

# **L'oral comme fiction.**

Doctorat de sciences du langage et Ph.D. d'études françaises  
Université de Provence & Université de Montréal

2006, Mathilde Dagnat©

## *Chapitre 2*

# Aspects théoriques et méthodologiques

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

### Introduction

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

### 2.1. Quelle approche du phénomène littéraire ?

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

### 2.1.1. Aspects cognitifs et pragmatiques de la valeur littéraire

« L'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature, et encore moins la littérature comme art », écrit G. Genette (1991, p. 12). Qu'y a-t-il donc de plus ? Qu'est-ce qui fait qu'un texte littéraire est une chose plus complexe que la simple somme de ses composantes linguistiques ? Une des raisons est sa nature discursive, c'est-à-dire qu'il est « produit par un émetteur en liaison de principe avec un récepteur » (Molinié & Viala : 1993, p. 9). Les études stylistiques, dont la principale mission est d'analyser la littérarité, c'est-à-dire « ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (Jakobson : 1963, p. 210), n'ont pas toujours considéré avec la même importance le fait que le texte littéraire résultait d'un procès et que sa qualité littéraire en dépendait. Pour synthétiser, on pourrait dire que chaque pôle de l'acte de communication littéraire a eu son heure de gloire sans que soit toujours clairement exprimée l'idée de construction partagée de la valeur esthétique<sup>1</sup>. Le style a tantôt été appréhendé du point de vue de l'auteur, tantôt du point de vue du système textuel, ou encore du point de vue du lecteur<sup>2</sup>. L'explication que donne P. Guiraud de ces focalisations successives est d'ordre culturel :

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

---

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

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

Le point de vue que nous adoptons est plus englobant : nous envisageons le texte et les deux facettes dont parle P. Guiraud, sans réduire la valeur littéraire à un seul de ces éléments. C'est en cela que notre position théorique sur le style est sémiotique au sens large, ou sémantique dans la terminologie d'É. Benveniste<sup>3</sup>, ou encore herméneutique dans le sens de P. Ricoeur<sup>4</sup>. Nous considérons que la littérarité d'un texte ou d'un phénomène relève de l'interaction décalée entre un auteur et un lecteur, médiatisée par le texte ou le phénomène. Elle est donc tri-dimensionnelle :

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

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

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

---

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

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

### 2.1.1.1. Rendre le texte au discours et à son genre

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

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

L'approche du texte littéraire comme discours est bien ancrée dans les habitudes et suit les développements de l'analyse du discours (dont l'acronyme usuel est AD) qui, depuis les premières réflexions de M. Pêcheux et de L. Althusser dans les années soixante, s'est constituée en champ disciplinaire avec une forte orientation socio-pragmatique, comme le montrent bien la synthèse de D. Maingueneau (1991b, p. 9-28) ou le numéro thématique de la revue *Langages* (n° 117, 1995). Les applications à la littérature sont aujourd'hui légion<sup>5</sup>. Autrement dit, le « tournant » a bien été pris et les voies qu'il révèle sont largement empruntées. Les deux conséquences principales de l'application de l'AD au domaine littéraire peuvent être résumées ainsi : 1. la littérature ne bénéficie plus du « régime d'extraterritorialité » qui a longtemps été le sien par rapport aux discours ordinaires. Elle doit être analysée en toute objectivité avec les mêmes outils que les autres productions discursives, 2. les sciences du langage, et en particulier la linguistique de l'énonciation, la linguistique textuelle et la pragmatique, ne sont plus

---

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

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

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

En définissant la production du texte comme discursive, on « ouvre la sémiologie par les deux bouts »<sup>7</sup>, vers un amont (l'auteur) et un aval (le lecteur) qui se rencontrent et se construisent mutuellement dans et par le texte, seul carrefour possible d'interprétations qui le dépassent. La communication littéraire a ceci de particulier qu'elle est différée, que le moment de l'énonciation productive n'est pas celui de la réception interprétative : il s'agit d'une communication *in absentia*. La situation de communication qui se manifeste dans le texte à un premier niveau n'est qu'une situation narrative « dont les deux protagonistes sont le narrataire, présent, absent ou virtuel, et le narrateur » (Genette : 1972, p. 262). C'est ainsi que l'auteur n'est pour le lecteur qu'une figure énonciative, celle d'un narrateur, et, inversement, que le lecteur n'est pour l'auteur qu'une figure textuelle plus ou moins implicite, celle du narrataire<sup>8</sup>. C'est également ce que U. Eco entend lorsqu'il parle de l'auteur et du lecteur (Modèle) en termes de « stratégies textuelles » et en particulier de l'auteur comme d'une « hypothèse interprétative » :

---

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

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

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

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

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

Le texte littéraire est un discours, mais dans notre cas un discours particulier, puisqu'il s'agit d'un texte dramatique<sup>9</sup>. Cela veut dire que le lecteur s'attend à ce que sa lecture le confronte à des éléments d'un certain type, en fonction de la présentation même du texte mais aussi de sa propre culture de lecteur et de sa sensibilité d'individu. L'« horizon d'attente<sup>10</sup> » concerne entre autres la question du genre auquel appartient ou est censé appartenir le texte lu. L'idée d'horizon d'attente peut être rapprochée de celle d'« encyclopédie du lecteur », de « répertoire »<sup>11</sup>, qui est « l'ensemble des compétences qui sont requises du lecteur. Ce savoir, comme son nom l'indique, ne se limite pas à une connaissance linguistique (elle relève, elle, du dictionnaire) que l'encyclopédie englobe ; il inclut aussi celle d'un certain nombre de codes, de normes,

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

Il rejoint l'idée de double énonciation quand il parle ensuite de « double dialogie ». En liaison avec ces trois niveaux de communication, il différencie une dialogie interne et une dialogie externe. « Il y a d'abord une *dialogie interne*, écrit-il, qui peut être *dramatique* (personnage à personnage) ou *scénique* (comédien à comédien). Il y a ensuite une *dialogie externe* (auteur à lecteur-spectateur). » (*ibid.*, p. 51) Ce que nous retiendrons de cette démarche est la reconnaissance de la multiplicité des émetteurs, mais aussi des récepteurs<sup>13</sup>. Idée que C. Biet et C. Triaud formulent en termes de « diffraction » :

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

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

---

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

### 2.1.1.2. La construction de la valeur esthétique

À plusieurs reprises, on a mentionné l'idée que le texte littéraire était un carrefour dans et par lequel se rencontraient deux individus s'imaginant l'un l'autre comme acteur d'un processus discursif. Ce lien tacite qui les unit est abordé dans les études littéraires sous le nom de contrat ou de pacte de lecture et relève plus généralement de ce que la pragmatique et la sémiotique appellent, en suivant H. P. Grice, la « coopération » (*Cooperative Principle*). Celle-ci se fait sur la base de lois de discours qui doivent être respectées pour que la communication puisse avoir lieu. C'est au philosophe H. P. Grice<sup>14</sup> que l'on doit une première formulation explicite des « maximes conversationnelles », dont on retiendra en particulier celle de quantité et celle de manière, car elles intéressent directement notre problématique. La maxime de quantité est celle qui dose la quantité d'information nécessaire et suffisante pour une communication efficace, la maxime de manière correspond généralement à la capacité à se faire comprendre (la compréhensibilité et la lisibilité). Appliqué à la communication littéraire, le principe de coopération et ces deux lois en particulier se retraduisent ainsi : l'auteur devra en dire suffisamment pour que le monde qu'il crée fonctionne, mais pas au-delà. Il doit donc postuler un certain type de lecteur qui sera capable de décoder les indices qui guident le décodage du sens mais aussi de combler les blancs du texte sous sa propre responsabilité. Enfin, l'auteur doit rester lisible pour son lecteur. Le lecteur, de son côté, est en droit d'attendre tout cela de l'auteur de qui il aborde le texte. Il sait a priori qu'il doit respecter les indications de l'auteur mais également que tout ne lui est pas donné et que la complétude du monde fictionnel, s'il la recherche, repose sur lui. Il présume, toujours a priori, que le message de l'auteur est accessible dans une langue qui n'est pas hermétique. Derrière ces attentes mutuelles, on reconnaîtra, plus qu'une simple observation de règles intangibles, « une tendance à la pertinence, [...] le fait que les partenaires visent tous à optimiser l'efficacité de la manière dont ils traitent l'information » (Klinkenberg : 1996, p. 320).

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

---

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

langage mais qui le lui rendent bien en lui volant sa parole, tant que le lecteur croit à leur existence<sup>15</sup>. La présence de personnages en élocution est une des lois du genre dramatique : l'auteur et le lecteur partagent ce savoir et envisagent l'écriture ou la lecture avec ce paramètre. Le contrat de lecture qu'un lecteur passe avec le dramaturge est qu'à l'intérieur de l'unité de la parole d'auteur il accepte de reconnaître des locuteurs fictifs différenciés et de leur accorder une certaine autonomie langagière. La particularité du théâtre, selon O. Ducrot, est que le personnage, de simple énonciateur invité dans le discours du locuteur principal qu'est l'auteur, devient locuteur à part entière :

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

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

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

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

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

---

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

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

La prise en compte de la croyance au personnage malgré son statut fictionnel et l'incomplétude qui en découle sont un maillon important dans notre réflexion sur la représentation littéraire de l'OPQ. Pour que l'oralité soit identifiée comme telle, il faut qu'elle soit le fait d'un locuteur vraisemblable comme Montréalais francophone de classe populaire et, inversement, la reconnaissance de marques d'OPQ dans le texte contribue à l'actualisation du personnage comme locuteur dans une situation et une société données. Nous remarquerons simplement pour terminer que l'idée d'incomplétude du personnage et de complétion consistante<sup>16</sup> par le lecteur appartiennent à un riche débat sur l'ontologie du personnage et de manière plus générale sur l'ontologie des mondes fictionnels<sup>17</sup>. Ce détour théorique par les personnages et les problèmes qu'ils soulèvent n'est pas fortuit. Nous y reviendrons dans la dernière partie de cette thèse pour montrer que M. Tremblay joue parfois avec les différents paramètres qui viennent d'être évoqués (voir les chapitres 6 et 7).

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

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

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

---

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

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

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

- **Mise au point terminologique**

Dans les études abordant le réalisme littéraire, on trouve fréquemment le terme de « mimésis », en référence plus ou moins directe à *La poétique* d'Aristote. Ce terme a fait l'objet de diverses traductions : « fiction », « imitation », « représentation », « modélisation », etc. qui conduisent le lecteur dans une sorte de « bourbier théorique » (*theoretical muddle*, Doležel : 1998, p. 5), ou qui, pour A. Gefen, « délimitent des périmètres et des différences vertigineuses » (2003 [2002], p. 19). Certains auteurs, en particulier K. Hamburger (1977), P. Ricoeur (1983) ou G. Genette (1991), assimilent « mimésis » et « fiction ». Bien que ce rapprochement puisse se justifier<sup>18</sup>, il introduit un risque de confusion pour notre réflexion, dans la mesure où nous souhaitons distinguer ce qui relève de la création et de l'imaginaire et ce qui relève d'une référence au réel, c'est-à-dire ce qui, dans la démarche de représentation, relève de la reproduction et de la transformation. Dans le langage courant, le terme « fiction » désigne plus spécifiquement la première tendance et le terme « imitation » la seconde :

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

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

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

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

---

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

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

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

M. Tremblay est-il un écrivain réaliste ? Il n'y a pas de réponse unanime, que ce soit du côté de la critique littéraire ou de celui de l'auteur. Ceci est dû à deux facteurs au moins : l'hétérogénéité générique de son œuvre en général et aussi de son théâtre « flyé », comme il aime le dire lui-même, ainsi que les différentes interprétations de la notion de réalisme. Nous en resterons quant à nous à une définition très large : nous entendons par « écrivain réaliste » un écrivain dont les textes sont des figurations vraisemblables de la réalité et donc par « réalisme » une tendance mimétique, référentielle. Le réalisme relève en effet de ce que L. Doležel appelle une « sémantique de la fiction » (*fictional semantics* : 1998, p. 5), c'est-à-dire du rapport de la représentation aux entités qu'elle cherche à représenter (leurs référents). Par réalisme nous entendons donc toute représentation d'un référent perçu comme réel ou vraisemblable<sup>21</sup>.

— **Un corpus génériquement hybride**

La question du réalisme langagier ne se pose pour nous que du point de vue du théâtre de M. Tremblay, et plus précisément des cinq pièces qui constituent le sous-corpus (description à la section suivante). Nous avons exclu a priori de notre réflexion ses autres écrits<sup>22</sup>. La sélection d'un seul genre de discours a des conséquences sur le

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

jusqu'à briser eux-même l'illusion réaliste (Le Narrateur s'adressant au public ou Nana prenant conscience de son statut de personnage). Ces situations d'hybridation référentielle sont au cœur d'analyses contemporaines de la fiction<sup>25</sup>. L'autoréférentialité (Beaupré : 2000) que l'on voit émerger dans les textes et l'autocitation sont aussi des moyens ambigus qui contribuent à consolider et à déconstruire la logique référentielle du réalisme.

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

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

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

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

La *mimèsis* linguistique est la représentation par la littérature, non d'objets ou d'actions, mais de discours. [...] [elle] relèverait d'une spécificité du langage littéraire, puisqu'il est imitation d'actes de paroles authentiques de la vie courante [...] Par extension, le linguiste Michal Glowinski<sup>26</sup> propose de parler de « *mimèsis* formelle » lorsqu'un auteur imite la forme de discours non littéraire en littérature, et singe par exemple le discours historique référentiel [...] ou la langue philosophique dans une fiction. (Gefen : 2003 [2002], p. 226)

---

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

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

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

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

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

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

Du point de vue de la langue, il est donc tout à fait normal de retrouver des pointeurs sur des phénomènes réellement attestés, qui sont autant de « cautions d'oralité » (Zay : 1990), comme la présence d'anglicismes, l'avalement articulatoire, l'ellipse du sujet, les simplifications consonantiques, la postériorisation de [a], etc<sup>27</sup>. Mais on voit très vite poindre chez lui la conscience d'une nécessaire distanciation de cet environnement. Ainsi, il est à la fois « vampire et créateur », comme le dit L. Boulanger (2001, p. 122). Cela se vérifie bien entendu du point de vue de la langue. Ces personnages qu'il veut faire parler comme « dans leur vie de tous les jours » ne parlent pas comme dans leur vie de tous les jours. D'une part, car leur vie n'a de jours que ceux de la fiction, et, d'autre part, car l'imitation est nécessairement imparfaite. Ainsi, L. Gauvin remarque-t-elle :

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

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

---

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

– **Une imitation nécessairement imparfaite**

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

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

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

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

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

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

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

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

#### — Quand la diction sert la fiction

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

formelles » (1991, p. 31). Un texte serait alors jugé littéraire en tant qu'on lui reconnaît une de ces deux propriétés ou les deux, selon les options théoriques, mais aussi selon les lecteurs. Dire que la diction sert la fiction chez M. Tremblay, dans le sens de G. Genette<sup>28</sup>, revient à dire que le choix de la représentation littéraire d'une manière de parler, dont le référent se situe dans le monde réel, n'est pas une fioriture stylistique visant le pittoresque. C'est un choix qui porte à conséquence sur la structure dramatique des pièces et sur la capacité de ces pièces à produire de l'émotion chez le lecteur ou spectateur, par le biais du sentiment d'identification-distanciation. Le choix d'une représentation de l'OPQ participe amplement à la construction des univers imaginaires.

Avant de développer cette dernière idée, nous rappellerons que l'écriture de M. Tremblay sert l'imaginaire social de la langue. En effet, la réalité représentée par M. Tremblay est déjà en partie fondée sur l'imaginaire de la langue populaire. Nous renvoyons à ce que nous avons dit de l'intrication des variations et du décalage des registres à propos de la définition de l'OPQ ainsi qu'à l'interprétation stylistique finale de l'évolution du référent<sup>29</sup> (section 1.2.3.3.).

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

---

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

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

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

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

### 2.1.2. Les arrière-plans sémiotiques

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

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

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

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

### 2.1.2.1. « Sémiostylistique », essai de définition

- **Origine du terme**

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

choisi un modèle sémiotique qui doit beaucoup à L. Hjelmslev (expression, contenu et forme, substance), les théoriciens que nous venons de mentionner invitent plus ou moins explicitement à ce que « Hjelmslev [soit] tiré du côté de Peirce » (Saint-Gérard : 1995, p. 25), c'est-à-dire du côté de la pragmatique (ou plus exactement du pragmatisme)<sup>30</sup>. On peut aussi citer, sans les assimiler aux précédentes, les études de J. Fontanille (1999)<sup>31</sup> et celles de J. Geninasca (1997) dans la continuité des travaux d'A. J. Greimas, qui font maintenant une large place aux problématiques de la perception et de l'interprétation<sup>32</sup>. Mis à part quelques différences d'arrière-plan théorique, une constante demeure dans ces « nouvelles stylistiques » : l'idée, déjà évoquée, que le style renvoie à un processus de signification (une *semiosis*) à la fois dans le texte et hors du texte.

Pour notre étude, nous partirons de la théorie de G. Molinié (avec Viala : 1993, 1998) dont nous proposons un aperçu ci-dessous, mais nous l'envisageons ensuite dans le cadre plus général de la réflexion pragmatiste. Ce « branchement » d'une tradition sémiotique sur l'autre n'est pas un métissage fantaisiste. Le bricolage épistémologique ou le recyclage des concepts<sup>33</sup>, qui sont devenus un topos des études sémiotiques, sont appelés par la nature complexe et phénoménale de l'objet étudié. Les renvois entre parenthèses, sauf avis contraire, réfèrent à G. Molinié.

- **Le texte littéraire comme discours**

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

- **Modélisation actantielle**

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

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

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

L'intérêt de la distinction schématique entre plusieurs niveaux n'est pas tant d'étudier d'un côté le « feuilleté énonciatif »<sup>34</sup> textuellement manifeste (niveaux I et II) et d'un autre côté le bain idéologico-esthétique (niveau  $\alpha$ ) que de chercher à les articuler pour comprendre le fonctionnement interprétatif qui préside à la reconnaissance de la qualité littéraire d'un texte<sup>35</sup>. Voici le schéma de G. Molinié (1993, p. 56), remanié en fonction des ajouts proposés par Cl. Stolz (1999, p. 44) et en fonction de notre problématique (c'est nous qui avons ajouté « texte », « contexte », « actants émetteurs » et « actants récepteurs »).

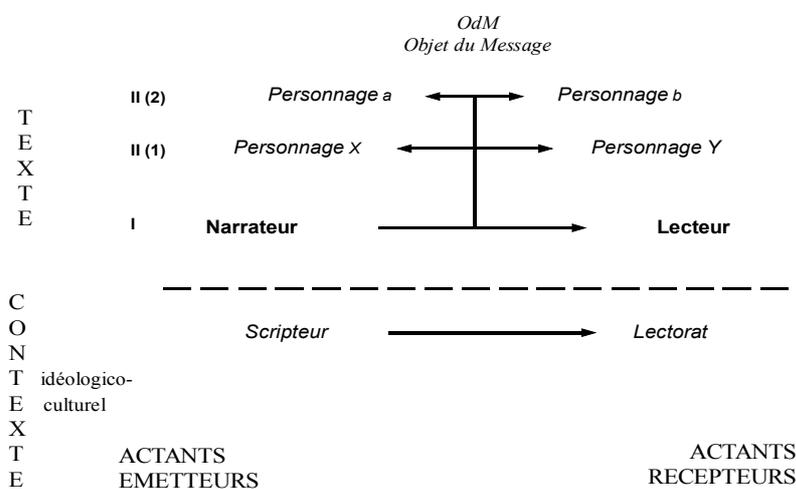


Figure 2.1.2.1. Feuilleté énonciatif selon la théorie sémiostylistique

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

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

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

– **Niveau des manifestations textuelles**

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

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

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

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

Alors que pour le théâtre :

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

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

#### – Niveau des valeurs idéologico-esthétiques

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

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

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

---

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

ment en disant que : « La transgression n'est qu'une manière de respecter le contrat à un autre niveau, d'obliger le lecteur à rétablir l'équilibre en présumant que le transgression est signifiante » (1991a, p. 35). C'est que le sentiment de littéarité que provoque un texte, aux niveaux général, générique et singulier, n'est pas qu'une reconnaissance dans le texte d'une esthétique académique et institutionnelle. Déroger à la loi du genre canonique, c'est aussi faire preuve de créativité. La pertinence littéraire a cela de particulier qu'elle peut aussi se nourrir d'impertinence contextuelle<sup>37</sup>. Ceci permettra d'expliquer pourquoi d'une figure d'avant-garde M. Tremblay est devenu un classique de la littérature québécoise (voir chapitre 7).

#### — L'objet du message (OdM)

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

#### — Les remontées actantielles

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

---

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

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

### 2.1.2.2. Pertinence esthétique du phénomène textuel

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

- **Remaniement du modèle**

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

Le deuxième schéma, ci-dessous, a été pensé dans la continuité de la sémiostylistique, puisque nous ne faisons qu'y développer et y préciser ce que nous comprenons du trait pointillé chez Cl. Stolz — ou de l'ondulation chez G. Molinié — entre le niveau  $\alpha$  et les autres niveaux<sup>38</sup>. Nous avons souhaité détailler la figuration du processus

---

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

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

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

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

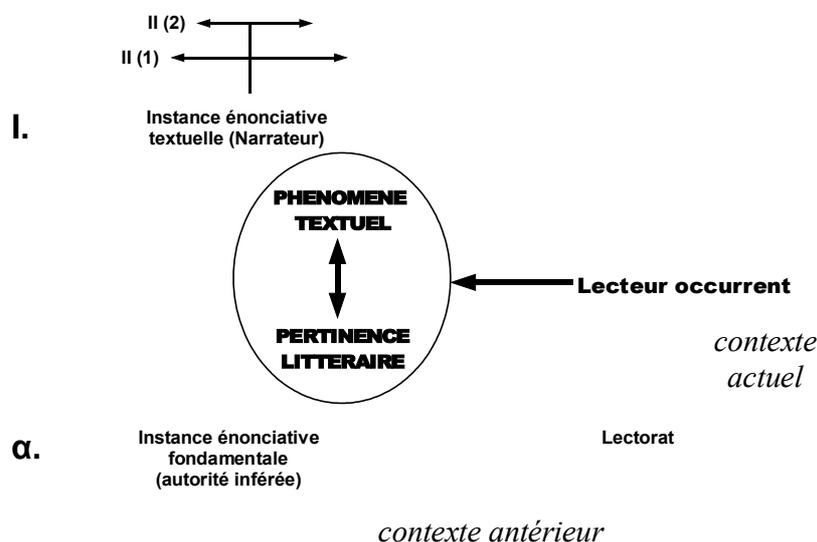


Figure 2.1.2.2. Perception textuelle et interprétation littéraire

- **Commentaires des modifications**

- **Les pôles actantiels**

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

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

*L'instance énonciative fondamentale* remplace ce qui était nommé « scripteur ». Il est préférable de ne pas identifier ce pôle actantiel à un individu réel, occurrent, comme c'est le cas pour le lecteur. Ce n'est pas un auteur au sens restreint mais une autorité au sens large, inférée à la lecture. Ce qui est projeté sur le « scripteur », ce qu'il représente, ce sont en fait deux filtres successifs sur le monde tel qu'il était au moment de l'énonciation fondamentale. Deux filtres ou deux « étamines » (Saint-Gérard) : web, s.d.) l'auteur en écrivant son texte nous livre par son travail du langage sa perception personnelle d'un contexte socio-culturel général qui est déjà fortement marqué d'idéologies et de valeurs<sup>39</sup>.

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

---

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

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

#### — Le processus de littérisation

Nous renvoyons, dans le schéma, au système fléché qui part du *lecteur* et qui va jusqu'au *phénomène textuel* et à la *pertinence littéraire*. Le renversement opéré par rapport au schéma de la sémiostylistique correspond à la volonté de mettre en valeur l'importance de l'acte de lecture pour la définition de la textualité et de la littérisation de ce qui est lu. Par « textualité » nous entendons la perception de la cohésion d'une unité discursive et par « littérisation » l'interprétation littéraire de cette unité, sa cohérence — ou son incohérence — par rapport à des données extra-textuelles<sup>40</sup>. Remarquons que la « puissance » du lecteur n'est pas totale mais fondamentale<sup>41</sup>, première, puisque c'est lui qui perçoit et qui interprète le texte littéraire comme tel, en fonction de son contexte encyclopédique et de sa capacité à l'étendre (voir aussi Maingueneau : 1991a, p. 36-37).

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

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

---

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

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

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

Un mouvement de 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 cohésion. (1996, p. 16)

Le processus de littérisation est un travail forcé par le texte de sortie du texte, d'élévation à une *sémiosis* de second niveau. L'importance du cadre théorique de la sémiotique se fait sentir ici dès lors que l'on définit le texte non plus comme réalité objective inerte mais comme signe, comme ensemble signifiant. Et, en accord avec ce qui vient d'être dit, il paraît assez intéressant d'associer la sémiostylistique à une conception triadique du signe, celle de Ch. S. Peirce<sup>42</sup> :

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

---

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

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

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

#### – Deux types de relations : perception et interprétation

Voici la définition du signe telle qu'elle est formulée par Ch. S. Peirce. Il vaudrait mieux dire « la plus citée », car les définitions du signe sont très nombreuses dans les écrits épars du philosophe<sup>43</sup>. La traduction est de J. Fisette (1996, p. 267).

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

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

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

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

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

Nous avons déjà dit qu'il paraissait difficile, à partir d'un tel schéma, de matérialiser la complexité de ces relations. Une première ébauche a suffi à nous en persuader. Il faudrait tout d'abord distinguer, entre ces différents pôles, un niveau de perception du texte et deux niveaux d'interprétation. Une interprétation de premier niveau qui correspondrait au contenu informatif du texte : recherche de la cohésion sémantique (« objet du message » au niveau I) et une interprétation de second niveau qui renvoie le lecteur non seulement à sa compétence linguistique mais aussi à sa compétence contextuelle encyclopédique (« objet du message » au niveau  $\alpha$ ). Il faudrait en même temps prendre en compte la récursivité<sup>45</sup> du processus d'interprétation, c'est-à-dire sa capacité d'engendrement illimitée (*semiosis ad infinitum* chez Ch. Peirce) : ce qui proprement irreprésentable ici.

#### — Pertinence littéraire et dynamique des contextes

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

---

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

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

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

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

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

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

sur une période, une pratique linguistique, un mouvement ou une école littéraire, un auteur, etc. Tout ce que Ch. S. Peirce désigne aussi sous le nom d'informations collatérales, ce « prérequis pour saisir une idée signifiée par le signe<sup>46</sup> ». Les informations nécessaires à l'interprétation auxquelles le texte renvoie plus ou moins directement ne constituent pas pour autant sa pertinence mais le contexte dans lequel ce texte fonctionne sous le régime de littérarité : on ne doit pas confondre l'interprétation (ou l'interprétant d'un signe) avec les éléments qui la permettent, on ne doit pas confondre l'objet du message au niveau  $\alpha$  avec le contexte antérieur et le contexte actuel. C'est que M. Tremblay ne fait pas que nous renseigner sur ce qu'est le jocal, sur la vie des femmes du Plateau Mont-Royal ou les tensions que provoquent les secrets de famille... son message, même s'il est social et politique, est aussi poétique et c'est ce qui fait de lui un « véritable écrivain ». La pertinence littéraire du message concerne le travail sur le langage et sa structuration polyphonique. Le travail du signifiant (l'oralisation) n'a pas seulement comme effet de renvoyer à un référent social attesté mais, parce qu'il est une perturbation de la norme grammaticale (écrite), attire l'œil du lecteur sur le médium langagier. Ces remarques sur un signe linguistique qui s'affiche comme tel rejoignent les remarques sur l'ambiguïté du réalisme langagier en littérature : en cherchant à rendre compte au plus près de la réalité d'une pratique langagière, l'auteur ne fait finalement qu'attirer l'attention sur le langage lui-même comme médium.

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

---

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

### 2.1.2.3. Bilan

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

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

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

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

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

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

### 2.2.1. Le sous-corpus *tremblay*

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

---

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

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

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

### 2.2.2.1. Critères de sélection des pièces

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

- une périodisation des trente ans la plus équilibrée possible,
- des pièces montées au théâtre, publiées et reçues par la critique<sup>50</sup>,
- des pièces ne provenant pas uniquement du Cycle des *Belles-sœurs*,

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

J'ai réalisé quelque chose avec le temps. En 1977, tu es sorti de ton adolescence. Jusqu'à *Damnée Manon*, tes pièces affirment des choses. Elles disent : ceci est bien, ceci est mal. À partir de *L'impromptu d'Outremont* et des *Anciennes odeurs*, en 1980-1981, tu questionnes les choses. (A. Brassard, entretien radiophonique avec M. Tremblay, 1998<sup>53</sup>).

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

---

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

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

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

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

### 2.2.2.2. Les belles-sœurs (1968)

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

#### Intrigue

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

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

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

### 2.2.2.3. Bonjour, là, bonjour (1974)

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

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

### Intrigue

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

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

#### 2.2.2.4. L'impromptu d'Outremont (1980)

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

### Intrigue

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

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

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

### 2.2.2.5. Le vrai monde ? (1987)

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

#### Intrigue

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

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

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

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

### 2.2.2.6. Encore une fois, si vous permettez

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

### Intrigue

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

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

### 2.2.2. Le sous-corpus *frcapop*

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

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

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

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

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

### 2.2.2.2. Critères de sélection des extraits

La sélection des entretiens s'est faite principalement sur critères sociaux, les données linguistiques ciblées ayant été définies par les profils des locuteurs (L2 dans les entretiens). Nous nous sommes donc basée sur les fiches signalétiques de chaque locuteur et les tableaux synthétiques consultables avec chaque corpus. Les contraintes que nous nous étions fixées sont les suivantes : parité des sexes, « cote de marché linguistique<sup>55</sup> » basse (Laberge : 1977, p. 41-58, Sankoff & Laberge : 1977) correspondant à l'image du populaire (classe ouvrière urbaine peu scolarisée), résidence à Montréal et origine de Montréal dans les quartiers dits populaires de l'époque, francophones de langue maternelle, représentativité des classes d'âge et des deux corpus. Il est bien évident que les modèles sociolinguistiques ont pu évoluer depuis les années de constitution de ces deux corpus, comme le montrent par exemple les travaux de L. Milroy & J. Milroy sur les réseaux (1992) ou encore l'importante synthèse de J.K. Chambers & al. (2003), mais nous pensons que les corpus sélectionnés sont des corpus de référence dont il convient de respecter le mode de classification original. D'autre part, nous ne disposons pas d'informations suffisantes pour envisager un autre type de « recrutement ».

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

---

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

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

---

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

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

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

Le corpus dans son ensemble paraît bien petit en regard des corpus linguistiques traités aujourd'hui, qui contiennent souvent plus d'un million d'occurrences<sup>59</sup>. Nous

57. CML = cote de marché linguistique.

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

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

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

### 2.2.3. Préliminaires à une exploitation assistée par ordinateur

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

---

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

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

### 2.2.3.1. Du texte à son exploitation logicielle

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

Les corpus linguistiques sont proposés à la consultation sous format audio (analogique et depuis peu numérique), en transcriptions papier et en transcriptions numériques consultables sur place<sup>61</sup>, dans des classeurs archivés et sur un poste informatique réservé à cet effet. Après sélection des entretiens selon les critères sociolinguistiques exposés dans la section précédente, nous avons récupéré les extraits qui nous intéressaient avec l'autorisation des autorités en place<sup>62</sup>. Mais, en l'état, cela n'en fait pas encore des données exploitables immédiatement. Par exemple, lorsqu'on lance un concordancier sur ces documents<sup>63</sup>, on récupère alors tous les éléments, tous locuteurs et tous niveaux de discours confondus, y compris les annotations entre parenthèses, qui sont des commentaires du transcripteur, et les insertions entre chevrons, qui ne sont pas considérées comme des prises de parole à part entière. De plus, la présentation d'origine ne permet pas de référencer automatiquement les phénomènes : impossible de savoir avec exactitude qui a dit quoi, sans revenir à une lecture de l'entretien au complet. Si la mise en page, les commentaires et les codes de transcription sont des atouts précieux qu'il faut conserver, car ils correspondent à un travail important, ils ne doivent pas entrer en ligne de compte dans notre analyse car ils n'appartiennent pas au matériau verbal réellement prononcé par les locuteurs-cibles. Les langages de programmation actuels, associés à des logiciels d'exploitation, permettent aujourd'hui de coder ces différentes informations afin de pouvoir les conserver tout en les dissociant du matériau verbal à analyser.

En ce qui concerne le sous-corpus *tremblay*, la démarche a été assez différente puisqu'il n'a pas été possible de récupérer les textes retenus directement sous format numérique<sup>64</sup>. Quant aux enregistrements vidéo ou sonores des représentations des

---

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

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

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

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

pièces en question, même si nous avons eu l'occasion d'en écouter ou d'en visionner certains<sup>65</sup>, nous les avons dès le départ écartés de notre problématique, car nous souhaitons travailler uniquement sur les œuvres publiées. Nous sommes donc partie en quête des cinq pièces dans leur édition originale<sup>66</sup>. Une fois récupérés dans leur édition originale, les textes ont été numérisés<sup>67</sup>. La qualité du document à cette étape est la même que pour le sous-corpus *frcapop* : impossibilité de différencier a priori les dialogues des didascalies ou de travailler sur tel ou tel personnage en particulier. De plus, la disposition éditoriale originale du texte est perdue lors de la numérisation qui lisse tous les alinéas et toutes les variations de caractères. Les informations que cette disposition mettait en valeur devront être codées différemment pour être exploitables par le logiciel. Concrètement, il faut distinguer les discours des personnages des autres éléments (didascalies, noms des locuteurs, n° de pages, etc.).

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

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

Pour hiérarchiser et coder les informations nécessaires à la bonne exploitation du corpus dans son ensemble avec le logiciel *Weblex*, il a fallu utiliser le système de structuration propre au langage XML<sup>68</sup>. En pratique, cela consiste à introduire des

---

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

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

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

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

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

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

codes, aussi appelés « balises » à cause de leur présentation entre chevrons, dans les documents. Les balises marchent en général par paires pour donner une information sur un segment de discours (par exemple : `<I>`[texte en italiques]`</I>` pour marquer les passages italiques), mais peuvent être isolées quand elles indiquent un numéro de page, une pause, etc. Le chercheur peut tout à fait composer lui-même l'intitulé de ses balises selon ses besoins<sup>69</sup>. Il a aussi la possibilité de se conformer à une norme, la TEI<sup>70</sup>, prévue pour permettre le maximum d'échanges des données. Nous situons notre démarche entre ces deux alternatives, création personnelle et conformation à une norme. Pour des questions de principe, nous ne souhaitons pas trop nous écarter de normes existantes, mais le cadre restreint de notre travail nous permettait quand même quelques libertés<sup>71</sup>. Voici quelques exemples de balises utilisées pour le sous-corpus *tremblay* :

*N° de page* : `<PG NUM="1"/>`

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

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

*Indications scéniques* :

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

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

*Divisions du texte* :

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

---

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

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

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

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

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

Ces codes, comme les informations qu'ils livrent, n'ont de sens que les uns par rapport aux autres, ils se contiennent, s'imbriquent de manière hiérarchique. L'ensemble de ces balises forme un système qui définit la structure numérique du document et que l'on appelle une DTD, ou définition du type de document<sup>72</sup>. Voici, à titre d'exemple, celle que nous avons déclarée pour le sous-corpus *frcapop* (nous la commentons dans la colonne de droite) :

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

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

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

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

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

En plus d'être une étape obligée pour travailler avec le logiciel *Weblex*, ce travail de Définition de Type de Document donne une sorte de résumé très sec de la structure textuelle et informationnelle qui sert une connaissance approfondie du corpus étudié. Le balisage réclame une uniformisation et une structuration des documents (textes littéraires et entretiens) qui permet une meilleure connaissance du corpus, du point de vue de la langue et des structures discursives (tours de parole, avancée narrative, etc.). De plus, il a fallu faire des choix de représentation et d'interprétation et donc lire systématiquement les deux sous-corpus en fonction de la problématique de l'oralité populaire. En somme, l'étape informatique est aussi une prise de conscience de l'objet d'étude et de son caractère préconstruit<sup>73</sup>.

### 2.2.3.2. Intérêt et limites de la démarche

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

---

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

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

Nous avons choisi ce logiciel essentiellement pour les raisons suivantes :

- Sa disponibilité sur le web. Le logiciel fonctionne comme une base de données en ligne (sécurisée), et il est ainsi facile de travailler sur le corpus, que l'on se trouve à Aix, à Lyon, à Genève ou à Montréal.
- La possibilité de travailler et de discuter directement avec son concepteur, S. Heiden, et avec un spécialiste du traitement informatisé des pièces de théâtre, Charles Bernet. Des séances de travail personnalisées et directement centrées sur notre corpus et sur nos demandes ont été très enrichissantes<sup>74</sup>.
- La prise en compte du formatage XML qui permet donc une grande souplesse dans la sélection du matériau à analyser.

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

- Obtenir les décomptes globaux et partitionnés des différents événements textuels repérables dans *Weblex* (dimensions du corpus en occurrences, formes et phrases, gamme des fréquences sous la forme de diagrammes<sup>75</sup>).
- Demander des listes d'événements classés en fonction de propriétés prédéfinies (vocabulaire, répartition et répétition d'une ou plusieurs formes, cooccurrences, etc.).
- Effectuer des recherches et des décomptes sur un entretien, une pièce ou un personnage en particulier.
- Comparer les données obtenues lors de requêtes sur le sous-corpus *frcapop* et sur le sous-corpus *tremblay*. Outre les facilités documentaires de la navigation dans le corpus et la rapidité des calculs au sein d'une seule portion de texte (une pièce de théâtre, un entretien, un acte, etc.), *Weblex* propose des outils contrastifs qui permettent de comparer les différentes portions entre elles, et d'en rendre compte sous forme de tableaux et de chiffres à interpréter par la suite comme indices significatifs ou non<sup>76</sup>.

---

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

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

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

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

Comment lisons-nous d'ordinaire ? Vite, trop vite, en aperçu. Mais supposons-nous doués d'une intelligence rigoureuse et informés de mieux en mieux de tout ce que la « lecture courante » laisse échapper : que de petites perceptions, que de liaisons d'abord insensibles apparaîtraient. [...] Du même coup, peut-être aboutissons-nous à un changement d'ordre, qui soulève des difficultés. Ce que nous obtenons ne ressemble pas plus à notre lecture, qu'un visage ou un nez observé à la loupe ne ressemble à lui-même<sup>77</sup>.

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

## Conclusion

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

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

---

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

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

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

