « The users and uses of language », dans *Readings in the Sociology of Language* (voir Fishman, edited by : 1968), p. 139-169.

Harris, Roy

1993. *La sémiologie de l'écriture*, Paris, Éditions du CNRS, 377 p.

Hazaël-Massieux, Marie-Christine

1983. « Le rôle de l'intonation dans la définition et la structuration de l'unité de discours », dans *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, tome LXXVIII, fascicule 1, p. 99-160.

1989. « Quelques réflexions sur signification et communication : le rôle du contexte et de la situation », dans *Travaux du CLAIX*, vol. 7, p. 17-37.

1993a. *Écrire en créole. Oralité et écriture aux Antilles*, Paris, Éditions L'Harmattan, 316 p.

1993b. « De quelques avatars de la période en français et en créole : de l'oral à l'écrit », dans *Travaux du CLAIX*, vol. 13, p. 13-41.

1993c. « Oralité et variation du français », dans *Le Français dans l'espace francophone* (Voir de Robillard, Beniamino & Bavoux : 1993), tome 1, p. 371-381.

2001. « Les créoles français face à l'écrit », dans *L'information grammaticale*, n° 89, p. 43-49.

2005. « Au sujet de la définition des langues créoles », dans *La linguistique*, vol. 41, fascicule 1, p. 3-17.

Henderson Leslie & Jackie Chard

1980. « The Reader's Implicit Knowledge of Orthographic Structure », dans *Cognitive Processes in Spelling*, Uta Frith (edited by), London/New York, Academic Press, 560 p., p. 85-116.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie, sous la direction de

2002. *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, coll. Langue & Parole, 153 p.

Houdebine, Anne-Marie

1997. « Imaginaire linguistique (théorie de l'-) », (voir Moreau : 1997), p. 165-167.

2002. « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », (voir Houdebine : 2002), p. 7-9.

Jayez Jacques & Corinne Rossari

1996. « Connecteurs reformulatifs et contraintes dans une perspective contrastive français-italien. Le cas de *de toute façon, quoi qu'il en soit, en tout cas et communque* », non publié, 12 p.

Jayez, Jacques

1998. « Presuppositions and pedigrees for discourse markers », dans *Empirical Issues in Formal Syntax and Semantics* (O. Bonami & P. Cabrero Hofherr, eds), p. 89-110. Lien : <http://www.cssp.cnrs.fr/eiss5>

2004. « Particules et points de vue », non publié, 8p.

Jeanjean, Colette

1984. « Les ratés c'est fabuleux : étude syntaxique et discursive », dans *LINX*, n° 10, p. 170-177.

- Kager, René
1999. *Optimality Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Textbooks in Linguistics, 452 p. Chapitre 3 « Syllabe structure and economy », p. 91-141.
- Kayne, Richard
1974-75. « French relative *que* », dans *Recherches linguistiques*, vol. II, p. 40-61 et vol. III, p. 27-92.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine
1980. *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 291 p.
2000. « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », dans *Pratiques*, n° 41, p. 46-62.
- Kleiber, Georges
1987. « Relatives restrictives/relatives appositives : dépassement(s) autorisé(s), dans *Langages*, n° 88, p. 41-63.
2003. « Faut-il dire adieu à la phrase ? », dans *L'information grammaticale*, n° 98, p. 17-22.
- Koch, Peter & Wulf Oesterreicher
2001. « Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache / Langage oral et langage écrit », dans *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, tome I-2, Tübingen, Maw Niemeyer Verlag, p. 584-627.
- Kriegel, Sibylle, sous la direction de
2003. *Grammaticalisation et réanalyse, Approches de la variation créole et française*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Langage, 372 p.
- Labov, William
1966. *The Social Stratification of English in New York City*, Whashington, Center for applied linguistics, 655 p.
1970. « The Study of Language in its Social Context », dans *Studium Generale, Journal for Interdisciplinary Studies*, vol. 23, Berlin Heidelberg New York, Springer-Verlag, p. 30-87. Article repris dans *Language and Social Context, Selected Readings*, Pier Paolo Giglioli (edited by), Harmondsworth, Penguin Books, coll. Penguin Éducation, 1972, 399 p., p. 283-307.
1972. « Negative attraction and negative concord in english grammar », dans *Language*, vol. 48, n° 4, p. 773-818.
1976. *Sociolinguistique*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 458 p. [édition originale : 1972]
- Lagerwerf, Luuk
1998. *Causal Connectives Have Presuppositions, Effects on Coherence and Discourse Structure*, The Hague, Holland Academic Graphics, 253 p.
- Lambrecht, Knud
2001. « Dislocation », dans *Language Typology and Language Universals* (M. E. a. Haspelmath), p. 1050-1078.
- Lambrecht, Knud & Kevin Lemoine
1996. « Vers une grammaire des compléments d'objet zéro en français parlé », dans *Travaux Linguistiques du CerLiCo*, n° 9, p. 279-310.
- Langue française*, n° 89, 1991, « L'oral dans l'écrit », sous la direction de Daniel Luzzati.
Langue française, n° 115, 1997, « La variation en syntaxe », sous la direction de

- Françoise Gadet.
- Leeman, Danielle
2002. *La phrase complexe. Les subordinations*, Bruxelles, Deboeck/Duculot, coll. Champs linguistiques, 174 p. Voir Leçon 1 « La définition de la phrase », p. 15-41.
- Lefevre, Florence
1999. *La phrase averbale en français*, Paris, L'Harmattan, 351 p.
- Léon, Jacqueline
2003. « Proposition, phrase, énoncé dans la grammaire : parcours historique », dans *L'information grammaticale*, n° 98, p. 5-16.
- Léon, Pierre, édité par
1973. *Recherches sur la structure phonique du français canadien*, Montréal/Paris, Didier, coll. Studia Phonetica, 233 p. [édition originale : 1969]
- Léon, Pierre
1966. « Apparition, maintien et chute du « e » caduc », dans *La linguistique*, n° 2, p. 111-123.
1992. *Précis de phonostylistique, Parole et expressivité*, Paris, Nathan, coll. Linguistique, 335 p. en particulier chapitre 2 : « Encodage oral du texte écrit. Procédés métalinguistiques, morphophonologiques et graphiques », p. 29-41.
1993. *Phonétisme et prononciations du français*, Paris, Nathan, coll. Linguistique, 192 p. en particulier chapitre 12 : « les phénomènes syntactiques : liaisons et enchaînements », p. 151-161.
- LINX (Linguistique Institut Nanterre Paris X), n°31, 1994, « Écritures », numéro préparé par Jacques Anis.
- Llorlach, Alarcos
1968. « La communication graphique », dans *Le Langage* (1968), p. 515-568.
- Lodge, R. Anthony
1997. *Le Français, histoire d'un dialecte devenu langue*, traduit de l'anglais par Cyril Veken, Paris, Fayard, 382 p.
- Marandin, Jean-Marie
1988. « À propos de la notion de thème de discours. Éléments d'analyse dans le récit », dans *Langue française*, n° 78, p. 67-87.
- Martinet, André
1969. *Le français sans fard*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le Linguiste, 221 p. Voir « Qu'est-ce que le « e muet » ? », p. 209-219.
- Mazière, Francine
1988. « Oralité, politique de la langue et littérature », dans *LINX*, n° 18, p. 153-159. (Compte rendu de colloque).
1993. « L'oral orthographié ou le festin des restes, billet d'humeur à la suite de quelques lectures », dans *Le Français aujourd'hui*, n° 101, p. 59-62.
- Mertens, Piet
2005. « Syntaxe, prosodie et structure informationnelle : une approche prédictive pour l'analyse de l'intonation dans le discours », non publié, 29 p.
- Meschonnic, Henri
1982a. « Qu'entendez-vous par oralité ? », dans *Langue française*, n° 56, p. 6-23.
1982b. *Pour la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 178 p.

- 1982c. *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 713 p.
1987. « Littérature et oralité », dans *Présence francophone*, n° 31, p. 9-30.
2000. « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », dans *La licorne*, n° 52, p. 289-293.
- Milner, Jean-Claude
1978. *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Travaux linguistiques, 408 p.
- Milroy, Lesley & James Milroy
1992. « Social network and social class : Toward an integrated sociolinguistic model », dans *Language in Society*, n° 21, p. 1-26.
1999. *Authority in Language*, London, Routledge, 240 p. [1^{ère} édition : 1985]
- Moreau, Marie-Louise, ouvrage coordonné par
1997. *Sociolinguistique, concepts de base*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, coll. Psychologie et Sciences humaines, 312 p.
- Moreau, Marie-Louise
1971. « L'homme que je crois qui est venu : *qui, que* relatifs et conjonctions », dans *Langue française*, n° 11, p. 77-90.
1977. « Français oral et français écrit : deux langues différentes ? », dans *Le français moderne*, n°3, p. 204-242.
- Morel, Marie-Annick & Laurent Danon-Boileau
1998. *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Paris, Ophrys, coll. Faits de langue, 231 p.
2003. « Phrase ? Énoncé ? Paragraphe ? Hyperparagraphe ? Quelles unités intonatives et discursives pour le dialogue oral en français », dans *L'information grammaticale*, n° 98, p. 39-47.
- Mosegaard Hansen, Maj-Britt
1995. « Marqueurs métadiscursifs en français parlé : l'exemple de *bon* et de *ben* », dans *Le français moderne*, vol. LXIII, n° 1, p. 20-41.
1998a. *The Function of Discourses Particles*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, coll. Pragmatics & Beyond, 417 p.
1998b. « La grammaticalisation de l'interaction ou Pour une approche polysémique de l'adverbe bien », dans *Revue de Sémantique et Pragmatique*, n° 4, p. 111-138.
- Mouret, François
2005. « Syntaxe et sémantique des constructions en ni », communication présentée au colloque *Typologie et modélisation de la coordination et de la subordination*, LACITO-Paris 3, 26-28 mai. Article soumis à publication, 13 p. Lien : <http://www.llf.cnrs.fr/fr/Mouret/mouret-ni.pdf>
- Onguene Essono, Louis M.
s.d. « La subordination en grammaire prédicative : la proposition relative en français », lien : <http://www.cm.refer.org/rec/linguis/onguene.htm>
- Pallaud, Berthille
2002. « Les amorces de mots comme faits autonymiques en langage oral », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 17, p. 79-101.
- Parret, Herman
1983. « L'énonciation en tant que déictisation et modélisation », dans *Langages*,

- n° 70, p. 83-97.
- Peignot, Jérôme
1967. *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. Idées nrf, 245 p.
- Pellat, Jean-Christophe
1988. « Indépendance ou interaction de l'écrit et de l'oral ? recensement critique des définitions du graphème », (voir Catach, éd. : 1988), p. 133-146.
- Péroz, Pierre
1992. *Systématique des valeurs de bien en français contemporain*, Genève/Paris, Librairie Droz, coll. Langue et culture n° 27, 189 p.
- Peytard, Jean
1977. « Le français parlé, langue et usage », dans *Le français moderne*, n° 3, p. 193-203.
- Pierozak, Isabelle
2003. *Le français tchaté. Une étude en trois dimensions –sociolinguistique, syntaxique et graphique–d'usages IRC*, thèse de l'université de Provence, 2 vol. plus 1 vol. d'annexes, 1001 p.
Présence francophone, n°31, 1987, « Oralité et littérature : France-Québec I ».
Présence francophone, n°32, 1988, « Oralité et littérature : France-Québec II ».
- Pulgram, Ernst
1951. « Phoneme and Grapheme : a parallel », dans *Word*, n° 7, p. 15-20.
- Rey-Debove, Josette
1988. « A la recherche de la distinction oral/écrit », (voir Catach, éd. : 1988), p. 77-90.
- de Robillard, Didier, Michel Beniamino & Claudine Bavoux
1993. *Le français dans l'espace francophone, Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, Paris, Honoré Champion Éditeur, tome 1, 534 p.
- Rodney Huddleston, Geoffrey K. Pullum & Peter Peterson
2002. *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1860 p. En particulier le chapitre 12 « Relative constructions and unbounded dependencies », p. 1033-1095.
- Rossari, Corinne
1994. *Les opérations de reformulations. Analyse du processus et des marques dans une perspective contrastive français-italien*, Berne, Peter Lang, coll. Sciences pour la communication n° 40, 225 p.
- Roubaud, Marie-Noëlle
2000. *Les constructions pseudo-clivées en français contemporain*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. Inalf « Les français parlés, textes et études », 446 p.
- Roulet, Eddy
1987. « Complétude interactive et connecteurs reformulatifs », dans *Cahiers de Linguistique Française*, n° 8, p. 111-140.
2002. « Le problème de la définition des unités à la frontière entre le syntaxique et le textuel », dans *Verbum*, vol. XXIV, n° 1-2, p. 161-178.
- Ruffo, Sébastien
2003. « Vers une critique comparatiste de la voix au théâtre », dans *Études françaises*, vol. 39, n°1, p. 99-110.

Sabio, Frédéric

1996. *Description prosodique et syntaxique du discours en français : données et hypothèses*, thèse de l'université de Provence, département de sciences du langage, 2 vol., 404 p. sans les annexes.

Sag, Ivan

1997. « English Relative Clause Constructions », dans *Journal of Linguistics*, vol. 33, n° 2, p. 431-483.

Sauvageot, Aurélien

1962. *Français écrit, français parlé*, Paris, Larousse, coll. La langue vivante, 236 p.

Serça, Isabelle

2004. « La ponctuation : un tour d'horizon », dans *L'information grammaticale*, n° 102, p. 11-17.

Stéfanini, Jean

1981. « Sur la notion de phrase et son histoire », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 3, p. 7-18.

1983. « Approches historiques de la langue parlée », dans *Recherches sur le français parlé*, n° 5, p. 7-21.

de Swart, Henriëtte

1999. « Indéfinis négatifs et concordance négative en français », dans *Typologie des groupes nominaux*, sous la direction de Georges Kleiber, Brenda Laca et Liliane Tasmowski, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Langue & Discours, 250 p., p. 167-187.

de Swart, Henriëtte & Ivan A. Sag

2002. « Negation And Negative Concord in Romance », dans *Linguistics & Philosophy*, vol. 25, n° 4, p. 373-417.

Tesnière, Lucien

1988 [1959]. *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Éditions Klincksieck, 674 p.

Thibault, Pierrette & Diane Vincent

1988. « La transcription ou la standardisation des productions orales », dans *LINX*, n° 18, p. 19-32bis.

Thomas, Jean-Jacques

1979. « Littérature populaire/langue populaire », dans *Poétique*, n° 37, p. 10-23.

Touratier, Christian

1980. *La relative, essai de théorie, à partir de faits latins, français, allemands, anglais, grecs, hébreux, etc.*, Paris, Klincksieck, coll. Linguistique, 568 p.

1995. « Oral et écrit, deux utilisations d'une même langue », dans *Travaux du Claix*, n° 13, p. 55-91.

2005. *Analyse et théorie syntaxiques*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, coll. Langues et langage, 331 p.

Tranel, Bernard

2003. « Les sons du français », (voir Yaguello : 2003), p. 259-315.

Valdman, Albert

1982. « Français standard et français populaire : sociolectes ou fiction ? » dans *French Review*, vol. 56, n°2, p. 213-227.

Van Valin Jr, Robert D.

2001. *An Introduction to Syntax*, Cambridge, Cambridge University Press, 239 p.

Védénina, Ludmilla

1980. « La triple fonction de la ponctuation : syntaxique, communicative et sémantique », dans *Langue française*, n° 45, p. 60-66.

2000. *Pertinence linguistique de la présentation typographique*, Paris, Peeters-Se-laf, 153 p. [édition originale : 1989]

Vigneau-Rouayrenc, Catherine

1991. « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », dans *Langue française*, n° 89.

Wacquet, Françoise

2003. *Parler comme un livre, l'oralité et le savoir (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris, Albin Michel, coll. L'évolution de l'humanité, 432 p.

Walter, Henriette

1987. « Intérêts et limites des questionnaires pour étudier le français oral », dans *Présence francophone*, n°31, p. 31-44.

1988. *Le Français dans tous les sens*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. La Fontaine des sciences, 384 p. Voir « Le français au Québec », p. 200-201.

2001. *Honni soit qui mal y pense : l'incroyable histoire d'amour entre le français et l'anglais*, Paris, Robert Laffont, 364 p.

Yaguello, Marina, sous la direction de

2003. *Le grand Livre de la langue française*, Paris, Éditions du Seuil, 545 p.

Zay, Françoise

1990. *Écrire la parole. La représentation littéraire de la « langue parlée » : Typologie et description*, Mémoire de Licence de la faculté des Lettres de l'université de Fribourg, 123 p.

Zumthor, Paul

1981. « Entre l'oral et l'écrit », dans *Les cahiers de Fontenay*, n° 23, p. 9-33.

1983. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 307 p.

1984. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Collège de France, essais et conférences, 117 p. Voir « II. La performance. Oralité et écriture », p. 37-66.

2.2 La francophonie et le français au Québec, études

Ashby, W.

1988a. « Français du Canada / français de France : divergence et convergence », dans *The French Review*, 61(5), p. 693-702.

1988b. « The syntax, pragmatics and sociolinguistics of left- and right-dislocations in French », dans *Lingua*, n° 75, p. 203-229.

Asselin, Claire & al.

1990. « Appartenance sociale, variation linguistique et jugements de valeur », (voir Corbett : 1990), p. 35-38. [article initialement paru en 1976]

Asselin, Claire & Anne McLaughlin

1994. « Les immigrants en Nouvelle-France au XVII^e siècle parlaient-ils français ? », (voir Mougeon & Béniak : 1994), p. 101-130.

Barbaud, Philippe

1998. « Tendances lourdes du français québécois », (voir Brasseur : 1998), p. 17-36.

- Beauchemin, Normand
1976. « Joual et français au Québec », (voir Snyder & Valdman, t. 1 : 1976), p. 6-15.
- Bédard, Édith & Jacques Maurais
1983. *La norme linguistique*, Québec/Paris, Conseil de la langue française/Le Robert, 850 p.
- Béliveau, Marcel & Sylvie Granger
2000. *Savoureuses expressions québécoises*, Monaco, Éditions du Rocher, 227 p.
- Benoît, Jacques
1990. « Joual ou français québécois ? », (voir Corbett : 1990), p. 19-28.
- Bergeron, Léandre
1980. *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 572 p.
- Blondeau, Hélène
2004. « La spécialisation sociostylistique d'un trait variable du français mont-réalais : les pronoms toniques du pluriel », dans *Variation et francophonie, Mélanges édités par Aidan Coveney, Marie-Anne Hintze et Carol Sanders en hommage à Gertrud Aub-Buscher*, Paris, L'Harmattan, 371 p., p. 191-213.
- Boisvert, Lionel & Paul Laurendeau
1988. « Répertoire des corpus québécois de langue orale », dans *Revue québécoise de linguistique appliquée*, vol. 17, n° 2, p. 241-259.
- Bouchard, Chantal
1998. *La langue et le nombril, Histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Fides, coll. Nouvelles études québécoises, 305 p.
- Bouchard, Denis
1982. « Les constructions relatives en français vernaculaire et en français standard : étude d'un paramètre », dans *La syntaxe comparée du français standard et populaire : approches formelle et fonctionnelle*, (voir Lefebvre : 1982), tome 1, p. 103-133.
- Boudreau Annette & Lise Dubois
1993. « J'parle pas comme les Français de France, ben c'est du français pareil, j'ai ma *own* p'tite langue », dans *CILL*, vol. 19, n° 3-4, p. 147-168.
- Bourget, Marie-Josée
1988. « Variation phonétique dans l'emploi des pronoms de troisième personne en français québécois », dans *Actes du colloque : Tendances actuelles de la recherche sur la langue parlée*, université Laval, 25/26 septembre 1987, Centre International de Recherche sur le Bilinguisme, 164 p., p. 129-140.
- Bouthillier, Guy & Jean Meynaud
1972. *Le Choc des langues au Québec (1760-1960)*, Montréal, Presses de l'université du Québec, 765 p.
- Brasseur, Patrice & Anika Falkert, édité par
2005. *Français d'Amérique : approches morphosyntaxiques*, Paris, L'Harmattan, 335 p.
- Brasseur, Patrice, édité par
1998. *Français d'Amérique : variation, créolisation, normalisation. Actes du colloque: Les français d'Amérique du nord en situation minoritaires*, Avignon, Centre des Études Canadiennes (CECAV), université d'Avignon, 350 p.

Brinton, Laurel J.

2000. *The Structure of Modern English, A Linguistic Introduction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Compagny, coll. Linguistics, 335 p.

Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale, n° 1, 1991, « Mots du Québec ».

Cajole-Laganière, Hélène & Pierre Martel

1993. « Entre le complexe d'infériorité linguistique et le désir d'affirmation des québécois et québécoises », dans *CILL*, vol. 19, n° 3-4, p. 169-185.

Chantefort, Pierre

1976. « Diglossie au Québec, limites et tendances actuelles », dans *Langue française*, n° 31, p. 91-104.

Charbonneau, René

1971. *Étude sur les voyelles nasales du français canadien*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, coll. Langue et littérature françaises au Québec, 7, 408 p.

Chiasson-Lavoie, Marion & Suzanne Laberge

1971. « Attitudes face au français parlé à Montréal et degrés de conscience de variables linguistiques », dans *Linguistic Diversity in Canadian Society*, (R. Darnell, éd.), Edmondton, Linguistic Research Inc., coll. sociolinguistics series, 307 p., p. 89-126.

CIRAL (Phono)

1998. « Principales caractéristiques phonétiques du français québécois », site du CIRAL, université Laval, PHONO, préparé par Jean Dolbec, Lucie Ménard & Conrad Ouelon. Dernière révision le 03/12/1998.

Lien : <http://www.ciral.ulaval.ca/phonetique/phono/>

Clapin, Sylva

1974. *Dictionnaire canadien-français*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, coll. Langue française au Québec, 3^e section : Lexicologie et lexicographie, 388 p. [édition originale : 1894]

Connolly, Guy

1990. « Adaptation et réadaptation du français, langue parlée et écrite », (voir Corbett : 1990), p. 245-250. [article initialement paru en 1980]

Corbeil, Jean-Claude

1976a. « Origine historique de la situation linguistique québécoise », dans *Langue française*, n° 31, p. 6-19.

1976b. « Note sur les rapports entre le français et le franco-québécois », (voir Snyder & Valdman, t.1 : 1976), p. 16-20.

Corbett, Noël Lynn, textes et points de vue présentés par

1990. *Langue et identité. Le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 398 p.

Daoust-Blais, Denise

1976. « Études de quelques constructions syntaxiques du parler français de Montréal : quantificateurs et négation », dans *Actes du XIII^e Congrès international de Linguistique et de Philologie romanes*, 29 août / 5 septembre 1971, publié par Boudreault et Möhren, Presses de l'Université Laval, 1248 p., p. 1119-1132.

Dagenais, Gérard

1984 [1967]. *Dictionnaire des difficultés de la langue française au Canada*, 2^e édition, Boucherville, Les Éditions françaises, 538 p.

Daoust, Paul

1983. *Jugements sur le joul à la lumière de la linguistique et de la sociolinguistique (1959-1975)*, thèse de l'université de Montréal, département de linguistique et de philologie, Faculté des arts et des sciences, 260 p.

Darbelnet, Jean

1990. « Aperçu du lexique franco-canadien », (voir Corbett : 1990), p. 303-316. [article initialement paru en 1974]

Daveluy, Michelle

1988. « L'alternance des déterminants démonstratifs [Sə] [Sɛt] et [Stə] en français parlé à Montréal », dans *Actes du colloque : Tendances actuelles de la recherche sur la langue parlée*, université Laval, 25/26 septembre 1987, Centre International de Recherche sur le Bilinguisme, 165 p., p. 141-156.

Desbiens, Jean-Paul

2000 [1960]. *Les insolences du Frère Untel*, texte annoté par l'auteur, préface de Jacques Hébert, dossier annexe, Montréal, les Éditions de l'Homme, 256 p.

Dionne, Narcisse-Eutrope

1974. *Le parler populaire des Canadiens Français*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, coll. Langue française au Québec, 3^e section : Lexicologie et lexicographie, 671 p. [édition originale : 1909]

Dostie, Gaétane

2002. « L'exemplarité de 'par exemple'. Un cas de pragmaticalisation en français québécois », dans *French Language Studies*, n° 12, p. 149-167.

2004. *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, coll. Champs linguistiques, 294 p.

Drescher, Martina & Barbara Frank-Job, édité par

2006. *Les marqueurs discursifs dans les langues romanes. Approches théoriques et méthodologiques*, Francfort (D), Peter Lang, 260 p.

Dugas, André et Bernard Soucy

1991. *Le dictionnaire pratique des expressions québécoises, le français vert et bleu*, Montréal, Les Éditions Logiques, coll. Sociétés, 299 p.

Dulong, Gaston

1989. *Dictionnaire des canadianismes*, Paris, Larousse, 461 p.

1990. « Histoire du français en Amérique du Nord », (voir Corbett : 1990), p. 201-217. [article initialement paru en 1973]

Dulude, Yvon & Jean-Claude Trait

1996. *Dictionnaire des injures québécoises*, Montréal, Stanké coll. Le petit format du Québec, 461 p.

Dumas, Denis

1972. *Le Français populaire de Montréal : description phonologique*, mémoire de maîtrise, université de Montréal, département de linguistique, 297 p.

1987. *Nos Façons de parler. Les prononciations en français québécois*, Sillery, Presses de l'université du Québec, 155 p.

Dunn, Oscar

1980. *Glossaire franco-canadien et vocabulaire de locutions vicieuses usitées au Canada*, Ottawa, Éditions Leméac, coll. Trésors du patrimoine québécois, 205 p. [édition originale : 1880]

Étiemble, René

1964. *Parlez-vous français ?*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Idées, 376 p.

Fauquenoy Saint-Jacques, Marguerite

1990. « Structures populaires du québécois : simplicité et redondance, dérivation et emprunt », (voir Corbett : 1990), p. 271-284. [article initialement paru en 1980]

Forget, Danielle

1979. « Quel est le français standard au Québec ? » (voir Thibault : 1979), p. 153-161.

1989. « Là : un marqueur de pertinence discursive », dans *Revue québécoise de linguistique*, vol. 18, n° 1, p. 57-82.

Foulet, Lucien

1921. « Comment ont évolué les formes de l'interrogation », dans *Romania. Recueil trimestriel des langues et des littératures romanes*, n° 47, Genève/Paris, Slatkine Reprints/ Honoré Champion, p. 243-348.

Gendron, Jean-Denis

1966. *Tendances phonétiques du français parlé au Canada*, Paris/Sainte-Foy, Librairie C. Klincksieck/Les Presses de l'université Laval, coll. Bibliothèque française et romane, série E : Langue et littérature françaises au Québec, 254 p.

1970. « Origine de quelques traits de prononciation du parler populaire du franco-québécois », dans *Phonétique et linguistique romanes, mélanges offerts à M. G. Straka*, Paris, éditions du CNRS, p. 339-352.

1990. « La conscience linguistique des Franco-Québécois depuis la Révolution tranquille », (voir Corbett : 1990), p. 53-62. [article initialement paru en 1986]

Goudailler, Jean-Pierre & Anne-Marie Houdebine

1988. « Parole, langue, imaginaire linguistique dans la communication entre Français et Québécois », dans *Présence francophone*, n° 32, p. 71-84.

Govaert-Gauthier, Suzanne

1979. « Attitudes de vingt-huit Montréalais francophones sur le français parlé au Québec », (voir Thibault : 1979), p. 145-152.

Gueunier, Nicole

1995. « Les contacts de langues dans les situations de francophonie », dans *LINX*, n° 33, p. 15-30.

Huart, Ruth

2002. *Grammaire orale de l'anglais*, Paris/Gap, Ophrys, 122 p.

Juneau, Marcel

1972. *Contribution à l'histoire de la prononciation française au Québec : étude des graphies des documents d'archives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. Langue et littérature françaises au Canada, 311 p.

Klinkenberg, Jean-Marie

1993. « Insécurité linguistique et production littéraire », dans *CILL*, vol. 19, n° 3-4, p. 71-80.

Koopman, Hilda

1982. « Quelques problèmes concernant que/quoi, ce que et qu'est-ce que », (voir Lefebvre : 1982, tome 1), p. 135-170.

Laberge, Suzanne

1977. *Étude de la variation des pronoms sujets définis et indéfinis dans la français par-*

- lé à Montréal, Montréal, Département d'anthropologie de l'université de Montréal, 364 p. Voir en particulier « Traitement des données sociales », p. 41-58.
- Laforest, Marty
1998. *États d'âme, état de langue : essai sur le langage parlé*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 143 p.
- Laforest, Marty & Diane Vincent
2004. « La qualification préjorative dans tous ses états », dans *Langue française*, n° 144, p. 59-82.
- Lamonde, Diane
1998. *Le maquignon et son joual. L'aménagement du français québécois*, Montréal, Éditions Liber, 218 p.
- Langue française*, n° 31, 1976, « Le français au Québec », sous la direction de Jean-Claude Corbeil & Louis Guilbert.
- Lappin, K.
1982. « Évaluation de la prononciation du français montréalais : étude sociolinguistique », dans *Revue québécoise de linguistique*, n° 11 (2), p. 93-112.
- Laroche, Maximilien
1975. « Esquisse d'une sémantique du créole haïtien et du joual québécois », dans *Voix et images du pays*, vol. IX, p. 239-260.
- Laurendeau, André (pseudonyme Candide)
1959. « La langue que nous parlons », dans *Le Devoir*, 21 octobre.
- Laurendeau, Paul
1982. « *Pi 1* et *Pi 2* en français du Québec : un continuum sémantique à désambiguiser », dans *Revue de l'association québécoise de linguistique*, vol. 2, p. 91-108.
1985a. « Description du marqueur d'opérations coudon dans le cadre d'une théorie énonciative », dans *Revue québécoise de linguistique appliquée*, vol. 15, n° 1, p. 79-117.
1985b. « La langue québécoise : un vernaculaire du français », dans *Itinéraires et contacts de cultures*, n° 6, p. 91-106. (Repris dans Corbett : 1990, p. 219-227).
1990. « 'Joual populi, joual dei !' : un aspect du discours épilinguistique au Québec », dans *Présence francophone*, n° 37, p. 81-99.
1992. « Socio-historicité des français non conventionnels : le cas du joual (Québec 1960-1975) », dans *Grammaire des fautes et français non conventionnels*, Paris, Presses de L'École Normale Supérieure, Groupe d'Étude en Histoire de la Langue Française (GEHLF), 403 p., p. 279-296.
2004. « Joual-franglais-français : la proximité dans l'épilinguistique », dans *Des langues collatérales. Problèmes linguistiques, sociolinguistiques et glottopolitiques de la proximité linguistique*, sous la direction de J.-M. Éloy, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces discursifs, 2 vol., 647 p. Article extrait du vol. 2, p. 431-446.
- Léard, Jean-Marcel
1983. « Le statut de *fak* en québécois : un simple équivalent de alors ? », dans *Travaux de linguistique québécoise*, p. 59-97.
1990. « Quelques faits de grammaire et de discours en québécois », (voir Corbett : 1990), p. 285-302.
1991. « Pour une description synthétique du Québécois : le cas de *coudon* et des mots du discours », dans *Revue québécoise de linguistique théorique appliquée*, vol. 10, n° 3, p. 133-152.

1996. « *Ti/-tu, est-ce que, qu'est-ce que, ce que, hé que, don* : des particules de modalisation en français ? », dans *Revue québécoise de linguistique appliquée*, vol. 24, n° 2, p. 107-124.
- Lefebvre, Claire & Robert Fournier
1978. « Les relatives en français de Montréal », dans *Cahiers de Linguistique (UQAM)*, n° 8, p. 273-294.
- Lefebvre, Claire, sous la direction de
1982. *La syntaxe comparée du français standard et populaire : approche formelle et fonctionnelle*, Montréal, Gouvernement du Québec, Office de la langue française, coll. Langues et sociétés, 2 tomes, 357 p. et 453 p.
- Lefebvre, Claire & Huguette Maisonneuve
1982. « Alternance des formes *ce que / qu'est-ce que* dans les questions indirectes et les relatives libres », (voir Lefebvre, dir. : 1982, tome 1), p. 173-181.
- Léger, Gilberte
1988. « *Pi* interrogatif en québécois », dans *Actes du colloque : Tendances actuelles de la recherche sur la langue parlée*, université Laval, 25/26 septembre 1987, Centre International de Recherche sur le Bilinguisme, 165 p., p. 75-82.
- Lepicq, Dominique & Richard Bourhis
1995. « Aménagement linguistique et norme langagière au Québec », dans *LINX*, n 33, p. 109-128.
- Linteau, Paul-André & al.
1990. « La question linguistique de 1960 à nos jours », (voir Corbett : 1990), p. 65-76. [article initialement paru en 1986]
- Lorrain, Roland
1970. *La mort de mon joual. Histoire incroyable d'un Canadien français décidé à parler bien*, Montréal, Les Éditions du jour, 127 p.
- Mammeri, Soraya
2004. *La particule interrogative tu dans le français du Québec*, maîtrise de Lettres modernes de l'université de Provence, sous la direction de M.-C. Hazaël-Mas-sieux et Cl. Poirier, 85 p.
- Marcel, Jean
1982. *Le joual de Troie*, Montréal, E.I. P., coll. Les pamphlétaires, 357 p. [édition originale : 1973]
- Marchal, Alain
1980. *Les sons et la parole*, Montréal, Guérin, coll. Langue et société, 182 p.
1990. « Éléments de phonétique québécoise », (voir Corbett : 1990), p. 251-262. [article initialement paru en 1980]
- Martel, Pierre
1991. « L'identité linguistique du Québec : des caractéristiques uniques résultant de son histoire et de sa situation », dans *Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale*, n° 1, p. 9-28.
- Martin, Pierre
1997. « A Québec, a-t-on le *schwa* ? », dans *CILL*, Mélanges offerts à Albert Maniet, p. 163-180.
- Maury, Nicole
1990. « Questions totales en français du Québec : le statut acoustique des morphèmes *tu* et *ti* », dans *Revue québécoise de linguistique*, vol. 19, n° 2, p. 111-134.

- Maury, Nicole & Jules Tessier
1991. *À l'écoute des francophones d'Amérique*, Montréal, Centre Éducatif et Culturel (CEC), 403 p. Accompagné de deux cassettes et d'un livret de transcription de 32 p.
- Meney, Lionel
1999. *Dictionnaire québécois français, mieux se comprendre entre francophones*, Montréal/Toronto, Guérin, 1884 p. Voir « Principales particularités du québécois », p. IX-XXIV.
- Mougeon, Raymond & Édouard Bénéak, publié par
1994. *Les origines du français au Québec*, Sainte-Foy/Québec, Presses de l'université Laval, 332 p.
- Ostiguy, Luc & Claude Tousignant
1993. *Le français québécois, normes et usages*, Montréal, Guérin éditeur, coll. Guérin Universitaire, 247 p.
- Paquot, Annette
1988. *Les Québécois et leurs mots. Étude sémiologique et sociolinguistique des régionalismes lexicaux au Québec*, Sainte-Foy, Le Conseil de la langue française/ Les Presses de l'université Laval, coll. Langue française au Québec, section 1, 130 p.
- Pellerin, Gilles
1997. *Récits d'une passion. Florilège du français au Québec*, Québec, Les Éditions de l'Instant Même, 159 p.
- Pergnier, Maurice
1989. *Les anglicismes : danger ou enrichissement pour la langue française ?* Paris, Presses Universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 214 p.
- Perrot, Jean, sous la direction de
1981. *Les langues dans le monde ancien et moderne*, 2^e partie : « Pidgins et créoles », textes réunis par A. Valdman, Paris, éd. du C.N.R.S., 691 p.
- Picard, Marc
1974a. « L'effacement du cheva dans les monosyllabes en québécois », dans *Cahier de linguistique*, n° 4, p. 1-12.
1974b. « La diphtongue /wa/ et ses équivalents en français du Québec », dans *Cahier de linguistique*, n° 4, p. 147-155.
1991. « La loi des trois consonnes et la chute du schwa en québécois », dans *Revue québécoise de linguistique appliquée*, vol. 20, n° 2, p. 35-48.
1992. « Aspects synchroniques et diachroniques du *tu* interrogatif en québécois », dans *Revue québécoise de linguistique*, vol. 21, n° 2, p. 65-75.
- Plourde, Michel, sous la direction de
2000. *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides/Les Publications du Québec, Conseil de la Langue Française, 516 p.
- Poirier, Claude, sous la direction de
1998. *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, Trésor de la Langue Française au Québec, 640 p.

- Portes, Jacques, études publiées sous la direction de
 1990. *Le fait français et l'histoire du Québec XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Société française d'histoire d'outre-mer, coll. Bibliothèque d'histoire d'outre-mer nouvelle série, 187 p.
- Prevost, Arthur
 s. d. *Dictionnaire français Dictionary*, Montréal, Éditions Princeps, coll. The « Parlez-vous ? » Guide, 238 p.
- Proteau, Lorenzo
 1991. *Le français populaire au Québec et au Canada*, Boucherville, Les Publications Proteau, 1991, 1116 p. + index et illustrations.
- Rains, Charleen
 1988. « Marqueurs de discours et fonction discursive des narrations », dans *Actes du colloque : Tendances actuelles de la recherche sur la langue parlée*, université Laval, 25/26 septembre 1987, Centre International de Recherche sur le Bilinguisme, 165 p., p. 121-128.
- Rey-Debove, Josette & Gilberte Gagnon
 1988. *Dictionnaire des anglicismes : les mots anglais et américains en français*, Paris, Éditions Le Robert, coll. Les usuels du Robert, 1150 p. [édition originale : 1980]
- Richer, Ernest
 1964. *Français parlé, français écrit. Description du système de la langue française contemporaine*, Bruges/Paris, Desclée et Brouwer, coll. Essais pour notre temps, 197 p.
- de Robillard, Didier & Michel Beniamino, sous la direction de
 1993-1996. *Le français parlé dans l'espace francophone : description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*, Paris, Honoré Champion Éditeur, coll. Politique linguistique, 2 vol.
- Sankoff, David & Suzanne Laberge
 1978. « The Linguistic Market and the Statistical Explanation of Variability », dans *Linguistic Variation, Models and Methods*, David Sankoff (edited by), New York/San Francisco/London, Academic Press, 296 p. 239-250.
- Sankoff, Gillian & Henrietta Cedergren
 1976. « Les contraintes linguistiques et sociales de l'élision du L chez les Montréalais », dans *Actes du XIII^e congrès international de linguistique et de philologie romanes*, tenu à l'université Laval du 29 août au 5 septembre 1971, publiés par Marcel Boudreault & Frankwalt Möhren, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 1248 p., p. 1101-1117.
- Santerre, Laurent
 1976. « Voyelles et consonnes du français québécois populaire », (voir Snyder & Valdman, t.1 : 1976), p. 21-36.
 1981. « Essai de définition du joual », dans *Revue de l'association de linguistique des provinces atlantiques*, vol. 3, p. 41-46. Voir aussi Corbett : 1990, p. 263-270.
 1990. « Le français québécois : langue ou dialecte ? », (voir Corbett : 1990), p. 29-33. [article initialement paru en 1981]
- Sarkonak, Ralph
 1983. « Accentuating the Differences » et « A Brief Chronology of French Canada, 1534-1982 », dans *Yale French Studies*, n° 65, p. 3-20 et p. 275-282.

- Snyder, Émile & Albert Valdman, publié par
 1976. *Identité culturelle et francophonie dans les Amériques, Colloque tenu à l'université d'Indiana, Bloomington, du 28 au 30 mars 1974*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, Travaux du centre international de recherche sur le bilinguisme, A-11, tome 1, 290 p.
- Swiggers, Pierre
 1993. « L'insécurité linguistique : du complexe (problématique) à la complexité du problème », dans *CILL*, vol. 19, n° 3-4, p. 19-29.
- Thibault, Pierrette & Diane Vincent
 1990. *Un Corpus de français parlé. Montréal 84 : historique, méthodes et perspectives de recherche*, Sainte-Foy, Département de langues et linguistique, université Laval, coll. Recherches sociolinguistiques/1, 145 p.
 1988. « La transcription ou la standardisation des productions orales », dans *LINX*, n° 18, p. 19-32bis.
- Thibault, Pierrette & Gillian Sankoff
 1993. « Diverses facettes de l'insécurité linguistique. Vers une analyse comparative des attitudes et du français parlé par des Franco- et des Anglo-mont-réalais », dans *CILL*, vol. 19, n° 3-4, p. 209-218.
- Thibault, Pierrette, sous la direction de
 1979. *Le français parlé : études sociolinguistiques*, Carbondale/Edmonton, USA/Québec, Linguistic Research Inc, 169 p.
- Thibault, J.
 1979. « L'expressivité comme source de changement linguistique », (voir P. Thibault, dir. : 1979), p. 95-110.
- Turenne, Augustin
 1962. *Petit dictionnaire du « joual » au français*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 95 p.
- Vecchiato, Sara
 2000. « The *ti/tu* Interrogative Morpheme in Quebec French », dans *Generative Grammar in Geneva*, n°1, p. 141-163.
- Vincent, Diane
 1982. *Pressions et impressions sur les sacres au Québec*, Québec, Éditeur officiel du Québec, Office de la langue française, coll. Langues et sociétés, 143 p.
 1990. « Genèse de la définition d'une variable discursive : les marqueurs d'exemplification en français parlé à Montréal », dans *Travaux de linguistique*, n° 21, p. 99-109.
 1993. *Les ponctuels de la langue et autres mots du discours*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 169 p.
 1995. « Remarques sur par exemple en français québécois », dans *Le français moderne*, vol. LXIII, n° 1, p. 55-71.
- Vinet, Marie-Thérèse
 1979. *La syntaxe de la 'langue populaire' au Québec et en France*, université de Montréal, non publié, Recherche subventionnée par l'Office de la Langue Française, 80 p.
- Walker, Douglas C.
 1984. *The Pronunciation of Canadian French*, Ottawa, University of Ottawa Press, 185 p.

Wiesmath, Raphaële

2003. « La particule *là* dans le parler acadien du Nouveau-Brunswick/Canada », (voir Kriegel, dir. : 2003), p. 285-302.

Wittmann, Henri

1973. « Le joual c'est-tu un créole ? », dans *La Linguistique*, n° 9, p. 89-93.

1995. « Grammaire comparée des variétés coloniales du français populaire de Paris du 17^e siècle et origines du français québécois », dans *Le français des Amériques*, publié par R. Fournier & H. Wittmann, Trois-Rivières, Presses Universitaires de Trois-Rivières, 334 p., p. 281-334.

Wolf, Lothar

1972. « Le français régional. Essai d'une définition », dans *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. X, n° 1, p. 171-177.

3. Questions de littérature et de culture québécoises

3.1. Œuvres de Michel Tremblay citées

Sauf avis contraire, tous les textes appartiennent au genre dramatique.

Les cinq pièces étudiées sont en caractères gras.

- *Les belles-soeurs*, Montréal/Toronto, Holt, Rinehart et Winston, coll. Théâtre vivant, 1968, 71 p.
- *Lysistrata* (traduction et adaptation de M. Tremblay et d'A. Brassard de la comédie d'Aristophane), Montréal, Leméac, coll. Traduction et adaptation, 1969, 93 p.
- *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, coll. Répertoire québécois, 1970, 94 p.
- *Les belles-soeurs*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1972, 156 p.
- *Ville Mont-Royal ou « Abîmes »*, *Une belle pièce d'un acte en bon français dédicacée à Madame Claire Kirland-Casgrain*, dans *Le Devoir*, 28 octobre 1972, p. XVII.
- *La duchesse de Langeais*, précédé de *Hosanna*, Montréal, Leméac, coll. Répertoire québécois, 1973, 106 p.
- *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre canadien, 1971, 94 p.
- *Trois petits tours*, Montréal, Leméac, coll. Répertoire québécois, 1971, 64 p.
- *C'tà ton tour*, *Laura Cadieux* (roman), Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1973], 136 p.
- *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre canadien, 1974, 111 p.
- *Mademoiselle Marguerite*, traduction et adaptation de M. Tremblay du texte de Roberto Athayde, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, traduction et adaptation, 1975, 97 p.
- *Sainte-Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1976, 88 p.
- *Damnée Manon, sacrée Sandra*, suivie de *Surprise ! Surprise !*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1977, 120 p.
- *L'impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1980, 115 p.
- *Les anciennes odeurs*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1981, 92 p.
- *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1984, 103 p.

- *Des nouvelles d'Édouard* (roman), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1984, 322 p.
 - *Le cœur découvert* (roman), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. babel, 1989 [1986], 412 p.
 - *Le vrai monde ?*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1987, 106 p.
 - *Nelligan* (livret d'opéra), Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1990, 90 p.
 - *La maison suspendue*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1990, 119 p.
 - *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1992, 72 p.
 - *Douze coups de théâtre* (récit), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Babel, 1992, 291 p.
 - *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (récit), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Babel, 285 p.
 - *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1998, 67 p.
 - *Le passé antérieur*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 2003, 71 p.
 - *L'impératif présent*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 52 p.
- Voir aussi les deux recueils :
- *Théâtre I*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Papiers, 1991, 441 p.
 - *Chroniques du Plateau-Mont Royal*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Thesaurus, 2000, 1178 p.

3.2. Références générales

Allaire, Serge

1997. « Pop Art, Montréal, PQ », (voir Couture : 1997), tome 2, p. 151-223.

Beauchamp, Hélène & Gilbert David, sous la direction de

2003. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle, Trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'université du Québec, 436 p.

Belleau, André

1986. *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. Papiers collés, 237 p.

Beniamino, Michel

1993. « La francophonie littéraire », (Voir de Robillard, Beniamino & Bavoux, t.1 : 1993), p. 515-527.

1994. « Quelques questions sur la francophonie littéraire », dans *Études créoles*, vol. XVII, n°2, p. 31-47.

Beniamino, Michel & Lise Gauvin, dirigé par

2005. *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. Francophonies, 210 p.

Béraud, Jean

1958. *350 ans de théâtre au Canada français*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, coll. L'Encyclopédie du Canada, 319 p.

Bibliographie générale d'études théâtrales : « *Le théâtre au Québec* »

2006. (mise à jour), Montréal, UQAM, par Par André G. Bourassa et Frédéric Kantorowski. Lien : <http://www.theatrales.uqam.ca/3h.html>

Cahiers de théâtre Jeu, n° 61, 1991, « Dramaturgie québécoise récente », présentation de Lorraine Camerlain.

Couture, Francine, sous la direction de

1997. *Les arts visuels au Québec dans les années soixante. Tome II : L'éclatement du modernisme*, Montréal, VLB Éditeur, coll. *Études québécoises*, 429 p.

David, Gilbert

1975. « Notes dures sur un théâtre mou », dans *Études françaises*, vol. 11, n° 2, p. 95-109.

1988. « Sur le répertoire national / Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 102-108.

1994. « Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 10-15.

1995. *Un théâtre à vif : Écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, Montréal, thèse de doctorat du département d'études françaises de l'université de Montréal, 451 p.

2001. « Une institution théâtrale à géométrie variable », (voir Lafon : 2001), p. 13-36.

2003. « Le critique dramatique au Québec. Reconnaissance d'un terrain (presque) vague », (voir Beauchamp & David : 2003), Montréal, Presses de l'université du Québec, 436 p., p. 123-152.

David, Gilbert, sous la direction de

1984. *Répertoire théâtral du Québec*, Montréal, Montréal, *Cahiers de théâtre Jeu*, 502 p.

Dion, Robert, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, sous la direction de

2001. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota Bene, Les cahiers du Centre de Recherche en Littérature Québécoise, 365 p.

Ferretti, Andrée & Gaston Miron

1992. *Les grands textes indépendantistes. Écrits, discours et manifestes québécois. 1774-1992*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. *Anthologies*, 503 p.

Gasquy-Resch, Yannick, sous la direction de

1994. *Histoire littéraire de la francophonie, Littérature du Québec*, Vanves, EDI-CEF, coll. *Universités francophones*, 287 p.

Gauvin, Lise & Gaston Miron

1989. *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*, Paris, Seghers, 579 p. Voir aussi la réédition augmentée de 1998, 595 p.

Gauvin, Lise & Jean-Marie Klinkenberg, sous la direction de

1991. *Écrivain cherche lecteur : l'écrivain francophone et ses publics*, Paris/Montréal, Creaphis/VLB Éditeur, coll. *Rencontre à Royaumont*, 258 p.

1985. *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles/Montréal, Éditions Labor/Presses de l'université de Montréal, coll. *Publications du centre d'études québécoises de l'université de Liège*, 272 p.

Godin, Jean Cléo & Laurent Mailhot

1988a. *Théâtre québécois*, tome I, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. *Littérature*, 414 p. [édition originale : 1970]

1988b. *Théâtre québécois*, tome II, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. *Littérature*, 420 p. [édition originale : 1980]

Hamel, Réginald, John Hare et Paul Wyczynski

1989. *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1364 p. [édition originale : 1976]

- Hare, John E.
1983. « A Bibliographical Guide to Québécois Literature and Culture », dans *Yale French Studies*, n° 65, p. 283-295.
- Hébert, Chantal
1989. *Le burlesque québécois et américain, textes inédits*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, coll. Vie des Lettres québécoises, 335 p.
2001. *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Éditions Fides, 527 p.
- Hébert, Chantal & Irène Perelli-Contos
1994. « Une mutation en cours », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 64-73.
- Hébert, Chantal, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Denyse Noreau & Irène Perelli-Contos
2001. « L'hybridité au théâtre. Deux études de cas », (voir Dion & al. : 2001), p. 123-154.
- L'annuaire théâtral*, vol. 5-6, 1988 et 1989, « Le théâtre au Québec, Mémoire et appropriation », numéro dirigé par André-G. Bourassa, Jean Laflamme & Jean-Marc Larrue.
- L'annuaire théâtral*, n° 27, 2000, « Circulations du théâtre québécois : reflets changeants », présentation de Gilbert David & Dominique Lafon.
- Lafon, Dominique & Jean Cléo Godin
1994. « Bouchard, Dubois, Chaurette », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 49-53.
1999. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt : Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre/essai, 263 p.
- Lafon, Dominique, sous la direction de
2001. *Le théâtre québécois. 1975-1995*, Montréal, Fides, Archives des Lettres canadiennes, publication du Centre de recherche en civilisation canadienne-françaises de l'université d'Ottawa, tome X, 527 p.
- Laframboise, Philippe
1996. *Fred Barry et la petite histoire du théâtre au Québec*, Montréal, Éditions Logiques, coll. Je me souviens, 228 p.
- Larrue, Jean-Marc
1994. « De la révolution postmoderne à l'ère des scénographes », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 74-86.
- Le Bel, Michel & Jean-Marcel Paquette
1979. *Le Québec par ses textes littéraires (1534-1976)*, Paris/Montréal, Fernand Nathan/France-Québec, 387 p.
- Lefebvre, Paul
1994. « Le malentendu français » et « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 40 et p. 46-48.
- Littérature*, n° 101, 1995, « L'écrivain et ses langues », présentation de L. Gauvin.
- Littérature*, n° 113, 1999, « La littérature, au Québec », présentation de Claude Duchet.
- Littérature*, n° 121, 2001, « Les langues de l'écrivain ».
- Mailhot, Laurent
1997. *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. Essais, 445 p.
- Marcotte, Gilles
1995. *Une littérature qui se fait*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 338 p.

Masse, Martin

2000. « L'exemple du passé québécois à l'orée du 21^e siècle », dans *Le Québécois Libre*, Montréal, 9 décembre, n°73, 7 pages.

Lien : <http://www.quebecoislibre.org/001209-14.htm>

Michaud, Ginette

1998. « Phonographies de l'accent. James Joyce et Jacques Ferron », dans *Poétique*, n° 116, p. 463-486.

1999. « L'autobiographie comme conversion esthétique : les derniers écrits de Gabrielle Roy », dans *Littérature*, n° 113, p. 95-114.

Milot, Louise & Fernand Roy, sous la direction de

1991. *La littérarité*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, Centre de Recherche en Littérature Québécoise, 280 p.

Nepveu, Pierre

1999. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. Compact, 242 p. [édition originale : 1988]

Paquette, Jean-Marcel

1976. « Écriture et histoire : essai d'interprétation du corpus littéraire du Québec », (voir Snyder & Valdman, t.1 : 1976), p. 202-212.

Pont-Humbert, Catherine

1998. *Littérature du Québec*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 128 p.

Présence francophone, revue internationale de langue et de littérature, n°31 « Oralité et littérature : France-Québec I », 1987, et n° 32 « Oralité et littérature : France-Québec II », 1988.

Provencher, Jean

1997. *Chronologie du Québec. 1534-1995*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 365 p. [édition originale : 1991]

Przychodzen, Janusz

2001. *Vie et mort du théâtre au Québec, Introduction à une théâtritude*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Critique littéraire, 431 p. Voir chapitre 4 « L'histoire d'un territoire », p. 203-240.

Quebec Underground 1962-1972, 10 ans d'art marginal au Québec

1973. Montréal, éditions Médiart, 3 tomes, 453 p., 474 p. et 125 p.

Robert, Lucie

1988. « Sociocritique et modernité au Québec », dans *Études françaises*, vol. 23, n° 3, p. 31-41.

Robert, Lucie & Maude Lessard

2000. « Études sur le théâtre québécois parues hors du Québec (1968-1998) », dans *L'annuaire théâtral*, n° 27, p. 245-268.

Ryngaert, Jean-Pierre

1994. « Sur quelques différences », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 40-44.

Saint-Hilaire, Jean & Hervé Guay

1994. « La question nationale sur scène », dans *Théâtre/Public*, n° 117, p. 16-22.

Théâtre québécois : 146 auteurs, 1067 pièces résumées (collectif)

1994. Répertoire du Centre des auteurs dramatiques, Montréal, VLB Éditeur/CEAD, 405 p.

Théâtre/Public, n° 117, 1994, « Québec », introduction de Christine Borello.

Tremblay, Roseline

1999. « L'écrivain dans le roman québécois (1960-1995), esquisse d'un socio-gramme », dans *Littérature*, n° 113, p. 65-81.

Vaïs, Michel

1997. « Questions sur le réalisme », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85, p. 42-52.

Vigeant, Louise

1997. « Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85, p. 56-64.

Weinman, Heinz & Roger Chamberland, ouvrage réalisé sous la direction de

1996. *Littérature québécoise. des origines à nos jours. Textes et méthode*, Ville LaSalle, Éditions HMH Hurtubise, 349 p.

3.3. Langue et littérature au Québec

Beauchamp, Hélène & Gilbert David, sous la direction de

2003. *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle, Trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'université du Québec, 436 p.

Beaudet, Marie-Andrée

1987. « Langue et définition du champ littéraire au Québec », dans *Présence francophone*, n° 31, p. 57-56.

1991. *Langue et littérature au Québec (1895-1914). L'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone, coll. Essais littéraires, 223 p.

Beniamino, Michel

1999. *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. Espace francophone, 462 p. Voir le chapitre VII : « Le texte francophone et le choix de langue », p. 215-252.

Combe, Dominique

1995. *Poétiques francophones*, Paris, Hachette Supérieur, coll. Contours littéraires, 175 p.

Ducrot-Poirier, Madeleine

1987. « Peut-on parler d'oralisation de la langue littéraire au Québec ? », dans *Présence francophone*, n° 31, p. 77-86.

Dugas, André

1994. « Littérature québécoise et langue populaire : mythes et réalités », dans *Revista di Studi canadesi*, n° 7, p. 159-174.

Farina, Annick

1999. « Lexicographies et littératures, de la construction d'un iroquois », dans *Littérature*, n° 113, p. 34-66.

Gauvin, Lise

1974. « Littérature et langue parlée au Québec », dans *Études françaises*, vol. 10, n° 1, p. 79-119.

1975. « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. Lignes québécoises, 217 p.

1976. « Problématique de la langue d'écriture au Québec de 1960 à 1975 », dans *Langue française*, n° 31, p. 74-90.

1980. « L'impromptu ou des enjeux d'une poétique », dans *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, p. 105-118.
1983. « From Octave Cremazie to Victor-Lévy Beaulieu : Language, Literature, and Ideology », dans *Yale French Studies*, n° 65, p. 30-49.
1990. « L'écrivain et la langue au Québec », dans *Europe*, n° 731, p. 4-13.
- 1990-1991. « La surconscience linguistique de l'écrivain francophone. Positions des revues québécoises », dans *Revue de L'Institut de sociologie*, Bruxelles, vol. LXII, p. 83-101.
1993. *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, entretiens, Paris, Karthala, 182 p.
1996. « Glissements de langue et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau », dans *Littérature*, n° 101, p. 5-24.
1999. « Faits et effets de langue : le réalisme comme désir », dans *Les langues du roman, du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, sous la direction de L. Gauvin, Montréal, Presses de l'université de Montréal, coll. Espaces littéraires, 176 p., p. 53-71.
2000. *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 254 p. Voir notamment la deuxième partie « Écrire la langue : la langue comme fiction », p. 93 sqq.
2001. « L'imaginaire des langues : du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma) », dans *Littérature*, n°121, p. 101-115.
2003. « Autour du concept de littérature mineure : variations sur un thème majeur », dans *Littératures mineures en langue majeure*, Jean-Pierre Bertrand & Lise Gauvin (dir.), Bruxelles/Montréal, Peter Lang/Presses de l'Université de Montréal, p. 19-56.
2004. *La fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 345 p.
- Gauvin, Lise en collaboration avec Rainer Grutman, Alexandra Jarque & Suzanne Martin
1997. *Langues et Littératures, dossier bibliographique CETUQ* (Centre d'Études Québécoises), Montréal, département d'Études françaises de l'université de Montréal, Cahier de recherche n° 9, 144 p.
- Gervais, André, sous la direction de
2000. *Emblématiques de l'« époque du joul »*, Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps, Montréal, Lanctôt éditeur, 196 p.
- Giroux, Robert
1974. « Le langage en question », dans *Études françaises*, vol. 10, n°2, p. 161-171.
- Godin, Jean Cléo
1987. « Mal écrire ou parler beau, transcription de la langue parlée », dans *Présence francophone*, n° 31, p. 113-120.
1997. « Les avatars du réalisme québécois », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n 85, p. 65-70.
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine & Michel Bertrand, sous la direction de
2004. *Langues et identités narratives dans les littératures de l'ailleurs (Antilles, Réunion, Québec)*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, coll. Langues et Langages, 197 p.

Hébert, Chantal

1988. « De la rue à la scène : la langue que nous habitons », dans *Présence francophone*, n° 38, p. 45-60.

Lafon, Dominique

2003a. « La langue-à-dire du théâtre québécois », (voir Beauchamp & Gilbert : 2003), p. 181-196.

2003b. « Michel Tremblay : Contexte culturel ». Lien : <http://www.collectionscanada.ca/ecrivains/027005-4200-f.html>, 13 mai 2003.

Lalonde, Michèle

1974. *Speak White, Les murs ont la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1 portefeuille.

1979. *Défense et illustration de la langue québécoise. Suivie de Prose et poèmes*, Paris, Éditions Laffont/Éditions Seghers, coll. Changes, 239 p.

Larose, Karim

2003. *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, thèse de l'université de Montréal, département d'études françaises, 371 p. Voir notamment le chapitre 3 : « Au cœur de la poudrière linguistique : la querelle du joual », p. 155-223.

Littérature, n° 101, 1995, « L'écrivain et ses langues », présentation de Lise Gauvin.

Littérature, n° 121, 2001, « Les langues de l'écrivain ».

Major, Robert

1979. *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, coll. Littérature, 341 p.

Melançon, Joseph

1983. « The Writing of Difference in Québec », dans *Yale French Studies*, n° 65, p. 21-29.

Michon, Jacques

1987. « Langue et culture populaire dans le roman québécois contemporain », dans *Présence francophone*, n° 31, p. 67-76.

Miron, Gaston

1996. *L'homme rapaillé*, Paris, Gallimard, coll. Poésie. [édition originale : 1970]

Stephan, Andrée

1987. « La langue populaire dans *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy », dans *Présence francophone*, n° 31, p. 99-112.

Vachon, Georges-André

1974. « le colonisé parle », dans *Études françaises*, vol. 10, n°1, p. 61-78.

Yale French Studies, n°65, 1983, « The Language of Difference : Writing in Quebec(cois) », édité par Ralph Sarkonak.

3.4. La critique face aux œuvres de Michel Tremblay

Barrette, Jean-Marc

1996. *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 544 p.

Beaupré, Sylvie

2000. *Spécularité et autoréférentialité dans l'œuvre de Michel Tremblay*, thèse de l'université de Montréal, département d'études françaises, 270 p.

Bélaïr, Michel

1972. *Michel Tremblay*, Montréal, Presses de l'université du Québec, coll. Studio, 95 p.

Berthiaume, René

1971. « À propos de l'œuvre dramatique de Michel Tremblay. Un cri d'alarme lancé au peuple québécois », dans *Nord*, n° 1, p. 9-14.

Boulanger, Luc

1998. « André Brassard et Michel Tremblay, noces d'art », entretien radiophonique avec M. Tremblay et A. Brassard, à l'occasion de la sortie de *Encore une fois, si vous permettez*. Lien : <http://www.voir.ca/artscene/Artscene.asp?ID=1632> (voir volume annexe).

2001. *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, coll. Théâtre entretiens, 179 p.

Cambron, Micheline

1989. *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 202 p.

1993. « Le cycle centripète : l'univers infini des Belles-Sœurs », (voir David & Lavoie : 1993), p. 241-260.

Cantin, Louise-Cécile

1972. *Analyse descriptive de quelques aspects de la langue du théâtre de Michel Tremblay*, Vancouver, mémoire de maîtrise du département de linguistique de l'université Simon Fraser, 99 p.

Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques (CEAD)

1968-2004. Dossiers de presse des cinq pièces de M. Tremblay étudiées : *Les belles-sœurs*, *Bonjour, là, bonjour*, *L'imromptu d'Outremont*, *Le vrai monde ?* et *Encore une fois, si vous permettez*.

Chatard, Virginie

1997. *Le monologue dans le théâtre de Michel Tremblay*, thèse de l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III, 489 p. Publiée en 1999 aux Presses universitaires du Septentrion.

Cloutier, Guy

1971. « Michel Tremblay : de la révolution tranquille aux événements d'octobre », dans *Nord*, n° 1, p. 15-17.

Dargnat, Mathilde

2000. « Le coup de stylet de Michel Tremblay », dans *Études canadiennes/Canadian Studies*, n° 49, p. 67-83.

2002a. *Michel Tremblay, Le « joual » dans Les belles-sœurs*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Critique littéraire, 224 p.

2002b. « La tentation du corpus. Du théâtre au roman, de la parole à l'écriture chez Michel Tremblay », dans *Proceedings of the Brno Conference* (Don Sparling edited by), Brno (Tchéquie), p. 51-61.

Lien : <http://www.afec33.asso.fr/ftp/revue/pdf/n49.pdf>

2003. « Michel Tremblay sur le fil de l'art : le réalisme langagier d'un bout à l'autre », dans *Voies vers l'extrême, voix de l'extrême*, sous la direction de Marie-Lyne Piccione, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, p. 139-150.

2004. « Langue, littérature et contexte esthétique québécois : le parti pris du

- pop'art », dans *Actes du 2^e Congrès International des Études Canadiennes*, Bucarest, Roumanie. Lien : <http://dkf.ics.muni.cz/~xvalicek/docconvert/files/22-Mathilde+Dargnat+F.doc>
2005. « Feuilleté énonciatif et hybridité générique », (voir Hazaël-Massieux & Bertrand : 2005), p. 34-89. Lien : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~fulltext/2441.pdf>
- 2006a. « *Dislokationen als syntaktischer Ausdruck der Mündlichkeit*/Les dislocations comme marque syntaxique d'oralité », *Mittwochskolloquium* (R. Kailuweit, S. Pfänder & W. Raible), 26 avril 2006, Freiburg, 48 p. (diaporama + exemplier)
Lien : <http://aune.lpl.univ-aix.fr/~fulltext/2725.pdf>
- 2006b. « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », dans *Études françaises*, à paraître.
- David, Gilbert
1995. « Dispositifs (post)modernes », (voir David : 1995), p. 197-213.
- David, Gilbert & Pierre Lavoie, édité par
1993. *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu et Lansman éditeur, 479 p.
- Duquette-Perrier, Lise
1974. « Langage, paraître, analyse sémiotique des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay », dans *Le journal de la recherche sémiotique*, vol. II, n°3, p. 41-53.
- Fonollosa, Marie-Odile
1995. *Le théâtre, reflet de la langue parlée ? Représentation de la langue parlée dans le théâtre de Michel Tremblay dans les années 70 et 80*, Montréal, mémoire de maîtrise du département d'anthropologie de l'université de Montréal, 105 p.
- Fosty, Andrée
1971. « En Pièces détachées », dans *Nord*, n° 1, p. 18-22.
- Gauvin, Lise
1993. « Le théâtre de la langue », (voir David & Lavoie : 1993), p. 335-357.
2000. « Michel Tremblay et le théâtre de la langue », (voir Gauvin : 2000), p. 123-141.
2004. « Les littératures francophones : du carnivalesque au baroque », (voir Gauvin : 2004), p. 295-308.
- Gobin, Pierre
1983. « Michel Tremblay : An Interweave of Prose and Drama », dans *Yale French Studies*, n° 65, p. 106-123.
- Godin, Jean Cléo
1988. « Tremblay : marginaux en chœur », (voir Godin & Mailhot : 1988b), p. 279-321.
- Godin, Jean Cléo
1991. « Le 'tant qu'à ça d'Albertine' », dans *Quebec Studies*, vol. 11, p. 111-116
- Greffard, Madeleine
1993. « Le triomphe de la tribu », (voir David & Lavoie : 1993), p. 27-45.
- Houde, Christiane
1971. « Une langue qui se cherche ou de la servitude à la libération », dans *Nord*, n° 1, p. 35-40.
- Jubenville, Yves
1998. *Une étude de Les belles-sœurs*, Montréal, Boréal, coll. Les classiques québécois expliqués, 115 p.

2000. « Frontières du théâtre. Sociocritique du joul et vie théâtrale au Québec depuis Les belles-soeurs, (voir Gervais : 2000), p. 135-146.
- Killick, Rachel
2000. « *Encore une fois, si vous permettez : imagination, parole, théâtre* », non publié, 17 p.
- Ladouceur, Louise
2002. « Canada's Michel Tremblay : des *Belles-sœurs* à *For the Pleasure of Seeing Her Again* », dans *Erudit*, vol. 15, n° 1, p. 137-161.
Lien : <http://www.erudit.org/revue/ttr/2002/v15/n1/006804ar.html>
- Lafon, Dominique
1980. « Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 21, p. 95-103.
1992. « Michel Tremblay, romancier », dans *Le roman contemporain au Québec, 1960-85, Archives des Lettres Canadiennes*, Saint-Laurent [Québec], Fides, tome 8, p. 447-461.
1993. « Généalogie des univers dramatique et romanesque », (voir David & Lavoie : 1993), p. 309-334.
- Laurendeau, Paul
1988. « Théâtre, roman et pratique vernaculaire chez Michel Tremblay », dans *Présence francophone*, n° 32, p. 5-20.
- Lavoie, Pierre
1987. « Chassé-croisé familial : *Bonjour, là, bonjour* et *Le vrai monde ?* », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, p. 95-101.
1993. « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Michel Tremblay », (voir David & P. Lavoie : 1993), p. 445-468.
1997. « Bibliographie commentée », dans *Voix et images*, vol. 7, n° 2, p. 225-306.
- Lefebvre, Paul
1993. « André Brassard : la mise à l'épreuve d'une dramaturgie », (voir David & Lavoie : 1993), p. 425-441.
- Lépine, Stéphane
1993. « Passage à l'acte », (voir David & Lavoie), p. 125-132.
- Mailhot, Laurent
1974. « Pour l'amour du bonjour », présentation de la pièce, dans *Bonjour, là, bonjour* de Michel Tremblay, Montréal, Leméac, p. 11-19.
1980. « Une certaine Révolution culturelle vécue par une (autre) Bande des Quatre », présentation de la pièce, *L'impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay, Montréal, Leméac, p. 9-19.
1988. « *Les belles-sœurs* ou l'enfer des femmes », (voir Godin & Mailhot : 1988a), p. 307-327.
- Normand, Pascal
1988. « Michel Tremblay et Robert Charlebois : l'émergence d'un parler québécois », dans *Présence francophone*, n° 32, p. 61-70.
- Pelletier, Claude, édité par
1988. *Michel Tremblay, Dossier de presse, 1966-1987*, Sherbrooke, séminaire de l'université de Sherbrooke, n. p.

- Piccione, Marie-Lyne
1999. *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 197 p.
- Pont-Humbert, Catherine
2000. « À voix nue », entretiens avec M. Tremblay, France-Culture, Les nuits de France-Culture, rediffusion à ma demande, du 5 au 9 février 2000. Voir un extrait du quatrième entretien ici même : annexes Michel Tremblay, entretiens et discours ». Cet extrait est intitulé « Du bon usage des mots ».
- Przychodzen, Janusz
2000. « *Les belles-Sœurs* en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité », dans *L'annuaire théâtral*, n° 27 p. 120-133.
- Reisman Babby, Ellen
1987-88. « *Des nouvelles d'Édouard* : Michel Tremblay's fugal composition », dans *The American review of Canadian Studies*, p. 383-394.
- Richard, Hélène
1993. « Narcisse sur scène : itinéraire de création », (voir David & Lavoie : 1993), p. 405-424.
- Robert, Lucie
1993. « L'impossible parole des femmes », (voir David & Lavoie : 1993), p. 359-376.
- Rocheleau, Alain-Michel
1997. « Fracture et ruptures identitaires dans l'œuvre de Michel Tremblay : un regard sur les personnages du Plateau Mont-Royal », dans *Anglophonia*, n° 1, p. 123-132.
- Ryngaert, Jean-Pierre
1971. « Réalisme et théâtralité dans *Les belles-soeurs* de Michel Tremblay », dans *Co-Incidences*, vol. I, n° 3, p. 3-12.
1993. « Faut-il faire parler le vrai monde ? », (voir David & Lavoie : 1993), p. 197-206.
2000. « Le Québec comme réserve d'émotion et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris », dans *L'annuaire théâtral*, n° 27, printemps, p. 147-159.
- Sadowska-Guillon, Irène
1989. « Michel Tremblay. À la rencontre de soi-même », entretien avec M. Tremblay, dans *L'avant-scène Théâtre*, n° 841, p. 25-27.
- Saint-Jacques, Denis
1974. « Des Canadiens, des Québécois, une Acadienne ou de l'invisibilité au théâtre », dans *Études françaises*, vol. 10, n°2, p. 151-159.
- Sarkany, Stéphane
1988. « Le modèle d'inscription du framéricain chez Michel Tremblay », dans *Présence francophone*, n° 32, p. 21-32.
- Tremblay, Michel
1974. Discours de M. Tremblay pour la remise du prix Victor Morin, dans *Le Devoir*, 14 décembre, p. 15 (voir volume annexe).
2000. Message international pour la Journée mondiale du théâtre, Unesco, 27 mars (voir volume annexe).

Vercier, Bruno

1988. « La dés-oralisation dans les romans de Michel Tremblay », dans *Présence francophone*, n° 32, p. 21-32.

Vigeant, Louise

1998. « La naissance d'un écrivain », dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 89, p. 26-29.

Table des matières détaillée

<i>Composition du jury</i>	i
<i>Résumé</i>	iii
<i>Abstract</i>	iv
<i>Sommaire de la thèse</i>	v
<i>Sommaire des annexes</i>	vii
<i>Liste des tableaux</i>	viii
<i>Liste des figures</i>	ix
<i>Liste des abréviations</i>	x
<i>Normes de transcription pour le sous-corpus frcapop</i>	xi
<i>Dédicace</i>	xiii
<i>Remerciements</i>	xv
<i>Exergue</i>	xvii
<i>Introduction générale</i>	1
Première partie	
Définition de l'objet, aspects théoriques et méthodologiques	15
<i>Chapitre 1. Imaginaires et formes linguistiques de l'oralité populaire québécoise (OPQ)</i>	17
<i>Introduction</i>	17
1.1. Langue et représentations de la langue	17
1.1.1. <i>La notion d'« imaginaire linguistique »</i>	18
1.1.2. <i>La « surconscience linguistique »</i>	22
1.2. Variations et variétés du français	24
1.2.1. <i>Les différents lieux de la variation linguistique</i>	24
1.2.1.1. Les variations selon l'usager	24
1.2.1.2. Les variations selon l'usage	25
1.2.1.3. Fonctions sociales des variétés	27
1.2.2. <i>La variation diamésique en débat</i>	30
1.2.2.1. Canaux et variétés	30
1.2.2.2. Paramètres de l'oral et de l'écrit	32
1.2.2.3. De l'oral à l'écrit et vice-versa (dynamique des variations)	33
1.2.3. <i>L'intrication des variations face à l'« idéologie du standard »</i>	35
1.2.3.1. Axiologie de la langue	35
1.2.3.2. Le familier-populaire	37
1.2.3.3. Oral/écrit : enjeu esthétique du décalage des registres	39

1.3. Le cas du Québec : une situation linguistique complexe	41
1.3.1. <i>Fondements historiques d'une langue et d'un imaginaire québécois</i>	41
1.3.1.1. La greffe française en Amérique du Nord	41
1.3.1.2. Un « choc de langues » à rebondissements	45
1.3.1.3. La question d'une « langue québécoise »	48
1.3.2. <i>La « période du joual »</i>	52
1.3.2.1. L'évolution des définitions	52
1.3.2.2. Le joual et M. Tremblay	58
1.3.3. <i>Aspects sociolinguistiques</i>	61
1.3.3.1. Diglossie enchâssée et continuum des usages	64
1.3.3.2. Une créolisation du français ?	64
1.4. Portrait linguistique de l'OPQ	67
1.4.1. <i>Phénomènes retenus</i>	70
1.4.1.1. Phénomènes d'origine phonétique	70
1.4.1.2. Phénomènes morphologiques	71
1.4.1.3. Phénomènes syntaxiques	72
1.4.1.4. Phénomènes lexicaux	75
1.4.2. <i>Artifices graphiques attendus</i>	75
<i>Conclusion</i>	77
Chapitre 2. Aspects théoriques et méthodologiques	79
<i>Introduction</i>	79
2.1. Quelle approche du phénomène littéraire ?	79
2.1.1. <i>Aspects cognitifs et pragmatiques de la valeur littéraire</i>	80
2.1.1.1. Rendre le texte au discours et à son genre	82
2.1.1.2. La construction de la valeur esthétique	88
2.1.1.3. Style et fiction de l'OPQ chez M. Tremblay	90
2.1.2. <i>Les arrière-plans sémiotiques</i>	100
2.1.2.1. « Sémiostylistique », essai de définition	101
2.1.2.2. Pertinence esthétique du phénomène textuel	108
2.1.2.3. Bilan	117
2.2. Construction empirique de l'OPQ : délimitation et traitement du corpus	118
2.2.1. <i>Le sous-corpus tremblay</i>	118
2.2.1.1. Critères de sélection des pièces	119
2.2.1.2. <i>Les belles-sœurs</i>	122
2.2.1.3. <i>Bonjour, là, bonjour</i>	123
2.2.1.4. <i>L'impromptu d'Outremont</i>	124
2.2.1.5. <i>Le vrai monde ?</i>	125

2.2.1.6. <i>Encore une fois, si vous permettez</i>	126
2.2.2. <i>Le sous-corpus frcapop</i>	126
2.2.2.1. Les corpus de base : <i>Sankoff-Cedergren et Montréal 84</i>	127
2.2.2.2. Critères de sélection des extraits	128
2.2.3. <i>Préliminaires à une exploitation assistée par ordinateur</i>	130
2.2.3.1. Du texte à son exploitation logicielle	131
2.2.3.2. Intérêts et limites de la démarche	136
<i>Conclusion</i>	137
Deuxième partie. Dire et montrer l'oralité	139
Chapitre 3. À la recherche d'une (dé)raison graphique	141
<i>Introduction</i>	141
3.1. Modèles pour la description graphique	142
3.1.1. <i>L'approche phonographique</i>	143
3.1.1.1. Définition du graphème	144
3.1.1.2. Type de description proposée	148
3.1.2. <i>L'approche autonomiste</i>	148
3.1.2.1. Définition du graphème	149
3.1.2.2. Type de description proposée	154
3.1.2.3. Tableau synoptique des deux approches	155
3.1.3. <i>Application au sous-corpus tremblay</i>	157
3.1.3.1. La situation de l'écrivain québécois	157
3.1.3.2. Notions retenues	158
3.2. Néographies phonétisantes : phénomènes saillants	160
3.2.1. <i>Le concept de néographie</i>	160
3.2.2. <i>Données, analyses préliminaires</i>	163
3.2.2.1. Constitution de tableaux synthétiques	163
3.2.2.2. « Idéologie du standard » et limites des tableaux	167
3.2.3. <i>Phénomènes vocaliques</i>	171
3.2.3.1. Voyelles fermées [i, y, u]	172
3.2.3.2. Voyelle orale centrale [ə]	174
3.2.3.3. Voyelle mi-ouverte [ɛ]	175
3.2.3.4. Postériorisation du [a] en [ɑ]	176
3.2.3.5. Fermeture et arrondissement du [ɑ] et fermeture du [a]	177
3.2.3.6. Diphtongaisons des voyelles longues ou allongées	178
3.2.3.7. « Tout ce qui s'écrit OI »	180
3.2.4. <i>Phénomènes consonantiques</i>	181
3.2.4.1. Affrication et assibilation de [t] et [d]	181
3.2.4.2. Prononciation d'un [t] final, orthographique ou non	183
3.2.4.3. Réduction des groupes consonantiques	183

3.2.4.4. Désonorisation de [ʒ] et [g]	185
3.2.4.5. Palatalisation et/ou yodisation de [d] et [g]	186
3.2.4.6. Deux hésitations circonscrites [l, n] et [r, l]	187
3.2.5. <i>Approfondissements</i>	188
3.2.5.1. Représentation graphique des variantes phonétiques du FQ chez M. Tremblay	188
3.2.5.2. Exemple de traitement quantitatif de la variation graphique chez M. Tremblay	190
3.3. Choix graphiques de l'écrivain	191
3.3.1. <i>Substitution de graphèmes alphabétiques</i>	192
3.3.1.1. Phénomènes vocaliques	192
3.3.4.1. Phénomènes consonantiques	193
3.3.2. <i>Une gemination graphique clignotante</i>	194
3.3.3. <i>Fausse liaison</i>	194
3.3.4. <i>Suppression de graphèmes à l'intérieur d'une unité lexicale</i>	195
3.3.5. <i>Prothèses et épenthèses</i>	196
3.3.6. <i>Combinaisons néographiques</i>	196
3.4. Usages néographiques de l'apostrophe	199
3.4.1. <i>De quoi l'apostrophe est-elle le signe ?</i>	199
3.4.1.1. Usages standard	200
3.4.1.2. Usages non standard	201
3.4.2. <i>Apostrophe et « e muet »</i>	204
3.5. Particularités morpho-lexicales	209
3.5.1. <i>Pronoms personnels en français québécois parlé</i>	209
3.5.1.1. Personnes 1 et 2	210
3.5.1.2. Personnes 3	211
3.5.1.3. Personnes 4 et 5	213
3.5.1.4. Personnes 6	214
3.5.2. <i>Anglicismes métaplasmiques</i>	216
<i>Conclusion</i>	219
Chapitre 4. Mises en texte de la parole quotidienne	223
<i>Introduction</i>	223
4.1. Les éléments péritextuels	223
4.2. L'appareil didascalique	227
4.2.1. <i>Distribution de la parole</i>	231
4.2.2. <i>Repérage situationnel</i>	234
4.2.3. <i>Informations métalinguistiques</i>	236
4.2.4. <i>Les commentaires de la transcription linguistique</i>	239
4.3. La ponctuation	240

4.3.1. <i>Oralité et ponctuation</i>	241
4.3.2. <i>Sens étroit, sens étendu et auxiliarité</i>	243
4.3.3. <i>Le recensement des figures et leur valeur énonciative</i>	246
4.4. « Petits mots » et autres spécificités du discours oral	251
4.4.1. <i>Petits mots, particules ou marqueurs de discours ?</i>	251
4.4.1.1. À la recherche d'une définition générale	252
4.4.1.2. Quelles sont ces particules ? Comment les identifier ?	256
4.4.2. <i>Analyses du corpus</i>	260
4.4.2.1. « Coudon(c) »	260
4.4.2.2. « Entéka »	264
4.4.2.3. « (Ça) fait que »	269
4.4.2.4. « Hostie »	273
4.4.2.5. « Là »	278
4.4.2.6. « Par exemple »	289
4.4.2.7. Intérêt pour une catégorisation graphique de l'oralité	293
<i>Conclusion</i>	299
Chapitre 5. Une syntaxe du compromis	301
<i>Introduction</i>	301
5.1. Quelle unité syntaxique pour l'oral ?	302
5.1.1. <i>La phrase, mais encore ?</i>	303
5.1.1.1. Dès le départ une définition composite	303
5.1.1.2. La dépendance verbale et ses limites	304
5.1.2. <i>Micro-, macro-syntaxe et construction</i>	306
5.1.2.1. La syntaxe de dépendance verbale (microsyntaxe)	306
5.1.2.2. Brève présentation de la macro-syntaxe	309
5.1.2.3. L'intérêt de la notion de construction	311
5.1.3. <i>Remarques générales sur le corpus (1)</i>	314
5.1.3.1. Une gestion différente des « modes de production » de l'oral	315
5.1.3.2. Autres phénomènes syntaxiques caractérisants	318
5.2. Les relatives non standard chez M. Tremblay	332
5.2.1. <i>Options théoriques et typologiques</i>	334
5.2.1.1. Une seule typologie des relatives non standard ?	334
5.2.1.2. Critères pour un classement des relatives	336
5.2.1.3. Caractéristiques des relatives non standard	340
5.2.2. <i>Remarques générales sur le corpus (2)</i>	347
5.2.2.1. Formes orales et formes écrites des pronoms	347
5.2.2.2. Frontières définitives pointillées	350
5.2.3. <i>Relevé des relatives non standard dans le corpus</i>	356

5.2.3.1. Relatives non standard avec <i>gap</i>	357
5.2.3.2. Relatives non standard sans <i>gap</i>	363
5.2.3.3. Relatives dites plébéiennes	364
5.3. Constructions disloquées	365
5.3.1. <i>Qu'est-ce qu'une dislocation ?</i>	365
5.3.1.1. Considérations générales	365
5.3.1.2. Choix terminologiques	367
5.3.2. <i>Les types de dislocations</i>	368
5.3.2.1. Critères définitoires de la dislocation (synthèse)	369
5.3.2.2. Linéarité : dislocation droite et dislocation gauche	370
5.3.2.3. Syntaxe : catégorie et fonction de l'élément disloqué	372
5.3.2.4. Sémantique : échelle des relations ED—EA	376
5.3.3. <i>Problèmes soulevés par l'analyse du corpus</i>	377
5.3.3.1. Nécessité d'un échantillonnage	378
5.3.3.2. Présence de constructions disloquées	379
5.3.3.3. Représentation du phénomène chez M.Tremblay	386
<i>Conclusion</i>	390

Troisième partie

D'une langue d'auteur à celle(s) de ses personnages	393
Chapitre 6. Position et fonction actantielles des personnages	395
<i>Introduction</i>	395
6.1. Les belles-sœurs (1968)	397
6.1.1. <i>État du texte</i>	397
6.1.2. <i>Feuilleté énonciatif de Les belles-sœurs</i>	398
6.1.2.1. Schéma	399
6.1.2.2. Particularités	399
6.1.3. <i>Organisation dramatique</i>	402
6.1.3.1. Programme narratif	402
6.1.3.2. Gestion spatio-temporelle	403
6.2. Bonjour, là, bonjour (1974)	405
6.2.1. <i>État du texte</i>	406
6.2.2. <i>Feuilleté énonciatif de Bonjour, là, bonjour</i>	406
6.2.2.1. Schéma	407
6.2.2.2. Particularités	408
6.2.3. <i>Organisation dramatique</i>	411

6.2.3.1. Programme narratif	411
6.2.3.2. Gestion spatio-temporelle	413
6.3. L'impromptu d'Outremont (1980)	414
6.3.1. État du texte	414
6.3.2. Feuilleté énonciatif de L'impromptu d'Outremont	417
6.3.2.1. Schéma	417
6.3.2.2. Particularités	418
6.3.3. Organisation dramatique	420
6.3.3.1. Programme narratif	420
6.3.3.2. Gestion spatio-temporelle	422
6.4. Le vrai monde ? (1987)	423
6.4.1. État du texte	423
6.4.2. Feuilleté énonciatif de Bonjour, là, bonjour	423
6.4.2.1. Schéma	424
6.4.2.2. Particularités	425
6.4.3. Organisation dramatique	428
6.4.3.1. Programme narratif	429
6.4.3.2. Gestion spatio-temporelle	431
6.5. Encore une fois, si vous permettez (1998)	432
6.5.1. État du texte	433
6.5.2. Feuilleté énonciatif de Encore une fois, si vous permettez	433
6.5.2.1. Schéma	434
6.5.2.2. Particularités	434
6.5.3. Organisation dramatique	438
6.5.3.1. Programme narratif	438
6.5.3.2. Gestion spatio-temporelle	440
<i>Conclusion</i>	443
Chapitre 7. Diction et fiction : mutation stylistique de M. Tremblay (1968-1998).....	445
<i>Introduction</i>	445
7.1. Rôles de la langue	445
7.1.1. Distinction des personnages	446
7.1.1.1. Le support statistique	446
7.1.1.2. Confrontation avec les différences actantielles observées	453
7.1.2. Marquage des niveaux énonciatifs	455
7.1.3. La qualité de la langue comme thème	458

7.2. Donner un sens aux différences : mutation stylistique entre 1968 et 1998	470
7.2.1. <i>Évolution de la réception esthétique générale</i>	470
7.2.1.1. Évolution du référent linguistique	471
7.2.1.2. De la décalcomanie sociale à l'universalité des émotions en passant par un « gros ras le-bol »	474
7.2.1.3. De l'avant-garde aux anthologies de la littérature québécoise	481
7.2.2. <i>Du burlesque social à l'intimité autobiographique</i>	492
7.2.2.1. « Là où il y a style il y a genre » (M. Bakhtine)	492
7.2.2.2. L'OPQ, indice d'hybridation générique et d'évolution stylistique	495
 <i>Conclusion</i>	 516
 <i>Conclusion générale</i>	 519
 <i>Bibliographie thématique</i>	 531
 Remarques	 532
1. Théorie et analyse du discours littéraire	533
1.1. Concepts linguistiques, sémiotiques et philosophiques généraux	533
1.2. Problèmes de stylistique et de typologie textuelle	539
1.3. Outils statistiques et informatiques	548
2. Le français parlé, généralités et application au français québécois	550
2.1. Français parlé et problématique écriture-oralité (linguistique)	550
2.2. La francophonie et le français au Québec, études	563
3. Questions de littérature québécoise	573
3.1. Œuvres de Michel Tremblay citées	573
3.2. Références générales	575
3.3. Langue et littérature au Québec	578
3.4. La critique face aux oeuvres de M. Tremblay	580
 <i>Table des matières détaillée</i>	 587