

« Feuilleté » énonciatif¹ et hybridité générique

*C'r'à ton tour, Laura Cadieux*²

de Michel Tremblay, entre roman et théâtre³

Mathilde DARGNAT

Université de Provence et Université de Montréal

Chez un véritable écrivain, les conventions génériques sont en quelque sorte transcendées par une option stylistique qui les légitime⁴.

En relation avec le thème commun de ces journées scientifiques, j'ai choisi d'aborder une problématique stylistique chez un auteur québécois, M. Tremblay, à travers un texte qualifié d'hybride, *C'r'à ton tour, Laura Cadieux*. Hybride, c'est-à-dire qui emprunte à la

1 Le modèle du « feuilleté » renvoie à la célèbre étude des *Chats* de Baudelaire par JAKOBSON et LÉVI-STRAUSS. C'est le sens proposé par G. Molinié que nous retenons ici.

2 Édition de référence: *C'r'à ton tour, Laura Cadieux*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997 [1973].

3 Le présent article est une version remaniée de la communication faite à l'occasion des journées scientifiques organisées par l'équipe « Créoles » de l'UFR 6057 (9-10 mai 2003): « La langue des littératures antillaises et québécoises: questions autour du dialogue et de la narration. » Je remercie très vivement M^{me} Lise Gauvin et M^{me} Marie-Christine Hazaël-Massieux de leur soutien.

4 Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1991, p. 134.

fois au genre romanesque et au genre dramatique en ce qui concerne l'agencement traditionnel des strates énonciatives qui définissent ces deux genres du discours littéraire (auteur, narrateur, personnages).

Introduction

À la question « Pourquoi *Laura Cadieux* s'est-il retrouvé sous la forme du roman ? », M. Béclair a répondu : « peut-être parce que, au théâtre, Tremblay en est rendu à parler d'autres choses. Qu'on se le dise pourtant : il y a là, dans *C'tà ton tour, Laura Cadieux*, matière à transposition⁵. » Le but de cette étude est de mettre en évidence ce qui permet cette transposition générique : le texte publié comme un roman a été lu pour la radio, joué au théâtre, adapté en téléroman. Ces diverses représentations du texte littéraire exploitent différemment ce qui va être développé sous le nom de « feuilleté énonciatif », en référence aux réflexions de G. Molinié et de C. Stolz. Un feuilleté propre aux textes littéraires en général et à ce roman théâtral en particulier.

Dans un premier temps, je préciserai quelques implications théoriques d'une approche discursive du littéraire : 1. ce qu'on entend par *sémiostylistique*, 2. je commenterai le *modèle actantiel* emprunté à G. Molinié et à C. Stolz et 3. je proposerai de définir la *littérisation* comme la *pertinence esthétique* d'un *phénomène textuel*. Il s'agit de mettre en évidence et de préciser les modalités d'articulation du phénomène textuel tel qu'il est perçu à la lecture avec sa pertinence esthétique telle qu'elle peut être inférée en fonction d'un contexte (extratextuel)⁶.

Dans un deuxième temps, je me concentrerai sur le texte *C'tà ton tour, Laura Cadieux* en proposant une étude (sémi)stylistique du phénomène de l'oralité : 1. la définition même de *l'oralité* sera interrogée, 2. je proposerai une étude du feuilleté polyphonique de la parole du narrateur, Laura, ou *l'empilement des discours directs* et 3. je reprendrai la littérisation du fait linguistique, conformément à la définition de la sémiostylistique rappelée dans la première partie, aux niveaux général, générique et singulier.

5 Michel BÉCLAIR, « Michel Tremblay publie "Laura Cadieux" : un roman presque théâtral », *Le Devoir*, 21 avril 1973, p. 20.

6 On retrouve alors la distinction phénotexte/génotexte avancée par Julia KRISTEVA et reprise par Roland BARTHES dans son article « Théorie du texte » de l'*Encyclopaedia Universalis* Paris, 1978, vol. 15 : le *phéno-texte* c'est « le phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret » ; le *géno-texte* « pose les opérations logiques propres à la constitution du sujet de l'énonciation. [...] Le géno-texte ne peut donc relever exclusivement du structuralisme (il est structuration, non structure) », p. 1015.

1. Rendre le texte au discours : implications théoriques⁷

Il n'est pas tout à fait sûr que l'emploi des sons et des couleurs suffise à définir la musique ou la peinture, mais il est certain que l'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature, et encore moins la littérature comme art⁸.

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 l'écrivain M. Tremblay, mais aussi à tout le contexte idéologico-esthétique qui le baigne et qui conditionne sa vision de la littérarité⁹. C'est avec les acquis de la pragmatique que l'on envisage aujourd'hui l'analyse stylistique, en mettant en perspective l'énoncé textuel et les actes d'énonciation, de co-énonciation, qui le réalisent. « 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.¹⁰ » Je dis co-énonciation pour insister sur l'ouverture de la sémiologie littéraire par les deux bouts¹¹, du côté de l'émetteur (auteur, scripteur) et du côté du récepteur (lecteur). Mais il y aura à redire quant à la nature et à l'autonomie ainsi affichées de l'auteur.

1.1. Sémiostylistique, essai de définition

Origine du terme

On peut se poser la question de l'origine du terme *sémiostylistique* au sens strict, ou plus largement de la conception sémiotique du

7 Cette partie théorique est à la fois trop volumineuse et trop synthétique. Développer davantage aurait changé la nature de l'article, passer sous silence les enjeux théoriques généraux soulevés par la problématique (québécoise) aurait été fort dommage. J'invite donc à considérer ces quelques pages comme un « moindre mal ».

8 Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 12.

9 Pour la problématique du discours et la définition de l'analyse du discours, voir Dominique MAINGUENEAU, *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991. Tout particulièrement le chapitre I, p. 9-28.

10 Micheline CAMBRON, *Une Société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 29.

11 Voir l'article de Pierre OUELLET, « La perception discursive », dans *La Discursivité*, sous la direction de L. Bourassa, Québec, Nuit Blanche Éditeur, p. 33-67.

style¹². Dans le premier cas, je renvoie naturellement aux travaux de G. Molinié¹³ et à ceux de Cl. Stolz sur la polyphonie¹⁴ et également à ceux de J.-P. Saint-Gérard pour qui la stylistique « requiert une connaissance critique de l'histoire des modèles, des conditions de réception de l'objet artistique et des vecteurs de sa transmission. Mais aussi une rigoureuse régulation du commentaire analytique, variable selon l'être du commentateur et la nature des objets qu'il examine. Et c'est pourquoi, le style, dans sa dimension *sémio-stylistique*, ne peut pas faire l'économie d'une éthique, constituant obligé du langage en emploi, de sa théorisation et des discours sur cette théorisation.¹⁵ »

Quant aux conceptions sémiologiques ou sémiotiques plus générales du fait de style dans sa complexité, je pense aux travaux de J.-M. Klinkenberg, de J. Molino et de J. Fiset¹⁶.

Si G. Molinié (et al.) a choisi un modèle sémiotique qui doit beaucoup à L. Hjelmslev (expression, contenu / forme, substance), les quatre théoriciens que je viens de citer invitent plus ou moins explicitement à ce que « Hjelmslev [soit] tiré du côté de Peirce¹⁷ », c'est-à-dire du côté de la pragmatique (ou plus exactement du pragmatisme)¹⁸. On peut citer aussi, sans les assimiler aux précédentes, les études de J. Fontanille et

12 Il faudrait revoir les distinctions et « fausses distinctions » entre sémiotique, sémiologique, rhétorique et même sémantique qui souvent s'opposent ou se superposent lorsqu'il s'agit d'aborder la question du style, selon que l'on se place dans une logique structuraliste ou pragmatiste.

13 Georges MOLINIÉ, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* (avec. A. Viala), Paris, PUF, 1993 et *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1998). Cf. au Québec, des références à cette théorie dans les travaux de Frances FORTIER et d'Andrée MERCIER, dans *Protée, théories et pratiques sémiotiques*, « Style et sémosis », Chicoutimi, vol. 23/2, printemps 1995.

14 Claire STOLZ, *Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen, pour une approche sémiostylistique* [thèse sous la direction de G. Molinié], Paris, Honoré Champion Éditeur, 1998 et *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 1999.

15 Jacques-Philippe SAINT-GÉRARD, « Style, apories et impostures », dans *Langages*, n° 118, p. 21.

16 Jean-Marie KLINKENBERG, *Le Sens rhétorique, essais de sémantique littéraire*, Toronto/Bruxelles, Éditions du GREF/Les Eperonniers, 1990; Jean MOLINO, « Pour une théorie sémiologique du style », dans *Qu'est-ce que le style?* sous la direction de G. Molinié & P. Cahné, Paris, PUF, 1994, p. 213-261; Jean FISETTE, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ Éditeur, 1998.

17 Jacques-Philippe SAINT-GÉRARD, « Style, apories et impostures », *op. cit.*, p. 25.

18 Voir Charles Sanders PEIRCE, *Collected Papers*, fragment 5.402 (1906), note 3, cité et traduit par J. Fiset, *op. cit.*, p. 281-283.

de J. Geninasca¹⁹, dans la continuité des travaux d'A. J. Greimas, qui font une large place aux problématiques de la perception et de l'interprétation. Je reprends l'intéressante synthèse de A. Hénault :

Hjelmslev met un fossé entre la perception globalisante du sens et l'ingénierie très normée de la production et de l'analyse de la signification. Sans du tout nier l'importance de la première, comme on lui a quelquefois reproché, il l'exclut du ressort de la théorie du langage pour la considérer comme l'objet de disciplines extra-linguistiques telles que l'anthropologie sociale ou la philosophie. La décision de Hjelmslev en ce point, est une radicale mise entre parenthèses de tout le champ perceptif en vue d'un travail résolument déductif, conformément aux découpages de Saussure. [...] C. S. Peirce, le créateur de sémiotique américaine, quant à lui, choisit le chemin exactement opposé, en refusant cette époque raisonnée du champ perceptif. [...] L'avenir de la sémiotique passe-t-il par une exploration (à nouveaux frais) du perceptif, du perceptible et du reçu ? Il est certain, en tout cas, que les recherches cognitives ne peuvent plus faire l'économie d'une théorie de la perception et que cette question est désormais à l'ordre du jour. Il n'est pas exclu que les recherches très nouvelles menées sur la sémiotique des passions [il faut sans doute voir ici un renvoi à Fontanille et à Greimas] n'apportent pas quelques concepts exploratoires²⁰.

Enfin, pour finir cet aperçu du bouillonnement théorique autour du phénomène littéraire, je renvoie à un récent numéro de *Littérature*, « Littérature et phénoménologie »²¹, qui interroge notamment la question de la réception et des points de vue.

19 Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, p. 1999 : « 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 sémiotique comme un processus de production/réception – et en cela nous pourrions nous accorder avec la philosophie peircienne », (p. 2/7); Jacques GENINASCA, *La Parole littéraire*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1997.

20 Anne HÉNAULT, *Histoire de la sémiotique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, p. 71-72. Voir aussi la synthèse *Questions de sémiotique*, sous la dir. d'A. Hénault, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 2002, où les rapprochements sémiotique « européenne » et sémiotique « américaine » sont au rendez-vous.

21 *Littérature*, n° 132, Paris, Larousse, décembre 2003 : « Littérature et phénoménologie », présentation de J.-Cl. Coquet. Voir notamment l'article de Florence DE CHALONGE : « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », p. 71-84.

de J. Geninasca¹⁹, dans la continuité des travaux d'A. J. Greimas, qui font une large place aux problématiques de la perception et de l'interprétation. Je reprends l'intéressante synthèse de A. Hénault :

Hjelmslev met un fossé entre la perception globalisante du sens et l'ingénierie très normée de la production et de l'analyse de la signification. Sans du tout nier l'importance de la première, comme on lui a quelquefois reproché, il l'exclut du ressort de la théorie du langage pour la considérer comme l'objet de disciplines extra-linguistiques telles que l'anthropologie sociale ou la philosophie. La décision de Hjelmslev en ce point, est une radicale mise entre parenthèses de tout le champ perceptif en vue d'un travail résolument déductif, conformément aux découpages de Saussure. [...] C. S. Peirce, le créateur de sémiotique américaine, quant à lui, choisit le chemin exactement opposé, en refusant cette époque raisonnée du champ perceptif. [...] L'avenir de la sémiotique passe-t-il par une exploration (à nouveaux frais) du perceptif, du perceptible et du reçu ? Il est certain, en tout cas, que les recherches cognitives ne peuvent plus faire l'économie d'une théorie de la perception et que cette question est désormais à l'ordre du jour. Il n'est pas exclu que les recherches très nouvelles menées sur la sémiotique des passions [il faut sans doute voir ici un renvoi à Fontanille et à Greimas] n'apportent pas quelques concepts exploratoires²⁰.

Enfin, pour finir cet aperçu du bouillonnement théorique autour du phénomène littéraire, je renvoie à un récent numéro de *Littérature*, « Littérature et phénoménologie »²¹, qui interroge notamment la question de la réception et des points de vue.

19 Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, p. 1999 : « 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 sémiotique comme un processus de production/réception – et en cela nous pourrions nous accorder avec la philosophie peircienne », (p. 2/7); Jacques GENINASCA, *La Parole littéraire*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1997.

20 Anne HÉNAULT, *Histoire de la sémiotique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, p. 71-72. Voir aussi la synthèse *Questions de sémiotique*, sous la dir. d'A. Hénault, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 2002, où les rapprochements sémiotique « européenne » et sémiotique « américaine » sont au rendez-vous.

21 *Littérature*, n° 132, Paris, Larousse, décembre 2003 : « Littérature et phénoménologie », présentation de J.-Cl. Coquet. Voir notamment l'article de Florence DE CHALONGE : « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », p. 71-84.

Mathilde DARGNAT

M'intéressant plus particulièrement et plus modestement ici à la stratification polyphonique, je me réfère en premier lieu aux travaux de Cl. Stolz. Voici un bref résumé de la sémiostylistique telle qu'elle est développée par G. Molinié dans son ouvrage du même nom. Notons que l'on y retrouve les problématiques et des concepts communs aux travaux cités ci-dessus. L'auteur ne cache pas d'ailleurs qu'il agit en bon bricoleur, ce « bricolage intellectuel » avoué étant devenu, on peut le remarquer, un topique des études sémiotiques.

Le texte littéraire comme discours

Sonder les strates polyphoniques d'un texte littéraire ne peut se résumer à faire l'inventaire des discours et des situations dialoguées rapportés par un narrateur explicité dans et par le texte. Il faut, en plus de l'énoncé tel que « livré » par une édition, prendre en considération les marques de la situation d'énonciation qui l'a produit : l'auteur, son horizon d'attente ou lecteur idéal, ses valeurs idéologico-culturelles qui définissent sa vision la littérarité. Le texte (romanesque) ne fait pas que représenter le discours, le langage, il est lui-même discours et la sémiostylistique est l'étude de son fonctionnement comme unité discursive à un niveau fondamental :

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'interprétation²².

La notion de « liaison de principe » marque bien la particularité de la communication littéraire qui, décalée contextuellement, nécessite un véritable « pacte scripturaire » – ou « contrat littéraire²³ » – entre un écrivain et un lecteur réel (occurrent) ; lequel pacte est le lieu où se construit et se joue la pertinence esthétique du texte.

Quand on parle de la qualité littéraire de tel ou tel texte, on veut donc dire le processus de littérisation de ce texte à réception. La littérarité,

²² Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception*, op. cit., p. 9.

²³ Voir Dominique MAINGUENEAU, « la lecture comme énonciation » (27-52) et « Le contrat littéraire » (p. 121-139), dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, op. cit.

ou valeur littéraire, n'est pas donnée sans effort d'interprétation de la part de celui qui la reconnaît.

*Les trois composantes définitionnelles de la littérarité
(se reporter au schéma ci-après)*

1. *Le discours littéraire a un fonctionnement sémiotique complexe.* La complexité vient du décalage contextuel entre émetteur et récepteur (niveau α et niveau I) et du caractère très construit de l'énoncé fictionnel (niveaux I (1), niveau II (1) et II (2)).

2. *Il est son propre référent.* Le caractère autoréférentiel 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 renvoie²⁴. L'auteur donne les clés spatio-temporelles de sa fiction. De plus, parler d'autoréférentialité du langage littéraire, c'est reprendre la définition de la fonction poétique du langage telle qu'avancée par R. Jakobson, à savoir que le message cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet, notamment par l'exhibition du signifiant – comme c'est le cas dans les transcriptions de l'oralité.

3. *Il est un acte.* Du point de vue pragmatique²⁵, le texte littéraire n'est littéraire que s'il est esthétiquement efficace, que s'il produit quelque effet esthétique sur le lecteur. Et j'entends 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. Rappelons à ce sujet les

²⁴ Le problème de la référence en littérature paraît cependant bien plus complexe dans les cas de réalisme. On peut tout à fait trouver des références extratextuelles comme l'évocation d'événements historiques attestés ou des adresses directes au lecteur qui renvoient ce dernier à sa propre déixis. Dans le cadre de la problématique de la référence en littérature, il serait très intéressant de regarder d'un peu plus près la notion de *déixis am phantasma* telle que présentée par K. Bülher. Cf. Karl BÜLHER, *Sprachtheorie*, Stuttgart, Fischer, 1965 [1934].

²⁵ « Pragmatique » est ici entendu tant du point de vue social de l'acte de langage que du point de vue individuel, cognitif, des modalités psychologiques de la perception et de l'interprétation. Sont en jeu autant la *performativité* que l'*interprétativité* du texte littéraire.

propos de P. Valéry : « Il [le terme d'esthétique] me fait hésiter l'esprit, écrit-il, entre l'idée étrangement séduisante d'une "Science du Beau", qui [...] nous ferait discerner à coup-sûr ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire [...]; et, en regard de cette idée, l'idée d'une "Science des sensations", non moins séduisante²⁶. »

Ce sentiment de littéarité est la reconnaissance du « régime de littéarité »²⁷ 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 littéarité, en plus d'être graduel, opère à différents niveaux. Ainsi peut-on parler : a. *d'une littéarité générale* (un texte est plus ou moins reconnu comme littéraire), b. *d'une littéarité 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 littéarité singulière* (un texte reflète plus ou moins une individualité auctoriale, un style au sens restreint).

1.2. Modélisation actantielle

Schéma

La schématisation de ces données (discursivité, complexité sémiotique, structuration textuelle et littéarité) emprunte évidemment à plusieurs disciplines des sciences du langage et à plusieurs théories littéraires, mais elle est tout particulièrement redevable, de part l'importance du postulat fondamental de la discursivité, aux théories de l'énonciation, à la narratologie et à la sémiotique actantielle. « La stylistique actantielle 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.*²⁸ »

²⁶ Paul VALÉRY, préambule au *Discours sur l'Esthétique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959, p. 1295-1296.

²⁷ Le développement fait par G. Genette, reprenant R. Jakobson, à propos de ce « régime » du littéraire, est bien entendu à prendre en compte. Voir Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1991, p. 7.

²⁸ Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, *op. cit.*, p. 48. C'est moi qui souligne.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

L'intérêt de la distinction schématique entre plusieurs niveaux n'est pas tant d'étudier d'un côté le feuilleté énonciatif 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 texte.

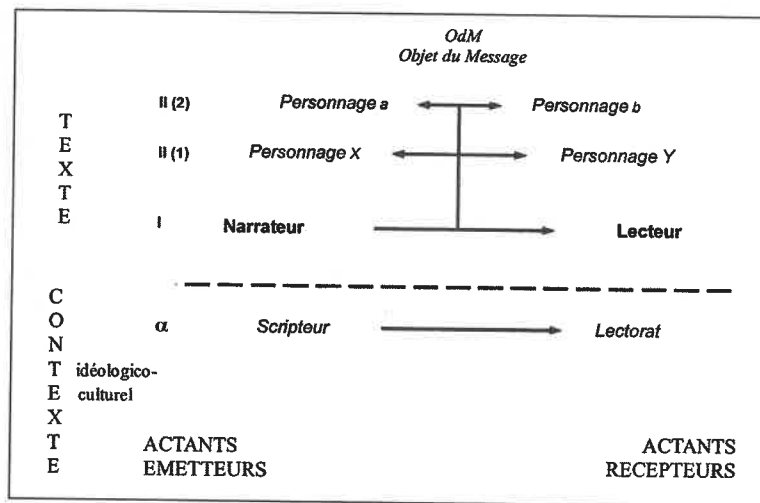


Figure 1. D'après C. Stolz : 1999, p. 44. Voir également l'original de G. Molinié, dans Molinié et Viala, *op. cit.*, p. 56. C'est moi qui ai rajouté texte, contexte, actants émetteurs et actants récepteurs.

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 permettant 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.

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 le patron actantiel des niveaux I et II n'est pas le même pour les énonciations traditionnellement reconnues comme romanesque, dramatique et poétique. Dans le cas d'une *énonciation romanesque type*, on a l'organisation textuelle suivante :

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 principal²⁹.

Dans le cas d'une *énonciation théâtrale type*, on aura le schéma suivant :

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 récit³⁰.

²⁹ Claire STOLZ, *Initiation à la stylistique*, op. cit., p. 80.

³⁰ *Ibid*, p. 80-82.

Niveau des valeurs idéologico-esthétiques

Le niveau α identifié par G. Molinié à la substance du contenu dans la stratification du langage chez L. Hjelmslev, est d'une nature différente de celle des deux autres niveaux. En effet, le scripteur ne renvoie pas à l'écrivain réel mais à son *ethos*³¹ 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 le 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 scripturaire³². »

Je retiens 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 autrement 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 la transgression est signifiante.³³ » C'est que le sentiment de littéarité que provoque un texte, au niveau 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, comme c'est le cas dans le texte proposé à l'étude, c'est aussi faire preuve de créativité.

31 « L'ethos [...] désigne l'image de soi que le locuteur construit dans son discours pour exercer une influence sur son allocutaire. » dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la direction de D. Maingueneau et P. Charaudeau, Paris, Seuil, 2002, p. 238.

32 Claire STOLZ, *Initiation à la stylistique*, op. cit., p. 46. C'est moi qui souligne.

33 Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 35.

La « pertinence littéraire » a cela de particulier qu'elle se nourrit aussi d'impertinence contextuelle³⁴.

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.

On peut considérer qu'en I l'objet du message est l'histoire racontée dans son ensemble, le récit global fait par le narrateur au lecteur (ici Laura qui raconte sa journée chez le docteur), le récit qui ouvre et clôt l'unité textuelle.

En II, les objets du message sont des fragments discursifs ou narratifs enchâssés dans le récit englobant du niveau I (dans le texte, cela concerne toutes les séquences où il y a dialogue entre personnages, qui sont des séquences rapportées par la narratrice Laura au niveau I).

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. En postulant une hybridité générique du texte *C't à ton tour, Laura Cadieux*, je ne fais qu'inférer un message que l'auteur a voulu faire passer au lectorat de son époque, à savoir une remise en cause des modèles romanesques classiques au Québec où la distinction entre narration et discours était plus nette, où une distinction entre langue du narrateur et langue des personnages était celle de l'acrolecte vs le basilecte du français canadien :

On constate aisément que dans les romans d'Albert Laberge, de Gabrielle Roy et de Germaine Guèvremont la truculence du parler populaire s'épanouit en toute liberté dans les dialogues. Mais le narrateur lui-même en fait toujours un usage fort circonspect (comme c'était le cas d'ailleurs même dans certains contes du XIX^e siècle, où le recours à un second niveau narratif permettait le changement de registre). Le premier à avoir présenté aux lecteurs québécois un personnage de « cassé », Albert Laberge, prend soin toutefois

³⁴ Je n'ai pas la place de développer cela ici, mais je renvoie 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 l'ouvrage de Pierre NEPVEU concernant la littérature québécoise : *L'Écologie du réel, Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

d'accuser la distance entre la voix impersonnelle qui raconte et les vocables utilisés par ce Charlot, fils de paysan³⁵.

En réduisant et en brouillant ainsi l'étendue du continuum linguistique québécois, M. Tremblay a forcément conscience que le marché de la lecture va le classer dans la mouvance des productions littéraires « joualisantes³⁶ ».

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. La sémiostylistique de G. Molinié et de Cl. Stolz fait état d'une distinction très nette entre les actants de niveau α et les autres, insistant sur le fait qu'il ne saurait y avoir de remontée entre ces deux niveaux.

Je poursuis cette présentation théorique en regardant d'un peu plus près la jointure entre I/II et α . Je pousse alors la logique de la réception jusqu'au renversement du sens de l'énonciation au niveau I, et je propose de parler du processus de littérisation en terme de *phénomène textuel* et de *pertinence littéraire*.

1.3. La littérisation comme pertinence esthétique d'un phénomène textuel

Proposition de schéma

Ce schéma 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. Il me semble

³⁵ Lise GAUVIN, *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. Lignes québécoises, p. 58.

³⁶ Le terme « joul » renvoie à la déformation phonétique du mot cheval et, par métonymie, a désigné la manière de parler du prolétariat francophone de Montréal dans les années soixante et soixante-dix. Ce terme a été récupéré en littérature pour désigner toute écriture cherchant à rendre compte de cette oralité populaire, tant pour la mépriser que pour la revendiquer politiquement. Les textes écrits en joul sont donc esthétiquement et politiquement engagés.

que nous touchons ici aux limites d'une vision structurale, statique, de la littérarité et que l'on aurait tout intérêt à ce niveau de l'analyse à « tirer Hjeltslev du côté de Peirce ». Ce schéma, très utile je répète, et que j'utiliserai dans cette étude, 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. Aveu d'échec ? Non. Il s'agit pour moi de porter un regard critique sur le cadre théorique que j'utilise et surtout sur le schéma qui l'illustre. Mais c'est plus par « hygiène scientifique » que pour proposer mieux pour le moment : il me semble 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 peircienne³⁷.

Le schéma ci-dessous est tout à fait dans la continuité de la sémiotylistique, puisque je ne fais qu'y développer et y préciser ce que je comprends du trait pointillé chez Cl. Stolz – ou de l'ondulation chez Molinié – entre le niveau α et les autres niveaux. J'ai souhaité détailler la figuration du processus 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 récepteur³⁸ ». Voici les compléments apportés au schéma présenté ci-haut. Je ne commenterai bien évidemment pas ce qui relève du niveau II, mais je m'attarderai sur les quelques ajouts ou nouvelles formulations du type : phénomène textuel, pertinence littéraire et avec elles les notions de contextes actuel et antérieur, instance énonciative fondamentale, instance énonciative textuelle ainsi que deux types de relation (perception et interprétation).

³⁷ Il serait intéressant de confronter les recherches en narratologie (Genette en particulier), en sémiotique (d'obédience peircienne), en logique modale. Je renvoie aux travaux cités en tout début d'article.

³⁸ Claire STOLZ, *Initiation à la stylistique*, op. cit., p. 42.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

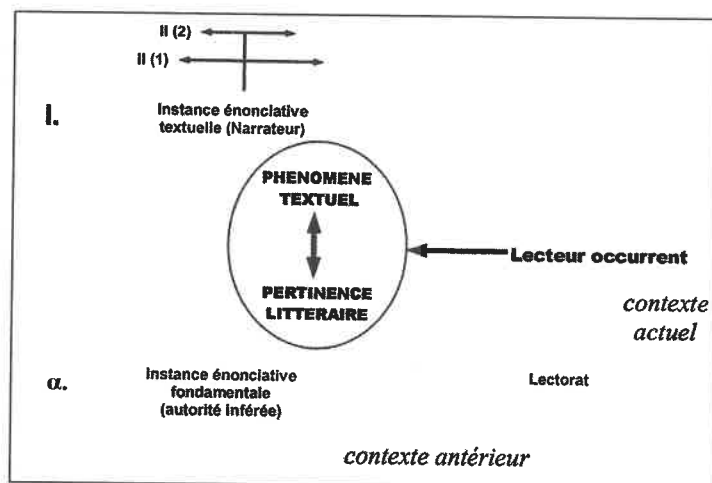


Figure 2. Perception textuelle et interprétation littéraire.

Commentaires

Les pôles actantiels

Lecteur occurrent: comme dans le schéma précédent, il s'agit du lecteur réel, individuel (vous et moi) avec une connaissance qui lui est propre d'un contexte non linguistique, social, idéologique et culturel spatio-temporellement caractérisé. Cette disposition affective et cette compétence contextuelle propres à chaque lecteur sont instables, ou plus exactement dynamiques.

L'instance énonciative textuelle remplace ce qui était nommé « narrateur ». Je préfère cette autre formulation qui 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, un point de repère chrono-topique dans l'avancée narrative.

L'instance énonciative fondamentale remplace ce qui était nommé « scripteur ». Il me semble 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 « mondanisations », deux « étamines »: l'auteur en écrivant son texte

nous livre par son travail du langage *sa perception personnelle* d'un contexte socio-culturel général *déjà fortement marqué* d'idéologies et de valeurs (esthétiques). C'est dans ce sens que je reprends les propos de J.-P. Saint-Gérard qui écrit que :

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'écriture³⁹.

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, toujours à réception bien entendu. 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 littérisation* sur le texte qu'il lit, ce lecteur sera tenté de s'identifier au lectorat 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. 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

Je renvoie 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'acte de lecture comme co-énonciation fondamentale dans la définition de la textualité et de la littérisation de ce qui est lu. Par

³⁹ Jacques-Philippe SAINT-GÉRARD, *Morales du style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 32.

textualité j'entends la perception de la *cohésion* d'une unité discursive (le *phéno-texte*) et par littéarité l'interprétation littéraire de cette unité, sa *cohérence* – ou son incohérence – par rapport à des données extra-textuelles⁴⁰.

Remarque : 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.

Déchiffrer un texte, c'est mobiliser un ensemble diversifié de compétences pour parcourir de manière cohérente une surface discursive orientée temporellement. [...] pour aborder un texte, le lecteur s'appuie au premier chef sur une connaissance, fût-elle minimale, du contexte énonciatif. Il dispose d'un certain savoir d'extension très variable sur l'époque, l'auteur, les circonstances immédiates et lointaines, le genre de discours dont relève l'œuvre⁴².

La double flèche entre phénomène textuel et pertinence littéraire modélise 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 cohésion entre les formes linguistiques, une recherche de l'objet du message en terme d'histoire racontée par le narrateur. Mais si on en reste là, on reste dans une *semiosis*, une lecture de premier niveau où la qualité littéraire n'est pas interrogée. Le propre du texte littéraire,

40 Voir à ce sujet l'article « cohérence », dans Dominique MAINGUENEAU et Patrick CHARAUDEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 99-100. « 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. » (p. 99).

41 Si l'on a pu parler 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 littéarité. 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.

42 Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 36-37.

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. Fisettes utilise ici l'image de la spirale :

Un mouvement de sémiologie 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 cohésion⁴³.

Le processus de littérisation est un travail forcé (par le texte) de sortie du texte, d'élévation à une sémiologie 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 peircienne du signe⁴⁴ :

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 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

⁴³ Jean FISETTE, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁴ Certains crieront au scandale, probablement, de voir la théorie de 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 moi est de montrer que la stylistique a besoin de penser la littérisation non comme fait mais comme processus dynamique de signification et d'interprétation.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

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 soit⁴⁵.

La « force centrifuge » évoquée ci-dessus, 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 m'amènent à formuler la qualité littéraire d'un texte ou d'un phénomène textuel en terme de pertinence esthétique.

Deux types de relations : perception et interprétation

Voici la définition du signe telle qu'elle est formulée par Ch. S. Peirce : « Un signe est un lieu virtuel de connaissance qui d'un côté est déterminé (c'est-à-dire spécifié, *bestimmt*) par *quelque d'autre chose 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.⁴⁶ »

Considérer le texte comme un signe ou tel phénomène textuel (par ex. 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 ou référé) et un esprit qui interprète (le lecteur avec une connaissance et des affects qui lui sont propres).

Le phénomène qui retient mon intérêt 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 jocal des habitants du Plateau Mont-Royal. Ou *un référent imaginaire*: les marques d'oralité en littérature sont perçues comme déclassantes socialement et systématiquement associées à un sociolecte populaire (basilecte) ou à un registre familier (Cf. 2.1. *infra*). L'articulation référent réel/référent imaginaire est intéressante dans la mesure où la littérature joue beaucoup plus sur « l'effet de réel »,

⁴⁵ Jean MOLINO, « Interpréter », dans *L'Interprétation des textes*, sous la direction de Cl. Reichler, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 32.

⁴⁶ Charles Sanders PEIRCE, extrait d'un long manuscrit non daté, dans *Collected Papers*, fragment 8. 177-185, traduit par J. Fiset, *op. cit.*, p. 267-272, p. 267.

l'imaginaire des langues, que sur la fidélité au réel. La pratique du jocal 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. Je pointe alors deux branches de la relation esthétique : la perception et l'interprétation. J'ai déjà dit qu'il me paraissait difficile, à partir d'un tel schéma, de matérialiser la complexité de ces relations. Une première ébauche a suffi à m'en persuader. Il faudrait tout d'abord distinguer entre ces différents pôles, un niveau de perception du *phéno-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 récursivité⁴⁷ du processus d'interprétation, c'est-à-dire sa capacité d'engendrement illimitée (voir la *semiosis ad infinitum* de Peirce) : ce qui est proprement irréprésentable 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 de ce terme convient tout à fait à ce que j'ai voulu mettre en évidence, à savoir :

- a. qu'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 pacte ou contrat : « Tout acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre

⁴⁷ « 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, DeBoeck Université, coll. Méthodes en Sciences Humaines, p. 203.

pertinence optimale⁴⁸ », *une production littéraire est un acte de communication ostensive* de la part d'un auteur.

b. que 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 « en connaître un rayon » pour voir la pertinence littéraire du phénomène. *L'effort de traitement* nécessaire 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/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 » 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 effet⁴⁹ ». Bref, 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 (ce qui 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 Peirce désigne aussi sous le nom d'informations collatérales,

⁴⁸ Dan SPERBER et Deirde WILSON, *La Pertinence, cognition et communication*, Paris, Éditions de Minuit, 1989 [1986], p. 237.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 191 et p. 219.

ce « prérequis pour saisir une idée signifiée par le signe⁵⁰ ». Ces 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 difficulté d'être obèse, sur la vie des femmes du Plateau Mont-Royal... 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, l'exploitation polyphonique du discours de Laura. 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 de nombreuses remarques sur le réalisme langagier en littérature : en cherchant à rendre compte au plus près de la réalité la plus naturelle 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, je reviendrai simplement sur l'intérêt que l'on a à parler de pertinence littéraire, puisque cela 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 excède la littéralité des énoncés⁵¹. »

L'intérêt d'une telle mise au point théorique, un peu longue – quoique bien succincte –, est de montrer la réflexion qui sous-tend la problématique projetée sur le texte de M. Tremblay. Parler de feuilleté énonciatif est du domaine du textuellement observable, en déduire une hybridité générique est du domaine de l'interprétable car cela implique un raisonnement qui fait appel à des données extra-textuelles. L'enjeu contenu dans le titre,

⁵⁰ Charles Sanders PEIRCE, fragment 8. 177-185, *op. cit.*, traduit par J. Fisette, *op. cit.*, p. 267-272, p. 268.

⁵¹ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 34.

« feuilleté énonciatif et hybridité générique », est donc celui d'une articulation du niveau des manifestations textuelles avec le niveau des interprétants littéraires.

2. Niveaux et pertinence littéraire de l'oralité dans *C't'à ton tour*, Laura Cadieux

On peut supposer que Tremblay fait subir à la langue un traitement analogue à celui de ses formes théâtrales et qu'à une architecture scénique correspond une architexture langagière, résultant d'un savant dispositif. Le joul donc. Mais encore. S'agit-il d'une simple reproduction des langages sociaux ? Ou plutôt d'une transposition [...] ?

Le texte que je me propose d'étudier avec les outils qui viennent d'être définis a été publié comme roman en 1973. C'est du point de vue de Laura Cadieux que le récit est construit. La particularité d'une narration à la première personne plonge le lecteur dans un univers discursif où l'instance narrative semble s'adresser à lui directement. C'est déjà une première situation d'oralité. Dans ce récit à la première personne, la narratrice ne se contente pas de raconter des événements passés à un lecteur qui n'était pas là – c'est le propre de la diégèse que de mettre quelqu'un au fait d'un événement qu'il n'a pas vécu –, elle lui rapporte directement des séquences de ces événements, sous forme de flash-back, en convoquant dans son propre discours le discours des personnages qui ont fait cet événement, avec elle ou non. C'est une multiplicité de situations d'oralité qui est proposée à la lecture.

Traditionnellement, on distingue bien ce qui appartient au récit, qui est le propre du narrateur, et ce qui appartient au discours, qui est le propre des personnages remis *in situ*. On réfère ici plus particulièrement aux différences de marquage de l'énonciation. Le « récit pur » relèverait d'une énonciation non marquée (pas de déictiques, pas de phonétismes qui identifieraient le narrateur à un locuteur) ; les discours rapportés sont au contraire travaillés comme discours *in praesentia* avec toutes les marques de la situation d'oralité dans laquelle ils se réalisent comme

⁵² Je renvoie tout particulièrement au passage « L'effet joul » dans *Langagement*, Lise GAUVIN, Montréal Boréal, 2000, p. 127-134, ici p. 12.

paroles, comme dialogues. Dans le roman, les situations d'oralité servent à caractériser les personnages dans et par leur discours : il n'est pas rare d'y voir des jeux sur le signifiant, des transcodages graphiques de « parlures » idiosyncrasiques, sociolectales ou dialectales.

C't'à ton tour, Laura Cadieux n'est pas lisible selon cette dichotomie récit/discours puisque tout y est marqué comme discours, puisque les énoncés produits à tous les niveaux du feuilleté (I, II) sont renvoyés à une situation d'énonciation orale, qu'il s'agisse de paroles ou de pensées. L'étude de l'oralité dans ce texte paraît être un bon moyen, pas le seul évidemment, d'en approcher la structure polyphonique et la pertinence littéraire en 1973.

Voici, pour commencer, un bref résumé de l'histoire :

Le narrateur, Laura Cadieux, raconte à la première personne une journée qui tourne à l'aventure *dramatique*. Corpulente, elle a l'habitude de se rendre chez le docteur pour suivre un traitement censé la faire maigrir. Elle a aussi l'habitude d'y retrouver « toute une gangue » de femmes du même acabit qu'elle. La salle fait office de salon où le commérage va bon train. Cette fois-là, nous raconte-t-elle, elle décide d'y aller avec son fils Maurice. Celui-ci, farceur, lui joue un tour et disparaît dans le dédale du métro. Elle ne tarde pas à le retrouver et se rend sans autre incident au cabinet médical. Là, elle « jase », commente et moque l'attitude des autres patientes qui attendent. La trame narrative, pleine de digressions et de discours rapportés, est cependant conservée : Maurice a disparu et M^{me} Therrien, que Laura avait rencontrée dans le métro, s'est lancée à la recherche du « p'tit Cadieux ». La voilà qui arrive au cabinet, épuisée et choquée de voir qu'elle s'est « désâmée » pour rien puisque le garnement joue tranquillement devant la salle d'attente. Le scandale n'est qu'un prétexte en fin de compte à ce que la pauvre raconte son périple dans le métro, dans le centre commercial, à ce qu'elle nous serve une vraie scène épique proche de l'hypotypose. Bien évidemment, tout son récit, déjà fragmenté par de nombreux discours et dialogues rapportés, est lui-même un discours rapporté par la Laura narratrice qui s'adresse au lecteur qui veut bien la lire... ou plutôt l'entendre. L'écriture, à tous les niveaux quasiment, se veut être une transcription stigmatisée de l'oralité populaire québécoise.

Mon étude du texte impose tout d'abord une spécification de l'angle d'attaque. Je ne prétends nullement donner LA définition de l'oralité, mais compte tenu de l'aura floue de cette notion, il paraît important de donner quelques précisions. Cela dans le but de proposer un schéma de la structuration polyphonique de la parole narrative, en lien avec celui de la sémiostylistique, et de cibler pourquoi il peut y avoir « matière à transposition ».

2.1. Mais qu'« entendons-nous par oralité ? »

Cette question formulée par H. Meschonnic montre bien l'embaras du chercheur devant cette nébuleuse qui entretient des relations étroites avec la notion de style, toute aussi reconnue qu'imprécise. C'est que l'oralité est souvent définie par assimilation à la parole et par opposition à l'écriture, mais elle ne saurait pourtant être réduite au vocal ni être incompatible avec la pratique graphique de la langue.

Dépassement de quelques oppositions fréquentes

Si les chercheurs ne s'accordent pas tous sur les définitions, c'est probablement que l'oralité est une construction théorique, un outil notionnel pour penser la pratique langagière d'une certaine manière. Penser la pratique langagière, la diviser en pratiques justement.

Pour mon étude, j'ai retenu de divers travaux et divers articles⁵³, consacrés en tout ou en partie à l'oralité, trois points d'achoppement : 1. la distinction de deux canaux d'énonciation (le son, la graphie), 2. l'idée d'une *spontanéité de l'expression* indépendamment du canal d'énonciation choisi et par là même les conséquences sur le code linguistique (l'organisation spontanée du discours se fait sous des contraintes *in praesentia*, l'information véhiculée est en lien direct avec le contexte d'énonciation) et 3. la composante stylistique du discours, c'est-à-dire la présence d'une *subjectivité d'énonciation* qui s'affiche comme telle dans l'énoncé produit et qui renvoie à une situation d'oralité fondamentale (dialogale ou monologale).

Étudier l'oralité d'une production verbale nécessite à mon avis que l'on examine l'énoncé sous ces différents prismes, que l'on aille un peu plus loin que la simple assimilation de l'oralité au canal d'énonciation sonore et que l'on dépasse aussi l'opposition parole/graphie, surtout lorsque l'on s'intéresse à une production littéraire qui se joue de ces assimilations et oppositions pour produire des effets stylistiques. « Ce n'est pas le fait d'être proférée par la bouche qui caractérise la langue orale, écrit M.-C. Hazaël-Massieux, mais d'être née dans une situation d'oralité. Ce n'est pas le fait d'être graphiée (notée sur le papier) qui caractérise la langue écrite

⁵³ Cf. les travaux de Claire BLANCHE-BENVENISTE, Mary-Annick MOREL, Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, Henri MESCHONNIC, Patrick CHARAUDEAU. Voir aussi les propos de Pierre LARTHOMAS sur « le dit et l'écrit », *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF, 1998.

mais la structuration même des unités, le type d'élaboration du discours.⁵⁴ » Il est bien évident qu'il existe de profondes affinités d'une part, entre l'oralité ainsi définie et la production verbale parlée – puisque la parole est le lieu privilégié de l'expression spontanée, individuelle – et d'autre part, entre l'écriture et la production verbale graphiée⁵⁵ – puisque le passage du signe sonore au signe visuel permet l'abstraction et la révision. Abstraction et révision qui sont des conditions essentielles de la codification collective (de la normalisation) d'un système de communication écrit visant l'archivage et la circulation d'informations indépendamment du contexte de production.

Mais reconnaître des affinités entre des modes d'énonciation et des structurations discursives n'est pas les confondre, car on peut trouver de l'oralité dans un texte graphié tout comme peut être prononcé, lu à haute voix, un discours structuré selon les normes du code écrit.

L'idée d'une spécificité de l'organisation du discours, oral et écrit, retient tout particulièrement mon intérêt. Analyser l'oralité à l'œuvre dans le texte de M. Tremblay revient alors à relever toutes les perturbations du code écrit, toutes les tentatives de l'auteur pour « rendre le langage au continuum anthropologique », pour éviter de le réduire à un contenu informationnel.

Les productions littéraires sont très ambiguës quant à la problématique de l'oralité envisagée sous cet angle. La qualité littéraire d'un texte graphié peut donc être étudiée du point de vue de sa conformité à la pratique écrite de la langue – on reconnaîtra alors le mérite d'un écrivain à son travail d'écriture qui fournira de bons exemples pour les grammaires scolaires – mais elle peut être également recherchée dans la capacité qu'a l'auteur de (se) jouer de la norme écrite tout en utilisant le canal graphique, par la capacité qu'il a à travailler l'expressivité de la langue, par le génie qu'il déploie pour « insuffler la vie dans la lettre », par le rythme, par les métaplasmes stylistiques, les néologies lexicales et sémantiques, etc.

La voix, qui peut faire sa syntaxe, sa rythmique, écrit H. Meschonnic, peut faire sa typographie. C'est pourquoi une poétique de la typographie, et du visuel, loin d'être étrangère à l'oralité, peut montrer la relation entre l'oral et le visuel. Et la faire. Ce que font

⁵⁴ Marie-Christine HAZAËL-MASSIEUX, *Écrire en créole, oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 44.

⁵⁵ Voir l'article de Roland BARTHES, « Texte (théorie du) », dans *Encyclopædia Universalis*, op. cit. : « Le texte est une arme contre le temps, l'oubli et contre les roueries de la parole qui, se reprend, s'altère, se renie. » (p. 1014).

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

certaines pratiques poétiques ou romanesques [...] le geste, avec le corps et la voix, de divers côtés, est réintroduit dans le langage, ou plutôt dans le continuum anthropologique d'où le langage avait été extrait, réduit au sens⁵⁶.

Le phénomène d'oralité dans le texte littéraire ne doit pas simplement être cherché au niveau des formes linguistiques, mais également au niveau des formes discursives, c'est-à-dire de la structuration textuelle en discours et des marques de l'énonciation dans l'énoncé. Montrer, en l'utilisant, une force vitale dans la langue, puisque telle est la définition de l'expressivité, passe par la représentation de la langue comme moyen dynamique de communication. Aussi la littérature met-elle en scène⁵⁷, en texte, des situations interactionnelles (d'oralité) multiples et par là-même expose et veut rendre compte de plusieurs subjectivités à l'œuvre dans le langage. J'ai fait remarquer un peu plus haut que le texte étudié ne se contente pas de rapporter les discours des personnages, comme c'est le cas dans la plupart des romans (Cf. les travaux de M. Bakhtine), il est aussi représentation d'une parole en acte, celle du narrateur. Les marques de l'oralité, en tant que transcription d'une vocalité, d'une spontanéité et d'une subjectivité, concernent tout autant les discours rapportés que le discours rapportant. Mon analyse devra rendre compte à la fois du travail stylistique des formes linguistiques du français standard écrit et de la volonté de structuration discursive de ces formes qui composent le texte. C'est d'ailleurs au niveau de cette structuration discursive que se joue l'hybridité générique.

Polyphonie et gestion de la narration (voir schéma en 2.2)

Le texte de M. Tremblay est à coup sûr un texte narratif, le discours englobant de Laura (I) joue bien le rôle de récit. Le narrateur, cet être de papier qui raconte l'histoire, est une voix que l'on entend tout au long du texte, il est l'actant avec lequel se passe le contrat de lecture (niveau I). *C'r'à ton tour, Laura Cadieux* est un texte narratif dans la mesure où il peut être découpé en séquences qui s'articulent selon une certaine logique pour former un récit, c'est-à-dire une histoire complète

56 Henri MESCHONNIC, « Qu'entendez-vous par oralité? », dans *Langue française*, n° 89, fév. 1991, p. 29.

57 Voir « le théâtre de la langue », dans *Langagement*, Lise GAUVIN, *op. cit.* : « Tremblay et le théâtre de la langue », p. 122-141. Repris du *Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de G. David et P. Lavoie, Carnières/Montréal, Lansman, Cahiers de Théâtre Jeu, 1993, p. 335-357.

qui a un début, un développement et une fin. La citation d'Euripide, en exergue du texte, est sans ambiguïté et montre bien que la logique narrative n'est pas le propre du romanesque : « Mais par où commencer mon accusation ? Comment la terminer ? Que mettre en son milieu ? » *Électre* (Euripide). Sans reprendre en totalité les six critères pour la définition du récit donnés par J.-M. Adam⁵⁸, je retiendrai l'idée de *séquences narratives* et de leur organisation selon une *logique causale*, qui n'est autre ici que le fil de la pensée du narrateur.

Les repères chrono-topique (c'est un récit au passé d'une certaine journée), axiologique (la moralité à l'œuvre dans les commentaires incidents) et le ciment logique (la conscience à l'origine de la mise en intrigue des événements) sont le propre de la narratrice Laura. C'est avec elle que tout commence, que tout finit, c'est le fil de ses pensées qui orchestre la linéarité du récit, c'est elle qui invite ou non les discours des personnages dans son propre discours, etc. Voici quelques bribes de son discours qui sont autant d'étapes du déroulement de la narration :

J'ai eu assez honte ! (p. 15) – Dans l'métro j'ai rencontré madame Therrien. (p. 25) – À s'est assis à côté de moé pis on a ri pendant cinq bonne minutes, j'pense. Pis, tout d'un coup, j'me sus rendu compte qu'on avait oublié le p'tit dans métro ! (p. 26) – on est sortis d'la maudite station. Justement, y'avait une 80 qui s'en v'nait, ça fait qu'on s'est dépêchés pour la prendre. (p. 28) – Une chance, chus t'arrivée une des premières... (p. 35) – Une fois... ah, ça fait pas mal longtemps, de ça, Madeleine était r'venue d'une retraite farmée avec un ben drôle d'air... (p. 55) – La porte s'est ouvarte encore une fois [...] une chance que s'était Monsieur Blanchette qui arrivait. (p. 61) – D'un coup, la porte s'ouvre juste devant moé, pis que c'est que vois rentrer dans le portique, tout essoufflée, en tirant le p'tit par la main comme un démon : madame Therrien ! (p. 75) – Sur les entrefaites, une nouvelles est arrivée. (p. 89) –

etc. jusqu'à

– L'après-midi a fini ben plate. (p. 127) – Malgré toute la journée avait fini par passer vite. (p. 129)

Elle raconte à la première personne mais n'est pas racontée par un autre narrateur qui parlerait d'elle à la troisième personne, comme elle le fait avec les (ses) personnages. Le récit, celui de « cette fois-là »,

⁵⁸ Jean-Michel ADAM, *Texte : types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992, voir chapitre 2 « le prototype de la séquence narrative », p. 45-74.

celui de « cette journée qui avait fini par passer vite » est le sien, lui appartient en tant qu'elle en tisse la texture du point de vue *du temps, de l'espace et de la parole*. C'est elle qui gère l'enchaînement des parties du tout textuel, les descriptions des lieux et les portraits (fortement caricaturaux) et l'insertion du discours rapporté (discours direct, discours indirect, discours indirect libre). Elle agit, à ce titre, comme un narrateur de roman. J'ai donné le découpage en séquences dans le tableau annexe, je détaille les modalités d'insertion du discours direct dans la partie suivante. Voici un exemple de caractérisation de la situation et des personnages par la description (très subjective) :

J'ai r'marqué que madame Gladu était plus pâle que d'habetude, en la r'gardant. Mais j'y ai pas dit. J'pense que c'est pas mal grave, c'qu'à l'a, mais a n'en parle jamais. Des fois, à nous arrive pleine de boutons dans'face, pis rouge comme une pizza all dress, pis des fois est blanche comme une morte. (p. 38)

[à propos de deux bonnes-sœurs qui sont aussi dans la salle d'attente] Y'ont l'air aussi anciennes avec leu'déguisements d'astheur ! Y'ont toutes des robes laides pareilles, pis des casques laids pareils, pis des imperméables en plastique laids pareils... (p. 52)

Oscar Blanchette. C'est de même qu'y s'appelle. C'est pas de sa faute, mais c'est pas une raison [...] (y'est comme les émigrés, lui, hiver comme été y porte un pardessus; ça doit être pour avoir l'air chic, mais y'a juste l'air d'un maudit cave quand y'arrive, l'été) (p. 61)

Laura n'est pas un narrateur distancié comme on peut le voir dans les extraits ci-dessus. L'instance narrative est caractérisée comme subjectivité et comme personnage. Si l'on considère la position du narrateur par rapport aux zones du récit et aux zones du discours, on peut définir Laura comme narrateur-témoin, c'est-à-dire comme un narrateur qui s'exprime à la première personne et qui est acteur dans l'histoire qu'il raconte. D'où le dédoublement des JE, un « je » qui rapporte en interaction avec le lecteur, un « je » qui est rapporté en interaction avec un autre personnage, l'un étant un commentaire rétrospectif de l'autre, personnage surpris en pleine action :

Mais j'me sus contentée de dire entre mes dents : « Moé, j'trouve qui fait pas mal chaud, pis qu'y'est un peu trop de bonne heure dans la saison pour faire chaud de même. » Ben savez-vous c'qu'y m'a répond, le vieux câlice ? (p. 63)

D'où également l'auto-dérision partout présente. Le regard critique et même cruel que Laura pose sur le monde qui l'entoure et qu'elle présente, elle le pose aussi sur elle. Je ne peux traiter ici du phénomène

de l'ironie, mais il faudrait bien entendu le prendre en compte dans une étude exhaustive de la polyphonie énonciative.

La conséquence de cette narration qui a toutes les marques du discours est l'oralisation du récit et le fondu de la traditionnelle opposition récit/discours dans une langue commune, « compromis entre le dit et l'écrit⁵⁹ ». Les repères qui restent au lecteur pour différencier les niveaux I et II sont la présence de guillemets, de parenthèses, de verbes introducteurs, d'incises et d'incidentes. On trouve aussi quelques cas d'italiques et de capitales. Les formes déictiques sont celles de tout discours rendu à sa situation d'oralité fondamentale, même si elles n'ont évidemment pas le même référent, même si elles ne renvoient pas aux mêmes univers discursifs, selon que l'on se trouve dans le discours du narrateur ou le discours d'un personnage.

« Écoutez, madame Tardif, **que madame Therrien y'a répond**, quand on vient icitte, là, on attend tellement longtemps que notre barbe a le temps de pousser de deux pouces ! » **Nous autres, on a éclaté de rire, mais j'pense que madame Tardif l'a pris au sérieux.** « On attend si longtemps que ça ! » **Pis, d'un coup, à y'a pensé :** « ben voyons donc, on, 'a pas de barbe, nous autres ! » « Ah, pardon, moi, j'en ai de la barbe ! » (**ça, devinez qui c'est qui venait de dire ça !**) (p. 103)

Dans le discours de M^{me} Therrien, les marques de deuxième personne et les adverbes de lieu « icitte » et « là » réfèrent à l'interlocutrice, M^{me} Tardif, et à la salle d'attente du médecin. Dans la parenthèse incidente du narrateur, le « ça » est cotextuel et présente le narrateur face à sa propre énonciation. La marque de deuxième personne constitue une adresse directe de Laura (I) au lecteur.

Mais l'on ne saurait en rester là. L'importance des discours rapportés et l'autonomisation de certaines séquences permettent d'envisager une narration à plusieurs étages, *une narration polygérée*, si l'on peut dire, ce qui est une des voix de la théâtralisation du texte. Les séquences narratives qui composent le récit se développent parfois dans le discours d'un personnage qui se fait narrateur à son tour. Je pense tout particulièrement à la séquence XXIV (p. 79-85) que je détaille ci-dessous. Les guillemets sont bien ouverts, dès le début, mais, étrangement, ne sont pas fermés. Le discours rapporté s'est mué en micro-récit à l'intérieur du macro-récit que fait la narratrice.

⁵⁹ Cf. Pierre LARTHOMAS, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2001 [1972], p. 21.

L'épisode manqué est celui auquel Laura n'a pas assisté (l'épopée de madame Therrien dans le métro à la recherche du « p'tit Cadieux »); la dérive narrative du discours de « la Therrien » est aussitôt justifiée: elle raconte ce qu'elle a vécu et ce qu'ignorent ses interlocutrices dans la salle d'attente. C'est aussi dans le discours de cette dernière que le lecteur sera renseigné a posteriori sur la réalité des faits: on découvre les événements selon une logique causale qui n'est pas chronologique, qui est celle de la conscience de Laura (I). Le lecteur a laissé M^{me} Therrien dans le métro quand la narratrice l'a laissée (conséquence de la focalisation d'un narrateur-témoin). L'arrivée tardive de M^{me} Therrien, dont l'existence a été occultée durant quelques « scènes », apparaît alors comme un ressort dramatique du texte: son récit permet de combler le blanc temporel laissé dans le récit englobant du narrateur. La salle d'attente, même si elle n'est pas le seul lieu évoqué par Laura (I), constitue tout de même un repère dans la trame narrative: la conscience de la narratrice va et vient entre cet espace raconté et des digressions. Tout est articulé autour de ce salon qui apparaît de plus en plus comme un espace scénique, les entrées et les sorties des personnages correspondant d'ailleurs au découpage séquentiel du texte. Laura (I) donne à voir la salle d'attente comme un lieu de spectacle. Elle y va comme au théâtre, pour y voir et y être vue, pour y parler, écouter et être écoutée, entraînant le lecteur avec elle.

Compte tenu de ce qui a été dit sur l'oralité, on peut tout à fait postuler une oralisation de la diégèse dans le sens d'une répartition polyphonique de son avancée (il y a plusieurs subjectivités à l'œuvre) et dans le sens d'une forme discursive partout présente: le récit englobant de Laura est perçu comme monologue intérieur (dialogue avec elle-même) ou comme récit oral fait à un auditeur (dialogue avec le lecteur)⁶⁰, on se rapproche alors de l'art du conte.

Le travail du signifiant linguistique, que je vais exposer maintenant, invite le lecteur à chercher, au delà du sens véhiculé et du contenu informatif du récit, une référence à la pratique orale elle-même.

Oralité et stigmatisation d'une « parlure »

Avant d'envisager l'oralité du point de vue de la structure textuelle, je l'envisage donc du point de vue de l'énoncé tel qu'il est proposé à

⁶⁰ Ici, je pense aux thèses de Mikhaïl Bakhtine sur la structuration polyphonique et ses conséquences plurilinguales, sur la nature profondément dialogique du roman, aux propos qu'il tient sur le roman humoristique aussi. Cf. « Du discours romanesque », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (2^e partie).

la lecture. J'ai fait remarquer que la langue du narrateur n'est pas distinguée de la langue des personnages puisque tout est présenté et représenté comme discours. Le travail du signifiant, de la substance et de la forme de l'expression, n'est pas gratuit. Il a pour but de rendre l'énoncé à l'énonciation d'une part, et de construire un référent stigmatisé comme populaire d'autre part. Ce n'est pas n'importe quelle situation d'oralité qui est matérialisée dans le code linguistique utilisé (graphique, morphologique, syntaxique et lexical), c'est une situation sociale et collectivement déterminée : le joul québécois. Je passerai vite sur ce point car j'ai déjà eu l'occasion de l'étudier ailleurs⁶¹. De plus, il n'est pas d'une importance capitale quant à la problématique de départ : l'oralisation de la structure textuelle. Polyphonie et polyglossie⁶² ne sont pas encore au service l'une de l'autre comme ce sera le cas, notamment, dans *Des Nouvelles d'Édouard* (roman de 1984) et *Encore une fois, si vous permettez* (pièce de 1998 évoquée en conclusion).

Cependant, dans la perspective d'une analyse sémiostylistique qui prend en compte le niveau des représentations symboliques, on ne peut passer sous silence l'impact culturel qu'a au Québec un travail de la norme écrite comme celui-ci. M. Tremblay veut rendre compte d'une situation d'oralité populaire propre aux femmes du prolétariat montréalais des années soixante et soixante-dix, à travers la parole du narrateur et à travers les paroles des personnages convoqués dans son récit. En littérature, et dans le roman en particulier, les assimilations écrites, orthographe et normativité de la langue d'un côté et oralité, dysorthographe et anormativité de la langue jouent à plein régime. Dans le deuxième cas, tout écart est perçu comme la marque de variations diachroniques, diatopiques ou diastratiques, souvent déclassantes pour le locuteur.

La lecture d'un texte représentant par des moyens graphiques des particularités d'élocution entraîne immédiatement une stigmatisation de la part du lecteur : la voix entendue est discriminée, située socialement, rejetée dans l'altérité sociale, régionale, étrangère. La

61 Voir l'étude qui a été faite de la langue des *Belles-Sœurs* (1968). On y retrouve les mêmes marques graphiques d'une oralité québécoise stigmatisée comme populaire. Mathilde DARGNAT, Michel Tremblay, le « joul » dans *Les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002.

62 Voir également la distinction entre « plurilinguisme interne (les niveaux d'une même langue) » et « plurilinguisme externe (la présence de plusieurs langues dans le même texte) », chez Lise GAUVIN dans *Langagement, op. cit.*, p. 14. L'écriture de M. Tremblay, évolue sur ces deux plans, au fil de ses œuvres théâtrales et romanesques.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

lecture fonctionne donc, inconsciemment, sur un mode axiologique. Les mots de celui qu'on accepte comme même (le poète, le littéraire qui nous capte par sa voix, mais aussi le texte transparent qui dit sans faire entendre de voix repérable dans son dire) sont intériorisés et sujets à coénonciation. Les mots de l'autre deviennent en revanche opaques et objets de dialogisme, dans la mesure où ils sont supportés par un corps parlant mis en spectacle. Ils sont rejetés parce qu'ils véhiculent, non seulement ce que les locuteurs sont censés vouloir dire, mais ce que l'ethos qui leur est attribué leur fait malgré eux : dans leur manière de dire, ils montrent ce qu'ils sont. Le style du locuteur renvoie en effet, au-delà de son habitus linguistique, à un caractère [...] auquel est affecté un jugement de valeur⁶³.

Voici quelques manifestations de cette oralité populaire québécoise. Je n'ai ni le temps ni l'espace d'examiner en détail la totalité des écarts par rapport à la norme écrite, je remarque simplement que les différents phénomènes relevés (sur les plans phono-graphique, morphologique, syntaxique et lexical) ne sont pas exclusivement l'apanage d'une oralité populaire québécoise. Certains traits renvoient tout simplement à des phénomènes d'oralisation remarquables dans toutes les langues, d'autres traits stigmatisent toute situation dite populaire et enfin la diatopie québécoise peut être appréhendée en particulier du point de vue de certaines particularités phonétiques et lexicales comme les jurons (qui correspondent aux tabous d'une société) et les emprunts à l'anglais.

Tout ce qu'on peut dire afin de distinguer les autres couches de langue du jocal, c'est que celui-ci est particulièrement riche en anglo-américanismes familiers et argotiques. Mais lors de l'inscription littéraire de l'oralité, la plupart des textes [...] non seulement glissent d'un niveau de langage vers l'autre, mais produisent, secrètent, à partir de ces glissements, leur propre langage d'art, de frappe populaire. Une oralité populaire, transposée en écrit, féconde l'écriture, délie la langue de l'écrivain de sorte que l'imaginaire prend le dessus⁶⁴.

Quelques particularités de prononciation

« Moé, quand les shakes me pognent, y'a rien pour me **r'tenir**...
Chus v'nue blanche comme un drap » [...] « J'vas aller le **charcher**.

63 Catherine DÉTRIE, Paul SIBLOT et Bertrand VÉRINE, *Termes et concepts pour l'analyse du discours, Une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 227-228.

64 Stéphane SARKANY, « Le modèle d'inscription du framéricain chez Michel Tremblay » dans *Présence francophone*, n° 32, Sherbrooke, p. 21 à 32, p. 24-25.

Mathilde DARGNAT

Restez **icitte**, pis attendez qu'on **r'vienne** par **l'aut'bord**...
Enarvez-vous pas pour rien, ça **s'perd** pas comme ça, un enfant. [...] **enteka** (p. 27).

« D'un coup, **j'aparçois** une police... **J'me** garoche dessus... Le gars a **faite** un de ces steps quand **chus t'arrivé**e à côté de lui... » (p. 81)

On note :

- une propension à la diphtongaison et à l'ouverture des voyelles comme dans « moé », « charcher », « énarvez », « aparçois »,
 - la matérialisation de l'avalement articulaire normal ou du moins courant à l'oral en ce qui concerne le « e » en position faible comme dans « r'tenir », « v'nue », « J'vas », « r'vienne », « l'aut' », « s'perd »,
 - la réduction des pronoms « il » et « elle » à « y » et « à »,
 - un effet de concaténation qui produit presque une redéfinition du paradigme du verbe être : « chus » « t'es », « y'est », etc. ; la création d'un mot du discours, très québécois : « entéka » pour « en tout cas ».
- On trouve aussi dans la même catégorie : « pantoute » pour « pas un en tout » et, des figements du type « ousque » pour « où est-ce... » ;
- ce dernier exemple me permet d'insister sur une autre particularité, la prononciation du « t » final, comme dans « a faite » et par analogie certaines dérivées du genre « icitte » ;
 - enfin, et c'est une remarque à caractère social qui prouve que l'auteur est un fin observateur du parler populaire, la fréquence de fausses liaisons⁶⁵, communément appelées cuirs et velours ou, comme « chus t'arrivé », « sept'z'enfants ».

Il est bien évident que l'auteur ne propose pas une véritable transcription de l'oral puisque tout n'y est pas rendu (ce n'est pas une transcription phonétique fidèle et exhaustive). Il choisit ce qui lui paraît être le meilleur rapport effet d'oralité/lisibilité. L. Gauvin préfère d'ailleurs parler de transcodage de l'oralité que de transcription véritable.

Quelques points de syntaxe :

« **C'est** vrai **que** chus quasiment plus large que haute » (p. 19)

« y'a dû penser à **descendre à'station** MacGill » (p. 27)

⁶⁵ On peut vraisemblablement interpréter ce phénomène du point de vue sociolinguistique comme une hypercorrection : « les sociolinguistes exploitent aujourd'hui le concept d'hypercorrection (et son contraire l'hypocorrection) pour rendre compte d'une propension de certains locuteurs à produire des formes [phonétiques, syntaxiques, lexicales] qu'ils veulent conformes à un usage socialement légitimé, mais qui en réalité s'en écarte. » Michel FRANCARD, « Hypercorrection », in *Sociolinguistique, concepts de base*, M.-L. Moreau (éd.), Liège, Mardaga, 1997, p. 158-160.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

« ça, pour avoir l'air des licheuses de nounes, y'ont l'air des licheuses de nounes, all right! **Moé, j'les** ai toujours haïes, **les sœurs** [...] **Sont-tu** laides! Mais **sont-tu** laides! (p. 51)
« **C'est-tu** sérieux, que j'ai commencé tout bas. **C't'affaire de sœur-là, là, c'est-tu** vraiment sérieux? » À m'a pas répond! (p. 57)
« Aïe, aïe, aïe, wow, commencez pas à vous battre tu-suite de même, **là, vous autres**, j'viens juste d'arriver, moé, **là!** Laissez-moé le temps de me mettre au courant que j'me jette **dans'mêlée** moé avec! » (p. 106) ...
« **à'mode** » (p. 51)

Outre les cas attendus de parataxe, de piétinements syntagmatiques, l'utilisation massive des modalités fortes du discours (interrogative, exclamative, impérative) et un penchant pour les formes emphatiques comme les extractions (« c'est... qui/que ») et les dislocations (« Moé, j'les ai toujours haïes les sœurs »), on remarquera un emploi quasi systématique des déictiques renforcés par l'adverbe « là » comme dans « c't'affaire-là », et de certains connecteurs du discours remarquables par leur fréquence : « ça fait que », souvent réduit à « fait que », « pis » et « ben ».

Les extraits retenus ci-dessus font également état de deux particularités qui garantissent un certain pittoresque québécois : l'usage délexicalisé de la particule « tu » qui sert, comme parfois le « ti » en français régional, à une transformation exclamative ou interrogative (« sont-tu laides! » et « c'est-tu vraiment sérieux? ») et la construction de certains groupes prépositionnels sans déterminant (« à » et « dans » + nom) comme « à'station », « dans'mêlée » et « à'mode ».

Deux ou trois mots sur le lexique :

« j'ai failli **m'effouerrer** à terre. Y'avait l'air **en beau calvaire**, le gros » (p. 30)
« **Maudit** qu'ça pue! (p. 31)
« Ah, oui, c'est la vue ousque Suzanne Signoret pis son **chum** turent son mari, pis qu'y peuvent pus coucher ensemble, après, parce qu'y'ont ont mal au cœur... C'est ben **plate!** » J'ai vu madame Touchette y lancer un de ces **dirty looks**... Est pas sourde. (p. 43)
« D'un coup, j'aparçois une police... J'me **garoche** dessus... Le gars a faite un de ces **steps** quand chus t'arrivée à côté de lui... » (p. 81)

Il y aurait beaucoup à dire ici car c'est le lieu linguistique, avec la prononciation, où se manifestent le plus les variations diatopiques et diastratiques qui retiennent mon intérêt (basilecte québécois). Il existe beaucoup de dictionnaires, glossaires ou autres vocabulaires qui trient québécismes, archaïsmes, anglicismes, etc. J'y renvoie bien entendu

pour une étude approfondie. Dans les extraits ci-dessus, on peut déjà relever « s'effouerrer », « se garrocher » qui sont perçus comme des archaïsmes en français de France, mais encore d'usage dans le parler populaire et même le parler courant québécois avec le sens de « s'écraser, s'affaisser » et de « se jeter ». Les jurons sont empruntés au vocabulaire religieux et plus particulièrement eucharistique (« calvaire », « maudit », « câlisse », « tabarnac », etc.); ils sont souvent sujets à transformation: « batèche » pour « baptême », « tabarnouche » pour « tabernacle », « câliboire » pour « calice » et « ciboire », « mautadit » ou « sautadit » pour « maudit », etc. Enfin, le « chum », les « dirty looks » et les « steps » sont des emprunts directs à l'anglais entrés dans l'usage, c'est-à-dire qui ne sont pas analysables comme des hapax. Le phénomène de l'emprunt déborde bien évidemment le cadre de ces exemples et le cadre même du lexique puisque on le retrouve au niveau syntaxique dans des structures communément appelées *traduidu*⁶⁶.

L'effet d'oralité tient en grande partie à ce travail du signifiant. Je propose maintenant d'examiner l'oralité au niveau du texte, c'est-à-dire au niveau de la représentation du discours en feuilleté. Il s'agit désormais d'envisager l'oralité comme un phénomène de *dialogisation textuelle* à travers l'empilement des discours directs.

2.2. Quand le narrateur délègue ses pouvoirs et les reprend (l'empilement des discours directs)

Proposition de schéma

La modélisation que permet la stylistique actantielle, présentée en I, est très utile pour mettre en évidence la nature dialogale et dialogique de l'énonciation dans ce texte. Voici donc l'empilement hiérarchisé des discours dans *C't'à ton tour, Laura Cadieux*, à l'origine de l'impression d'implosion de la parole narrative. En parallèle, je renvoie au tableau en annexe où les niveaux α , I et II sont indiqués pour chacune des trente-huit séquences, selon le découpage opéré par l'auteur.

⁶⁶ Voir notamment Gilles COLPRON, *Les Anglicismes au Québec*, Ottawa, Beauchemin, 1970.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

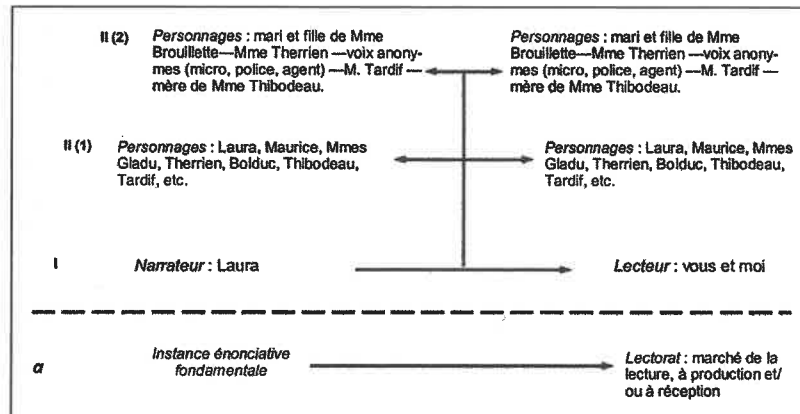


Figure 3. « Feuilleté » énonciatif de la parole de Laura

On trouve une répartition polyphonique à quatre niveaux en plus du niveau fondamental. Ceci permet clairement de différencier deux Laura, une Laura I et une Laura II.

Extraits

Voici tout d'abord le niveau de la fiction discursive, lieu d'où le narrateur se parle à lui-même s'il monologue, ou interpelle directement le lecteur :

J'dis ça, **voyez-vous**, pis ça fait quasiment dix ans que j'suis un traitement... (séq. IV, p. 23)

Quand à rit, elle, **j'vous dis** qu'on l'entend. (séq. V, p. 25)

(Moé, je l'ai même demandé au docteur, une fois, mais y m'a dit de me mêler de mes affaires.) (séq. X, p. 36)

C'est ben beau les piqûres, les pelules pis l'eau, mais en plus, évidemment, y faudrait que j'suive un **régime** ! Oui, monsieur... Faut croire qu'y'a pas de bon dieu pour les gros, hein... T'as beau toute essayer, tu reviens toujours à la même maudite affaire : le régime ! Bâtard ! Piqûre pas piqûre, pelule pas pelule, eau pas eau, y faut toujours que tu suives un régime, **en plus** ! (séq. XX, p. 66)

Laura construit son récit en promenant son lecteur dans d'autres univers discursifs, en lui rapportant alors d'autres situations d'énonciation II (1) où elle se constitue elle-même en personnage (dans le métro, dans le bus, dans la salle d'attente, etc.) :

Y'm'a crié de l'aut'bord : « **C't'un tour ! J't'ai eue, hein ?** »
Imaginez ! Six ans ! C'est beau d'avoir des enfants éveillés, mais j'ai

jamais demandé au bon Dieu de m'envoyer des monstres ! Un tour ! Y'aurait pu se faire enlever ! Se faire écraser ! Se faire tuer ! « **Monte en haut, p'tit tabarnac**, que j'y ai répons, **monte en haut tu-suite, pis attends-moé, m'as t'en jouer un tour, moé... M'as te sacrer la plus belle volée de ta vie, mon p'tit calvaire...** » (séq. VI, p. 27-28)

Enfin, à l'intérieur même des discours qu'elle rapporte se trouvent d'autres discours rapportés niveau II (2), il y a d'ailleurs parfois un double jeu de guillemets pour montrer l'empilement des discours directement rapportés :

« Mon Dieu, pauvre madame Therrien, que j'ai dit à madame Therrien, contez-moé tout ça... Que c'est que vous avez faite pendant tout ce temps-là pour l'amour du ciel ! » Pis j'ai faite signe aux autres d'écouter ça [...] (séquence XXIII, p. 76)
[c'est M^{me} Therrien qui parle ici] « J'sais pas par où commencer, y s'est passé tellement d'affaires [...] Imaginez si ça devait être beau de me voir : une folle qui se promène d'un bord à l'autre d'la station McGill en criant « **Ti-gars, ti-gars !** » à tue tête ! Une vraie dinde... D'un coup, j'aparçois une police... j'me garroche dessus [...] Y m'a pris pour une folle échappée de Saint-Jean-de-Dieu, j'pense ! « **Que c'est ça, là, c'histoire-là, là, vous avez perdu vot'p'tit gars ?** « **Non, j'ai perdu le p'tit gars de madame Cadieux !** » « **Vous êtes sa gardienne pis vous l'avez perdu ?** » « **Non, j'tais avec se mère, pis on l'a perdu ensemble !** » « **Ben ousqu'à l'est, sa mère ?** » « **ben, à la charche, verrat !** » [...] (séq. XXIV, p. 81)

Prise dans son ensemble, la séquence XXIV fait vaciller l'autorité narrative de niveau I. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'un long morceau de discours rapporté (pp. 79 à 85) et surtout parce que se développe, à l'intérieur de ce discours, un récit relativement autonome. Dans les autres cas de discours rapportés, la séquence est toujours orchestrée par Laura I (guillemets, verbes introducteurs, incises et incidentes, etc.) Ici, une séquence entière est laissée à M^{me} Therrien, sans aucune coupure qui la remette à sa place de personnage. Carte blanche lui est donnée. Elle prend littéralement la place du narrateur, en récupère le pouvoir de citation puisqu'elle invite à son tour d'autres personnages et rapporte directement d'autres discours, d'autres dialogues comme dans l'extrait ci-dessus. Le personnage s'évade, en quelque sorte, de la contrainte narrative qui l'a placé là.

Hybridité générique et effet d'oralité

Parler d'hybridité générique, c'est déjà avoir une certaine idée des genres, et qui plus est des genres littéraires : « Tout historien des genres rencontre un dilemme : apparemment, nous ne pouvons décider de ce qui appartient à un genre, sans savoir déjà ce qui est générique et pourtant

nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre⁶⁷. » Aussi suis-je obligée, à ce stade de l'analyse, d'en appeler à des interprétants textuels qui débordent le texte littéraire étudié et en définissent la nature générique, au niveau^a des représentations esthético-culturelles du discours littéraire. Qu'est-ce qui me permet de dire que ce texte est un roman, qu'est-ce qui me permet de dire que ce texte peut aussi s'appréhender comme pièce de théâtre ? Voici deux questions auxquelles il faut répondre avant d'avancer l'idée d'un mélange des genres ou d'une double appartenance générique.

Le théâtre propose une imitation d'une parole en action, le propre du langage dramatique étant que la diégèse (l'avancée de l'histoire) n'est possible que dans et par les paroles échangées entre les personnages, le langage dramatique est l'action elle-même.

Si le roman est un art de la diégèse, du récit, le théâtre est un art de la mimésis. Ceci veut dire que l'histoire ne nous est pas racontée par un narrateur, qu'il soit intérieur ou extérieur à l'histoire, mais qu'elle est représentée directement, sans intermédiaire. Il n'y a pas de commentaire, le plus souvent, sauf parfois dans le théâtre moderne, pas de voix off, et l'auteur dramatique ne s'exprime pas à travers un narrateur privilégié, mais à travers le discours de personnages différents, eux-mêmes interprétés par l'acteur⁶⁸.

En fonction des catégories traditionnelles que l'on a, on peut postuler que ce texte, présenté comme un roman, emprunte à la fois au roman et au théâtre, au genre narratif et au genre dramatique. Et cette ambivalence est une ambivalence de la prise en charge de l'énonciation. Il y a entrelacs permanent entre le narratif et le mimétique. À un premier niveau, la diégèse se construit dans le discours (les pensées) d'un narrateur témoin qui s'adresse au lecteur avec un JE et à un autre niveau, la diégèse est construite par et dans le discours des personnages convoqués par Laura. Le texte étant lui-même présenté comme discours d'un individu au niveau I, il peut être lu d'une seule et même voix comme monologue, ce qui a été le cas pour la radio ou à la scène par Manon Gauthier. Mais, d'un autre côté, on peut percevoir Laura, la narratrice, comme mettant littéralement en scène des situations, des tableaux avec des personnages existant par leur parole : la reprise en téléroman transforme la Laura narratrice en voix off (un je narrant) et rend autonome chaque personnage et chaque situation en différents comédiens, en différents lieux.

67 Karl VIETÖR, *Histoire des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 29.

68 Joëlle GARDES-TAMINE, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1992, p. 101.

Ce texte emprunte à la forme romanesque la présence d'un intermédiaire narrateur et au théâtre ses deux niveaux textuels, celui des didascalies et celui du texte à oraliser, et la particularité du langage dramatique, compromis entre le dit et l'écrit. Laura apparaît alors comme la figure du dramaturge dans le texte.

Toute recherche sur le discours au théâtre, écrit A. Ubersfeld, souffre de l'équivoque qui plane sur la notion de discours, mais aussi de cette autre équivoque *propre au théâtre* : le discours au théâtre est discours de qui ? Il est le discours d'un émetteur-auteur ; et alors il peut être pensé comme totalité textuelle (articulée) ; il est aussi et inséparablement discours non seulement articulé, mais fragmenté, dont le sujet de l'énonciation est le personnage⁶⁹.

L'ambivalence générique vient donc du statut du narrateur et de la structuration polyphonique de l'énonciation. D'un côté, Laura est bien un narrateur au sens romanesque, qui mène le lecteur où elle veut, elle est le point de vue privilégié par l'auteur, d'où viennent les commentaires, les effets de voix off, etc. Sa position est incompressible puisque sa présence est indispensable à l'appréhension du texte comme récit, avec un début, une fin et un milieu. D'un autre côté, l'oralisation formelle et structurelle de ce récit donne l'impression qu'on a non seulement un discours qui raconte une histoire (en caractérisant des personnages et en leur donnant la parole), mais aussi une représentation, sans intermédiaire, d'un discours direct (celui de Laura) qui raconte des discours qui racontent des discours qui racontent... etc. La mise en abyme de l'énonciation et le travail d'oralisation de l'écrit brouillent les pistes génériques.

Jusqu'à présent, j'ai exposé des phénomènes cohésifs intrinsèques au texte. Mais on ne peut parler de qualité littéraire de l'oralité dans ce texte qu'en rapport avec des valeurs extratextuelles. Je renvoie ici au développement théorique présenté en I, et à la nécessité d'une stylistique qui prend en compte le textuel et l'extratextuel, en les faisant résonner, d'une stylistique qui considère la pertinence littéraire de phénomènes linguistiques et textuels telle que l'oralité comme valeur attribuée à réception en fonction de données contextuelles dites idéologico-esthétiques.

⁶⁹ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Lettres Sup, 1996 [1977], p. 187. C'est moi qui souligne.

2.3. Du fait linguistique au phénomène littéraire : un *langagement* très québécois⁷⁰

*Écrire joul sera un acte éthique, une forme d'adhésion et de solidarité à ce qui définit la réalité québécoise*⁷¹.

Comment aller un peu plus loin que la simple perception textuelle de formes non standard et le brouillage énonciatif provoqué par la richesse polyphonique de la parole narrative ? Une fois la littérisation du texte admise, on peut regarder d'un peu plus près comment cela fonctionne, en reprenant les trois types de littéarité définis dans le cadre de la sémiostylistique, à savoir une littéarité générale, une littéarité générique et une littéarité singulière.

D'un point de vue général

« La littéarité générale, écrit G. Molinié, répond à la question à la fois la plus large et la plus fondamentale : à supposer réunis tous les conditionnements culturels évoqués dans les pages précédentes, et nous installant massivement dans un type donné de circonstances sociales, un lecteur occidental, ou occidentalisé, francophone, vivant aujourd'hui, *implicitement un jugement spontané* selon quoi la revue de la presse internationale relative aux réactions dans le monde à une campagne d'essais nucléaires français dans le Pacifique, ce n'est pas littéraire, alors que *Les Illuminations* de Rimbaud, c'est littéraire. [...] Le premier, c'est un macro-texte non littéraire, le second, c'est un macro-texte littéraire. Bien sûr, le cas est limité, caricatural, sans danger.⁷² »

Le texte de M. Tremblay est implicitement et spontanément perçu comme littéraire par un lecteur francophone. Même si le lecteur non québécois doit fournir un effort d'acculturation certain pour reconnaître tous les enjeux culturels d'une oralisation de l'écriture dans le Québec des années soixante et soixante-dix, il a *a priori* le sentiment de se trouver face à un travail esthétique de la langue, face à une publication

⁷⁰ Pour cette partie, je renvoie aux travaux de Lise GAUVIN : *Langagement, op. cit.* et *Parti pris littéraire, op. cit.*, notamment le chapitre 3 : « L'épopée du joul », p. 55-74.

⁷¹ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel, op. cit.*, p. 69.

⁷² Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique, l'effet de l'art, op. cit.*, p. 112.

rangée et présentée comme un roman et face à un auteur déjà connu. Je ne développerai pas tous ces aspects, je préfère m'arrêter sur une caractéristique de la littérature québécoise de cette période : son rapport au langage. *Laura Cadieux* a cela de commun avec la plupart des productions littéraires québécoises (francophones) qu'il est une manifestation de la « surconscience linguistique » non seulement d'un écrivain mais plus généralement d'une époque. J'emprunte ce terme à L. Gauvin qui le définit ainsi :

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. Ecrire devient alors un véritable « acte de langage ». 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 la statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire⁷³. »

L'engagement dans la langue, *langagement*, est en 1973 celui d'une oralisation des formes écrites et des structures textuelles traditionnelles de la littérature classique. *C't'à ton tour*, *Laura Cadieux* appartient à cette vague de publications joualisantes et est associé à une valeur littéraire particulière, caractéristique des littératures francophones, de la littérature québécoise, d'une revendication identitaire déterminée. C'est que l'usage du jocal en littérature relève d'une véritable « dialectique création-désaliénation » : « L'utilisation du jocal dans les écrits est également une forme de défi et de protestation qui, loin de la résignation et du désespoir passifs, tend à assumer une situation dans l'intention précisément de la modifier.⁷⁴ »

D'un point de vue générique

La littéarité générique « paraît à la fois plus simple et plus insaisissable. On est évidemment dans la littéarité : la question n'est plus

⁷³ Lise GAUVIN, *Langagement, op. cit.*, p. 8.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

de savoir si l'on a affaire, et dans quelle mesure, à du littéraire ou non ; mais à quel type de littéraire. La première réponse est évidente : c'est celle des genres [...] un texte s'appréhende comme un roman, comme un poème, comme une pièce de théâtre... avec toutes les combinaisons réelles et imaginables des mixtes, des sous-catégorisations et des transformations.⁷⁵ »

Je renvoie à ce qui vient d'être dit de la bivalence du texte et de son statut de fiction discursive qui lui permet de fonctionner à la fois comme texte romanesque et comme texte de théâtre. Ce jeu des genres est une marque stylistique, une marque de la singularité de l'œuvre. Ainsi la littérarité générique est-elle à la fois une reconnaissance des canons génériques hérités de la rhétorique et une reconnaissance de leur dépassement par un travail individuel, singulier, d'un écrivain qui en créant une œuvre s'approprie, retravaille et combine ces catégories génériques relativement abstraites. La dimension générique de la littérarité (ou littérarité générique) est donc aussi « la borne de la littérarité singulière », écrit G. Molinié. Je rappelle l'exergue introductive empruntée à D. Maingueneau qui dit que « Chez un véritable écrivain, les conventions génériques sont en quelque sorte transcendées par une option stylistique qui les légitime⁷⁶ ». Il me semble que l'on touche ici un pivot très important dans la mesure où se joue dans cette transcendance une certaine appréciation de la qualité stylistique d'un texte : la littérature de masse, dite aussi populaire, serait une littérature qui ne dépasserait pas le cadre des conventions génériques, qui répondrait aux attentes d'un lectorat de manière extrêmement stéréotypée. Bref une littérature qui ne provoquerait pas de « tension du pacte scripturaire » telle qu'elle a été définie plus haut. J'insiste sur ce point, car il serait tout à fait légitime de considérer toutes les productions joualisantes de cette époque comme relevant de cette littérature de masse : il suffisait alors écrit R. Major, que « L'auteur émaille son texte de quelques éléments tirés d'un niveau inférieur de langue, le parler des basses classes qu'on ne souhaite pas voir en littérature, appelle cela du joul puisque cela est bien connu, et le lecteur accepte cette convention⁷⁷. » Et c'est comme littérature populaire, de masse, que ces textes ont été rejetés, jugés malpropres par l'intelligentsia du moment, c'est en ce sens que la littérature jouale a été définie comme une revendication sociale aux accents marxistes (voir le mouvement *Parti pris* en particulier). Et M. Tremblay présentait bien sa

⁷⁵ Georges MOLINIÉ, *Sémiostylistique*, op. cit., p. 113.

⁷⁶ Dominique MAINGUENEAU, *Pragmatique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 134.

⁷⁷ Robert MAJOR, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

démarche, avec *Les Belles-Sœurs*, comme un macro-acte de langage collectif et socio-politiquement engagé. Il fut d'ailleurs longtemps considéré comme le porte-parole en littérature des petites gens québécoises. Fonction dont il aura du mal à se défaire, dont il se plaint parfois comme étant trop restrictive, trop pesante : « Le joul, c'est une arme politique, dit M. Tremblay en 1973, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours [...] C'est un devoir que d'écrire en joul tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi⁷⁸. »

Notons que l'institution du théâtre au Québec est une « institution à géométrie variable⁷⁹ » et que ce qui est reconnu comme typiquement « dramatique » à une période ne l'est peut-être plus à une autre. Ainsi envisagée, l'évolution de l'écriture de M. Tremblay est peut-être à mettre en rapport avec l'évolution plus générale du canon générique : entendons par là qu'il participe à l'institution tout en reflétant les options majeures. Je renvoie ici aux travaux de G. David, de P. Lavoie, de D. Lafon et de J. Przychodzen⁸⁰.

D'un point de vue singulier (reconnaissance d'un style d'auteur)

Cette oralité, communément admise et reconnue, se singularise pourtant sous la plume du dramaturge-romancier puisqu'on la retrouve comme marque de fabrique personnelle dans les différents genres qu'il exploite (récit, théâtre, roman), puisqu'elle passe à travers l'histoire réductrice du joul. En 1998, et encore dans ces derniers récits, la parole populaire québécoise a droit de cité (d'être citée) dans l'écrit. Si beaucoup d'auteurs sont restés enfermés dans le « langage » collectif des années de la Révolution tranquille ou ont opté pour une écriture plus standardisée une fois l'ère des revendications passée, il n'en est rien pour M. Tremblay qui perdure, persiste et finalement signe

78 Michel TREMBLAY, *La Presse*, 16 juin 1973 cité par L. Gauvin, dans *Langagement*, *op. cit.*, p. 125.

79 Cf. Gilbert DAVID, « Une institution théâtrale à géométrie variable », dans *Le Théâtre québécois, 1975-1995*, sous la direction de D. Lafon, Montréal, Fides, coll. Archives des Lettres Canadiennes, tome X, 2001, p. 13-36.

80 *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de G. David et P. Lavoie, *op. cit.* ; *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, thèse de Gilbert DAVID, Université de Montréal, Département d'études françaises, 1995 ; *Le Théâtre québécois*, sous la direction de D. Lafon, *op. cit.* ; *Vie et mort du théâtre qu Québec, Introduction à une théâtritude*, Janusz PRZYCHODZEN, Paris, L'Harmattan.

en s'appropriant le phénomène. Ne lit-on pas, en exerçant *d'Un Ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) :

Rêvez-vous, comme moi, dans le style de l'auteur que vous lisiez avant de vous endormir ? Si oui, enfourchez mon joual le plus tard possible, le soir, partez avec dans votre sommeil, il est plus fringant que jamais malgré les bien-pensants et les baise-le-bon-parler-français, il piaffe d'impatience en vous attendant et, je vous le promets, il galope comme un dieu ! Voyez-vous, j'aimerais pouvoir penser que j'ai la faculté de faire rêver, moi aussi. M. T.⁸¹

En plus d'une identification à une littérarité générale et générique, il y a aussi une identification à une parole d'auteur particulière, celle de M. Tremblay. *C't'à ton tour Laura Cadieux* a été publié après le grand succès des *Belles-Sœurs*⁸², chef-d'œuvre théâtral et pièce-étendard du joual en littérature. Le lecteur est déjà habitué à la « manière Tremblay » de transcoder l'oralité populaire, à un certain mélange des sous-genres dramatiques (comédie, tragédie, burlesque, etc.) qui lui a permis autant les stichomythies que les envolées lyriques, autant le recours au monologue narratif qu'au chœur. Ce qui paraît nouveau avec le texte étudié, c'est la publication sous forme de roman, un roman pivot entre genre proprement dramatique et genre proprement romanesque, du fait du travail particulier de l'énonciation, un roman pivot entre un univers proprement théâtral (le Cycle des *Belles-Sœurs*) et un univers proprement romanesque (les *Chroniques du Plateau Mont-Royal*)⁸³.

L'intérêt de considérer le phénomène de l'oralité populaire sous l'éclairage de trois types de littérarité est réel puisque cela permet de mettre en évidence l'articulation du général au singulier via le travail générique. Ce texte n'est pas littéraire simplement parce qu'il correspond, grosso modo, au type d'expression d'une époque bien définie. Il l'est aussi parce qu'il est un travail fort singulier des formes linguistiques et de leur organisation textuelle, parce que l'oralité à l'œuvre n'est pas qu'au service d'une revendication sociale. Elle revendique un certain travail

81 *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1994, p. 13.

82 La pièce a été écrite en 1965 et lue pour la radio, jouée en 1968 au Théâtre du Rideau Vert à Montréal et publiée en deux versions : une de 1968 et une, augmentée, de 1971 qui constitue l'édition de référence chez Leméac.

83 Voir l'article de Dominique LAFON : « Généalogie des univers dramatique et romanesque », dans *Le Monde de Michel Tremblay*, op. cit., p. 309-333. Voir également la thèse de Sylvie BEAUPRÉ, *Spécularité et autoréférentialité dans l'œuvre de Michel Tremblay*, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2000.

poétique du langage: la reconnaissance et le dépassement de deux genres du discours littéraire (roman, théâtre), une autoréférenciation (le discours littéraire s'affiche comme tel), la manifestation d'un ethos individuel, celui de l'écrivain, etc. Je reprends ici la fin de la citation de L. Gauvin citée *supra*: « 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.⁸⁴ » Avec *C't' à ton tour Laura Cadieux*, c'est véritablement la littérisation du joul et plus généralement le traitement poétique des formes d'oralité; cela parce que dans le roman, encore plus qu'au théâtre, l'oralisation de l'écrit, parce qu'elle permet « à l'œil de s'accrocher » selon les mots mêmes de M. Tremblay, renvoie le langage littéraire à lui-même, la variation stylistique perçue vise autant qu'elle dénonce l'oralité comme effet. Je n'ai pas le temps de développer davantage cette question de la référenciation qui va de pair avec la problématique du réalisme langagier en littérature.

Il y aurait évidemment beaucoup à dire, bien plus à dire, sur l'analyse de la littéarité et sur l'articulation phénomène textuel/pertinence littéraire, tout juste esquissée. L'appréhension du niveau des valeurs idéologico-esthétiques (niveau α) est en tout cas essentiel pour que l'on puisse véritablement associer un feuilleté énonciatif dans le texte et une hybridité générique. Pour terminer, on peut évoquer une autre démarche, plus sociocritique, et un concept, le sociogramme, qui apparaît comme une tentative de représentation de la place du texte dans le contexte (plus que l'inverse):

Le chantier le plus important [...] celui des médiations entre l'œuvre et le monde dont elle procède et dans lequel elle s'inscrit. La notion de sociogramme (construite par C. Duchet et I. Tournier) voudrait contribuer à cette étude. Le sociogramme est défini comme « un ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel ». Instrument d'analyse sémantique portant sur le vocabulaire des œuvres, leur matériau sémantique et sur les images-idées qui les traversent, il devrait permettre de rendre compte de la variété des socio-textes appartenant à un même champ épistémologique, de les situer à l'interférence de plusieurs épaisseurs de temps, d'apprécier la portée des ruptures accomplies et les facteurs

84 Lise GAUVIN, *Langagement*, op. cit., p. 8.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

d'inertie, clichés et stéréotypes, d'intégrer l'horizon d'attente aux structures textuelles et à l'élaboration esthétique⁸⁵.

La représentation en sociogramme peut être utile pour penser la problématique de l'oralité dans l'œuvre de M. Tremblay du point de vue de son évolution⁸⁶, et pour mettre en perspective le travail d'hybridation générique dans *C't' à ton tour, Laura Cadieux* avec celui observable dans *Une fois encore, si vous permettez*, pièce de 1998.

Conclusion

Trente ans après, le même pari⁸⁷ ?

Pourquoi y a-t-il « matière à transposition » (générique) ? C'est cette question qui a guidé l'étude des niveaux d'énonciation, c'est à partir de cette interrogation que j'ai été amenée à définir le cadre théorique de la sémiostylistique. C'est aussi cette question liminaire qui m'a conduite à la problématique de l'oralité.

S'il y a « matière à transposition », comme l'a écrit M. Bélair, c'est que le texte fonctionne et comme énonciation romanesque : un narrateur, Laura, et comme énonciation dramatique : plusieurs personnages, plusieurs voix autonomes. La polyvalence énonciative (et générique qui en résulte) est due au travail, à la stratification polyphonique de la voix narrative. Le brouillage des niveaux discursif/narratif est de plus soutenu par une oralisation des formes linguistiques qui fond les différences traditionnelles langue du récit/langue des discours en un seul code, compromis entre le dit et l'écrit.

Le travail d'oralisation, tant du point de vue des formes linguistiques que de la structure discursive du texte, n'est jamais neutre en littérature, puisqu'il est la plupart du temps associé à une volonté de « populariser » une forme d'expression plus élitiste, d'autant plus quand cette oralisation a un référent identifié, clamé haut et fort, qui s'appelle le joul.

Quand la littérature, au gré de ses besoins, puise dans les couches correspondantes (non littéraires) de la littérature populaire, écrit M. Bakhtine, elle puise obligatoirement dans les genres du discours à

85 Claude DUCHET et Isabelle TOURNIER, *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Paris, PUF, 3 vol., 1994, p. 3572.

86 Voir tout particulièrement ce qui est dit du « Tremblay en cinq temps » : le *joul-reflet*, le *joul-politique*, le *joul-universel*, le *joul-exportable* et le *joul : ni écran ni refuge*, dans *Langagement*, Lise GAUVIN, *Langagement op. cit.*, p. 126.

87 En référence à un article d'André BRASSARD « La même pari, Nana et *Les Belles-Sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998.

Mathilde DARGNAT

travers lesquels ces couches se sont actualisées. Il s'agit pour la plupart des types appartenant au type parlé-dialogué [...] 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 donné⁸⁸.

Si *Laura Cadieux* a pu se retrouver sous la forme du roman, c'est probablement parce que la pratique qu'a M. Tremblay du genre narratif a changé depuis ses premiers récits et contes. Son travail du langage dramatique a laissé des traces dans cette nouvelle écriture. Le roman dont il a été question est une étape dans sa pratique du genre narratif mais aussi dans la constitution de son œuvre en cycles. *C'tà ton tour, Laura Cadieux* n'appartient pas au cycle des *Belles-Sœurs* (théâtre) mais en reprend pourtant l'univers et les personnages. Et il préfigure déjà les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (romans) qui viendront plus tard avec *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978).

C'tà ton tour, Laura Cadieux est une expérience d'écriture, par l'écriture, qui annonce certaines pratiques futures : la polyphonie et la polyglossie dans *La Duchesse et le roturier* (1982) et *Des Nouvelles d'Edouard* (1984) en particulier, la dérive autobiographique de l'univers tremblayen (les trois récits de 1992 à 1994), l'autoréflexivité de l'écriture (figure de l'écrivain dans le texte ou sur scène, théâtre dans le théâtre). Toutes ces pratiques s'entremêlent jusqu'à donner un produit relativement abouti : *Encore une fois, si vous permettez* (1998). Si cette dernière pièce, du point de vue du contenu, est à mettre en relation directe avec *Les Belles-Sœurs* (créée pour le trentième anniversaire), du point de vue générique, elle est le pendant parfait de l'hybridité mise à jour dans *Laura Cadieux*. M. Tremblay y mélange son univers fictionnel et son univers personnel, se joue à nouveau des conventions génériques puisqu'il introduit un narrateur sur scène, et exploite l'oralité, en utilisant une langue oralisée *versus* une langue plus écrite pour structurer les niveaux d'énonciation.

Dans un duo drôle et émouvant, écrit M.-L. Piccione, Nana et le narrateur s'affrontent et confrontent leurs points de vue sur la vie, leur famille ou encore la lecture. À cet égard, le texte est donc très près des recueils autobiographiques, en particulier *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* dont il reprend plusieurs pages empruntées au récit « Patira ». Mais la pièce rompt délibérément avec les données

⁸⁸ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 271.

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

réalistes en donnant pour interlocuteur à Nana non pas Michel mais un narrateur. Ce dernier, joué par André Brassard, représente le fils de Nana aussi bien à 10 ans qu'à 17 ans ou plus tard encore. Ainsi s'établit une distanciation qui fait de l'œuvre une mise en abyme du leurre théâtral⁸⁹.

Le narrateur (personnage) est interprété par A. Brassard (le metteur en scène) qui joue le rôle de M. Tremblay (le dramaturge). Nana (personnage) est interprétée par R. Lafontaine (comédienne de prédilection de M. Tremblay) qui joue le rôle de la mère de M. Tremblay, Rhéauna Tremblay (en photo sur la couverture du livret de théâtre).

Dans cette pièce, le narrateur assume tout à fait les fonctions qu'assumait la Laura (I) en 1973, puisque c'est lui qui invite ou non sa mère dans son discours et sur scène, au gré de ses souvenirs, puisqu'il s'adresse au lecteur directement et qu'il se met lui-même en situation de dialogue avec Nana (à un niveau II), à différents âges. Seulement, la polyphonie est ici servie par une certaine polyglossie d'écriture : lorsque le narrateur fonctionne au niveau I, il s'exprime dans une langue des plus normées voire des plus littéraires (la prétérition du début par exemple), et quand il est en situation « familière », affective, d'échange avec sa mère, il retrouve toutes les marques de l'oralité telle qu'elle avait été définie plus tôt. La graphie marque aussi la différence.

Remarque finale : plus le narrateur représenté rejoint le narrateur qui raconte, plus les marques de l'oralité s'estompent. La pièce est une suite de flash-back qui s'enchaînent chronologiquement (le narrateur à 10 ans, à 17 ans, à 20 ans, etc.) jusqu'à rejoindre l'espace-temps de l'énonciation I, jusqu'à rejoindre la figure du narrateur M. Tremblay devenu écrivain⁹⁰.

Il semblerait que la problématique de l'oralité soulevée par l'étude que j'ai proposée soit bien une problématique (sémio)stylistique qui fait sens à l'échelle de toute l'œuvre de M. Tremblay. Mais un sens dynamique, si l'on peut dire, la littérisation et l'oralisation des formes linguistiques et textuelles évoluent avec les années. Le pari est toujours un peu le même, jamais tout à fait le même.

⁸⁹ Marie-Lyne PICCIONE, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 164-165.

⁹⁰ Pour une étude plus approfondie du traitement de l'oralité dans *Encore une fois, si vous permettez*, se reporter à l'article : « Michel Tremblay, un théâtre qui a construit sa critique ? », dans *Michel Tremblay, le « joual » dans Les Belles-Sœurs*, op. cit., p. 183-216.

Annexe

Structure séquentielle du texte

La structure séquentielle (celle du texte original: Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997 [1973]) est numérotée ainsi: chiffre romain = numéro de séquence textuelle, chiffres arabes entre parenthèses = renvoi aux pages de l'édition utilisée.

L'enchâssement des discours directement rapportés⁹¹

- α. Autorité énonciative fondamentale (scripteur/lectorat); Manon Gauthier (comédienne/lectorat)
- I. Laura Cadieux, (narratrice/lecteur)
- I (2)⁹². Actrice et comédienne qui ont joué le rôle de Laura Cadieux lors du tournage du film et lors des représentations théâtrales.
- II (1). Discours directs rapportés par Laura (personnages/personnages)
- II (2). Discours directs rapportés par les personnages cités par Laura au niveau II (1) (personnages / personnages)

1^{re} de couverture	Préface (7-10)	Exergue (13)
Photographie de l'actrice qui a joué le rôle de Laura dans le film.	« Les beautés de Laura Cadieux »	« Mais par où commencer mon accusation? comment la terminer? Que mettre en son milieu? »
α. et I(2). Ginette Reno dans le rôle de Laura Cadieux	α. et I (2). La comédienne qui a joué la pièce a rédigé une présentation à l'attention des lecteurs.	α. L'écrivain cite Euripide.
I (15-18)	II (19)	III (21-22)
Le métro, c'est pas le parc Belmont, ciboire! [...] « Parce que chus grosse,	Chus quasiment plus large que haute	manger en paix, c'est tout c'qu'y m'reste dans' vie, ciboire!

⁹¹ Nous n'avons pas tenu compte ici de la polyphonie à l'œuvre, aussi, dans le discours indirect et le discours indirect libre. Nous avons donc analysé les décrochages énonciatifs explicités par des guillemets. Il faudrait bien entendu prendre en considération tous les aspects non retenus pour une étude complète de la polyphonie énonciative.

Les niveaux représentés ne sont mentionnés dans le tableau que quand ils sont explicités dans le texte par des formes linguistiques qui leur sont propres. Il faut comprendre que dans tous les cas les niveaux α et I sont présents, incompressibles car garants de l'unité textuelle, mais qu'ils ne sont pas systématiquement marqués (voir par exemple les trois premières cases ou encore la séquence XXIV qui commence directement par le niveau de discours II-2).

⁹² Ce niveau des « interprètes » n'a pas été mentionné dans le cours de l'article (figure 1 et figure 3). D'une part car sa représentation aurait surchargé le schéma et d'autre part car sa « position actantielle » est assez difficile à définir. G. Molinié, dans son schéma, place l'actant interprète au dessus du narrateur et en fait un niveau I (2).

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

tabarnac, parce que
chus grosse ! »

I.

I.

- I.
II (1). (dans le métro)
- Laura Cadieux
- Maurice Cadieux (le fils)
- Le « gars des billets »
- Des jeunes dans le métro

IV (23)

Voyez-vous [...] j'suis en
traitement...

I.

V (25-26)

Dans le métro, j'ai rencontré
madame Therrien. A s'en allait
chez le docteur, elle itou. [...]
quand à rit, elle, j'vous dis
qu'on l'entend. [...] on avait
oublié le p'tit dans le métro !

- I.
II (1). (dans le métro)
- Laura Cadieux
- M^{me} Therrien

VI (27-28)

Moé, quand les shakes me
pognent [...] juste comme
M^{me} Therrien embarquait dans
l'métro, le p'tit sortait de
l'autre qui s'en v'nait en sens
contraire, un grand sourire aux
lèvres. [...] y'avait une 80 qui
s'en venait ça fait qu'on s'est
dépêchés pour la prendre.

- I.
II (1). (dans le métro)
- Laura Cadieux
- Mme Therrien
- Maurice Cadieux

VII (29-30)

Un épais de chauffeur d'étebus

- I.
II (1). (dans l'autobus,
ligne n° 80)
- Laura Cadieux
- Le chauffeur du bus
Indirectement (une « gang »
d'émigrés et un
vieux monsieur)

VIII (31-32)

Aïe ça pue dans ces maudites
étebus-là [...] c'étaient toute
une d'émigrés qui
baragouinaient tu-sortes
d'affaires dans tu-sortes
de langues...

- I. (commentaires sur la
ligne de bus n° 55)

IX (33)

« Pis la femme comique qui
était avec nous autres, dans le
métro, ousqu'à l'est, donc ? »

- I.
II (1). (en descendant du
bus n° 80)
- Maurice Cadieux

X (37-40)

Une chance, chus t'arrivéee une
des premières ... Y'en avait
juste cinq en avant de moé [...]
Passer l'après-midi là, c'est pas
ben ben grave. [...] Y'a deux
religieuses qui ont faite leur
apparition dans'porte !

- I.
II (1). (salle d'attente)
- Laura Cadieux
- M^{me} Brouillette
- M^{me} Gladu

XI (41-42)

Nous autres, on aime ça rester
en gang, ça fait qu'on s'arrange
toujours pour envoyer les
ceuses qui font pas notre affaire
dans le p'tit salon. [...] Les
deux Grecques [...] se sont
levées et sont allées s'assirent
avec les sœurs.

- I.
II (1). (salle d'attente)
- Laura Cadieux
- M^{me} Gladu

XII (43)

Là la vue commençait [...] on
l'avait toutes vue au moins cent
fois, ça fait qu'on s'est remis
à jaser.

- I.
II (1). (salle d'attente)
- M^{me} Brouillette

Mathilde DARGNAT

- M^{me} Bolduc
- Lucille Bolduc
(flash-back)

Il y a plus de personnes
que de discours rapportés
(M^{me} Touchette et
les émigrés grecques)

- M^{me} Brouillette
- Lucille Bolduc

XIII (45-48)

Madame Brouillette s'est rassise
[...] A nous parlait pas plus à
l'une qu'à l'autre, j'pense...
à parlait...

I.
II (1). (salle d'attente)
- M^{me} Gladu
- M^{me} Brouillette (introduit
un niveau II-2)
II (2).
- Raymonde Brouillette
(la fille)
- M^{me} Brouillette
- son mari

XIV (49)

« Y'ont toutes l'air des femmes
aux femmes, les sœurs »

I.
II (1). (salle d'attente)
- Lucille Bolduc

XV (51-52)

Ça, pour avoir l'air de liches
de nounes, y'ont l'air des
liches de nounes, all right !

I. Laura continue les
commentaires sur les sœurs

XVI (53)

Le bon Dieu d'une main, pis
une Player's de l'autre, c'est ça
la nouvelle religion !

I. (suite)

XVII (55-58)

« C'est-tu sérieux, que
j'ai commencé tout bas.
C't'affaire de sœur-là, là,
c'est-tu vraiment sérieux ? »

I.
II (1). (flash-back : chez
les Cadieux)
- Laura Cadieux
- Pit Cadieux (son mari)
- Madeleine Cadieux
(la fille)

XVIII (59)

Madame Brouillette a levé
le nez de son comique

I.
II (1). (salle d'attente)
- M^{me} Brouillette

XIX (61-64)

La porte s'est ouverte encore
une fois [...] Oscar Blanchette.
[...] J'irais pas jusqu'à dire que
c't'une tapette. [...] la
coqueluche du salon. [...] y
m'a dit avec un beau grand
sourire plein de dentiers :
« A ben, j'comprends, vous,
M^{me} Cadieux, avec votre
corporence, ça doit pas être
facile à supporter, c'te
chaleur-là... ». [...] J'me sus

XX (65-67)

« pour pisser, j'pisse sus un
vrai temps ! » [...] Pis
naturellement, j'maigris pas
[...] y faudrait que j'suive
un régime !

I. (Laura se plaint des
conséquences diurétiques
de son traitement)
II (1). (chez elle et dans la
voiture avec Pit)

XXI (69-71)

Aussitôt sortie des toilettes,
madame Touchette s'est levée,
pis est allée prendre ma place.
[...] Entéka. Faut dire que les
autres m'aidaient pas ben ben à
mettre de l'ambiance.

I. (Laura commente
et décrit les attitudes
de chacun)
II (1). (salle d'attente)

« Feuilleté » énonciatif et hybridité générique

levée, nu-bas, en disant le plus fort possible pour que tout le monde m'entende : « bon, ben j'pense que j'vas aller tirer une pisse ! »

- Le monde
(« y'm'disent »)
- Pit Cadieux

- M. Blanchette
- M^{me} Gladu
- M^{me} Brouillette

I.

II (1). (salle d'attente)

- M. Blanchette
- Lucille Bolduc
- M^{me} Gladu
- Laura Cadieux

XXII (73-74)

Dix ans que j'me lève de ma chaise quand j'commence à me sentir le fessier engourdi, pis que j'me promène nu-pieds de long en large dans le passage !

I. (Laura commente et critique sa corpulence et celle de M^{me} Lauzon)

II (1). (dans le couloir, salle d'attente)

- Laura Cadieux

XXIII (75-77)

D'un coup, la porte s'ouvre juste devant moé, pis qui c'est que j'vois rentrer dans le portique, toute essoufflée, en tirant le p'tit par la main qui hurlait comme un démon : M^{me} Therrien. [...] Moé, pour le fun, j'ai décidé de rien y dire pour qu'à nous conte son après-midi.

I. (Laura, narratrice, use de beaucoup d'incidentes entre parenthèses)

II (1). (salle d'attente)

- M^{me} Therrien
- Laura Cadieux

XXIV (79-85)

« J'sais pas par où commencer, y s'est passé tellement d'affaires »

II (1). (salle d'attente)

La séquence commence directement avec le discours rapporté de M^{me} Therrien

- Madame Therrien (introduit un niveau II-2)

II (2). (dans le métro et au centre commercial)

- M^{me} Therrien
- Voix d'un microphone
- Client(e)s du centre Eaton (dialogue)
- Agent de police (dialogue)
- Bureau des objets perdus (dialogue)

XXV (87-88)

« y fallait que madame Gladu ouvre sa grande boîte pêle, pis qu'à dise : « Y'a une affaire que j'comprends pas, moé. Vous dites que vous avez charché le p'tit de madame Cadieux toute l'après-midi, pis pourtant est arrivée avec, t'à l'heure... [...] » Si j'aurais eu un gun, je l'rais tirée !

I.

II (1). (salle d'attente)

- Laura
- M^{me} Gladu
- M^{me} Therrien
- une sœur (cas de polyglossie)
- M^{me} Brouillette

XXVI (89-90)

Sur les entrefaites, une nouvelle est arrivée. Quand j'dis une nouvelle, là, j'veux pas juste dire une qui était pas là avant [...] une qu'on avait jamais vue avant. Une vraie nouvelle.

I.

II (1). (salle d'attente)

- Armande Tardif
- Laura Cadieux

XXVII (91-93)

« Ah, c'est vrai, chus-tu folle, chus là que j'conte ma vie, pis j'vous ai pas encore dit comment c'est que j'm'appelle ! Armande Tardif [...] ».

I.

II (1). (salle d'attente)

- M^{me} Brouillette
- M. Blanchette
- M^{me} Tardif (raconte la mort de son mari, Thomas, et introduit un niveau II-2)

II (2). (sur un chantier de construction)

- Thomas Tardif

Mathilde DARGNAT

XXVIII (95-97)

Madame Gladu, que je voyais pâlir à vue d'œil depuis quequemenutes, s'est effouerrée à terre, sans connaissance, blanche comme une morte; [...] « [...] Mais c'est pas tellement du visage qu'y'était beau, c'était du corps. [...] »

I.

II (1). (salle d'attente)

- Armande Tardif
- une des sœurs
- M^{me} Brouillette
- M^{me} Gladu
- Laura
- Lucille

XXIX (99-101)

Le corps... le corps... J'vous dis que si j'me sus-tais arrêtée à ça, j'l'aurais pas marié patoute, pit! [...] Pis comme chus pas une Popeye moi-même, on va ben ensemble.

I. Laura parle de son mari, Pit.

XXX (103-107)

M^{me} Touchette s'est levée d'une frippe... pis là l'a failli se bumper contre Alice Thibodeau qui v'nait d'arriver avec sa nièce la poisonne. [...] « J'ai emporté mon jeu de cartes, les filles! [...] » Est ben bonne pour casser les chicanes, madame Thibodeau. Une chance qu'était-là, parce que j'tais prête à sauter à pieds joints sur Lucille!

I.

II (1). (salle d'attente)

- M^{me} Tardif
- M^{me} Therrien
- M^{me} Brouillette
- Voix collective (« on s'est toutes dit »)
- Alice Thibodeau (avec un flash-back)
- Laura Cadieux
- Sylvie Thibodeau (nièce d'Alice)
- M. Blanchette
- Lucille Bolduc

XXXI (109-113)

Moé, la p'tite Sylvie, j'y donnerais pas le bon Dieu en peinture à numéros, si vous voulez savoir! [...] ça fait que c'te fois-là, toujours, c'était au commencement du printemps pis y faisait ben ben chaud su'l docteur. [...] « Avant de traiter les autres de grosses vaches, r'garde-toé donc dans le miroir! [...] » [...] Depuis c'temps-là qu'est fine avec moé pis qu'à me liche le cul.

I.

II (1). (salle d'attente, avec un flash-back: « c'te fois-là, au commencement du printemps »)

- Rolande Bernier (mère de Sylvie)
- Sylvie Thibodeau
- Laura Cadieux
- Alice Thibodeau

XXXII (115)

C'est Lucille pis moé, qu'on gagnait, au cinq cents, pis on barrait les autres comme des bonnes.

I.

II (1). (salle d'attente, retour à la partie de cartes de la séquence XXX)

- Laura Cadieux
- Alice Thibodeau

XXXIII (117)

Juste après la première partie, vers quatre heures et cinq, le docteur s'est amené. [...] Y'est ben fin quand on est tu-seul avec lui dans son bureau, mais en dehors du bureau, pas un mot, pas un geste.

I. Laura commente le passage du docteur dans la salle d'attente.

XXXIV (119)

Faut dire que quand Alice Thibodeau fait connaissance avec quelqu'un, ça veut dire qu'à y conte ses histoires de cul avec son mari.

- I.
- II (1). (salle d'attente)
- Laura Cadieux
- Lucille Bolduc

XXXV (121-124)

« [...] Y m'faut mes trois bottes par semaine ! [...] Moé, j'aime ça, madame ! Pis chus pas gênée de le dire, hein, pis j'en ai pas honte : J'aime ça, j'trouve ça le fun [...] On a même fini par acheter le livre des positions [...] Ecoutez donc, c'est naturel, c't'affaire-là ! comme disaait si ben ma mère : « Y'a rien de meilleur au monde qu'un bon gros cornet à vanille ! »

- I.
- II (1). (salle d'attente)
- Laura Cadieux
- Armande Tardif
- M^{me} Therrien
- Alice Thibodeau (introduit un niveau II-2)
- II. (2)
- La mère d'Alice Thibodeau (« comme disaait si ben ma mère... »)

XXXVI (125)

Des fois j'ai envie de demander à Madame Thibodeau, que c'est qu'à veut dire au juste. Mais c'est peut-être juste une maudite menteuse, aussi !

- I. Laura commente le discours d'Alice Thibodeau sur la sexualité.

XXXVII (127)

J'me sus levée, tout d'un coup, pis j'ai dit au p'tit : « Bon, en vien-t'en, moman est tannée. On r'viendra vendredi. »

- I. Laura commente l'après-midi.
- II (1). Laura Cadieux s'adressant à son fils.

XXXVIII (129)

Mais j'ai pas r'gretté d'avoir été là, par exemple.

- I. Laura clôt son récit. (dans l'autobus)
- α. Michel Tremblay date son texte.

4^e de couverture

[...] Et le personnage de Laura m'est probablement venu parce que j'étais moi-même obèse et que j'avais besoin d'en parler. A travers elle, c'est beaucoup de moi dont je me suis moqué et sur moi que je me suis attendri. [...]

- α. Extrait d'une entrevue avec Michel Tremblay où il fait le lien autobiographique entre lui et la narratrice Laura.