

L'oral comme fiction.

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

2006, Mathilde Dargnat©

Chapitre 7

Diction et fiction : mutation stylistique

Celui qui crée l'image ne saurait entrer dans l'image créée par lui-même.

M. Bakhtine, cité par A. Belleau : 1986, p. 221

Tout est possible au théâtre¹.

Le Narrateur (EF, p. 65)

Introduction

Le tamisage systématique des cinq pièces avec le modèle structural, certes un peu rébarbatif, a permis de sentir les ressemblances et les différences dans l'organisation énonciative du texte, comme discours produit par l'auteur et comme discours produit par les personnages. La lecture parallèle approfondie de chacune des pièces était nécessaire pour cibler la pluralité des fonctions assumées par l'OPQ, qui ne se contente pas d'appuyer le pittoresque langagier. Dans ce septième et dernier chapitre, nous faisons la synthèse des différents rôles de la langue et de sa réalisation sous forme d'OPQ, dans l'économie de chaque pièce. Cela amènera pour finir à répondre à la question sous-jacente à la problématique principale de cette thèse : l'évolution stylistique de l'oralité dans le théâtre de M. Tremblay entre 1968 et 1998. Les marques d'OPQ fonctionnent-elles dans les cinq pièces selon le même régime de littérarité ?

7.1. Rôles de la langue

Étant plus qu'un simple travail de représentation sociale, les marques d'OPQ fonctionnent dans les textes comme moyens de différencier les personnages entre eux,

1. Derrière cette réplique du personnage de *Encore une fois*, on lira Eugène Ionesco : « Le langage doit presque exploser, ou se détruire, dans son impossibilité de contenir les significations. [...] Tout est permis au théâtre : incarner des personnages mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. », dans « Expérience du théâtre », *Notes et Contre-notes*, cité par M. Lioure (1998, p. 161).

comme indicateurs du niveau énonciatif. La qualité de la langue en termes de bien ou de mal parler est aussi le thème de certains échanges, ce qui montre que les personnages manifestent un sentiment épilinguistique, comme de vrais locuteurs. Enfin, d'une manière plus générale, c'est l'acte de parole, réalisation de la langue, qui constitue un enjeu au théâtre : enjeu d'existence, enjeu de pouvoir. Ces dimensions sont celles qui construisent la valeur fictionnelle de la représentation de l'OPQ dans les textes de M. Tremblay. Elles s'ajoutent à la valeur référentielle détaillée dans la deuxième partie.

7.1.1. Distinction des personnages

Du point de vue de la langue, M. Tremblay a jusqu'ici été considéré comme le locuteur unique et nous avons analysé (presque) indistinctement l'ensemble du matériel verbal dont il est l'auteur, le locuteur principal. Mais on a vu dans le chapitre 2 que le propre du théâtre était la scission de la parole d'auteur en différentes entités parlantes fictives, les personnages, qui donnaient l'impression d'être des locuteurs à part entière. L'analyse actantielle n'a fait que confirmer, dans la plupart des cas, cet effet d'autonomie dans les attitudes et les actions. Il convient maintenant de faire le point sur la correspondance entre la division interne de la langue d'un auteur et la distribution des marques d'OPQ relevées chez lui. Ces marques sont-elles équitablement réparties entre tous les personnages que l'analyse actantielle a mis en évidence ? Quels sont ceux qui s'écartent de la moyenne ? Quel sens donner à la différence ?

7.1.1.1. Le support statistique

Pourquoi utiliser des tests statistiques ? Quel est l'intérêt d'un *calcul* des différences entre personnages ? Il y a deux raisons principales : 1. les calculs sont des gages d'objectivité, même s'ils doivent être remis en perspective avec l'interprétation qualitative actantielle ; 2. nous voulions expérimenter cette voie, même de manière très simple, car elle correspond bien aux types de problèmes que l'on peut rencontrer en stylistique littéraire².

2. Le domaine littéraire n'est pas mis à l'écart des préoccupations statistiques. Voir par exemple Ch. Müller (1973), M. P. Oakes (1998), ou l'étude de D. Labbé, *Corneille dans l'ombre de Molière, histoire d'une*

- **Le profilage linguistique**

Pour chaque pièce du sous-corpus *tremblay*, on peut représenter la taille de chaque personnage, en nombre de mots. C'est ce que nous appelons *l'espace discursif* occupé par tel ou tel personnage. Les diagrammes circulaires correspondants sont proposés dans l'annexe 7A. Ils mettent en évidence essentiellement trois choses :

1. La différence du nombre de personnages dans les pièces : de quinze dans *Les belles-sœurs* à deux seulement pour *Encore une fois*.
2. La disproportion ou l'équivalence des espaces discursifs entre les personnages, à l'intérieur de chaque pièce. Par exemple, Germaine Lauzon et Rose Ouimet occupent à elles deux presque la moitié de l'espace discursif d'une pièce qui compte quinze personnages.
3. La catégorie « autre » dont les données sont difficilement intégrables à une démarche statistique. Cette catégorie correspond aux répliques collectives (par exemple : « Rose, Germaine, Yvette » ou « Les deux Alex » ou « Les quatre femmes »).

Pour réaliser une comparaison entre les personnages du point de vue de la « qualité OPQ » de leur prises de parole, il a fallu s'arrêter sur un certain nombre de critères communs, définis comme représentatifs de l'image de l'OPQ dans l'écriture de M. Tremblay. Autrement dit, l'étude quantitative envisagée ne peut s'effectuer que sur la base de l'étude menée dans la deuxième partie de cette thèse. Ne sont recevables comme variables que les phénomènes caractérisant l'OPQ dans ses composantes orale, populaire ou québécoise. Nous n'avons pu prendre en compte l'ensemble des traits listés dans l'annexe 1C, d'une part, car ils ne sont pas tous représentés chez M. Tremblay et, d'autre part, car une étude exhaustive était impossible pour des questions évidentes de temps. Ainsi avons-nous établi une liste relativement restreinte de phénomènes sur la base de deux contraintes principales, en plus de la contrainte d'appartenance à la définition de l'OPQ :

1. La possibilité de comptage des phénomènes retenus pour chaque personnage dans l'ensemble du sous-corpus, avec les possibilités offertes par le logiciel *Weblex*. Il fallait des phénomènes « attrapables » par un morphème lexical.
2. Un échantillonnage des différentes composantes linguistiques (prononciation, syntaxe, lexique). Il a donc fallu faire un relevé des phénomènes lexicaux, que nous avons jusqu'alors laissés de côté, ne pouvant traiter de tout dans le détail.

- **Variables retenues**

- a. *Variables phonétiques*

« toé », « moé », « ouverture de [ɛ] en [a/a] devant [r] », « apostrophe devant consonne », « pis » et « ben »

- b. *Variables syntaxiques et discursives*

« tu » particule interrogative et exclamative, négation en « pas » sans « ne », « dans, à + nom » et « ça fait que ». « Pis » et « ben » pourraient aussi être classés ici, dans la mesure où ils sont aussi employés comme particules discursives.

- c. *Variables lexicales*

Bien que nous n'ayons pas traité des caractéristiques lexicales de l'OPQ dans le détail, car nous nous sommes concentrée sur la description graphique et syntaxique, il apparaît à ce stade indispensable de faire état de certains traits lexicaux. Notre démarche a consisté à relever dans le vocabulaire complet de chaque pièce donné par *Weblex* les lexèmes qui n'existent pas dans les dictionnaires du français standard de France ou qui s'y trouvent étiquetés comme particularités. Ceci a conduit à distinguer plusieurs types d'anglicismes, les sacres et les particularités dialectales, que nous avons validés dans les dictionnaires appropriés. C'est volontairement que nous n'employons pas le terme « québécoisme », car il faudrait une réflexion de fond sur la question. Et nous suivons en cela la mise en garde de Cl. Poirier :

Le lexique québécois comporte mille et un traits spécifiques, les uns plus évidents, les autres plus subtiles, de sorte qu'il est pour ainsi dire impossible d'en faire un relevé complet. Ces caractéristiques ne sont pas les mêmes d'ailleurs selon que l'on compare le français du Québec avec le français de France ou avec le français de Belgique ou de Suisse. La notion de québécoisme est une abstraction qui n'a de fondement, en effet, que dans la comparaison de la variété québécoise avec une autre variété. [...]

Le français de référence est la variété décrite dans les dictionnaires usuels qui sont réalisés en France et correspond, pour l'essentiel, à la variété de français qui a cours dans ce pays. Le choix de ce terme de comparaison se comprend aisément : c'était la seule façon de situer les particularités lexicales par rapport à un usage réputé commun. (Poirier, dir. : 1998, p. xix-xx)

— Emprunts lexicaux à l'anglais

Nous avons distingué les mots qui existent dans le lexique français comme anglicismes³ et ceux qu'on n'y trouve pas mais dont les formes sont répertoriées dans le

3. Dictionnaire de référence pour le français de France : *Le Robert de la langue française*, édition

lexique anglais et/ou américain⁴. Nous avons ensuite listé des anglicismes d'emploi, c'est-à-dire les mots qui existent en français de référence et en anglais, mais dans un sens ou une construction sensiblement différents (ce sont souvent des cas de « traduitu »). Enfin, nous avons classé dans une même catégorie tous les lexèmes néographiques pour lesquels nous avons pu reconstituer une origine anglaise (souvent des cas d'intégration morphologique au français). Quelques ambiguïtés demeurent, elles sont données à la fin.

. *Emprunts intégrés au système du français (dans Le Robert)*

Bacon, base-ball, beatnik, best-seller, bingo, boss, bowling, boy, bye, clown, dollar, fan, fun, feeling, gang (= équipe) gaz, ghetto, girl, hobby, hockey, job, lunch, ok, pinte, punch, roastbeef (roast-beef), sandwich, set, sexy, shoot, short, show, snob, soda, sofa, steak, stop, toast, tramway, trip, t-shirt, tweed

. *Emprunts non relevés dans Le Robert mais présents dans le Longman*

Age, ashamed, baby blue, bargains, Bar-B-Q, beef, bet, cheap, bridge, but, bum, chum, coke, deseases, dull, fancies, foolish, for, forget me not, FBI, free for all, frosts, front, gardening, God, goofballs, [gris-]pet, gypsies, it, jell-o, jokes, lie, kick, little, London, Life Savers, Mickey Mouse, Mrs, my, new, nobodys, of, okay, on, one, over, party, puff, pumkin, quickly, record, right, shop, sinking, Sir, size, small, so, spanish, spring, stage, story, that, the, time, turtle neck, tv, upper, waitress, was

. *Anglicismes d'emploi*

Blouse, chambre de bain, costume de bain, char (*car* = voiture), charger (réclamer le prix d'une marchandise) être/tomber en amour (*to befall in love* = tomber/être amoureux), élévateur (*elevator* = ascenseur), faire de l'argent (*to make money* = gagner de l'argent), être supposé de (*to be supposed to* = être supposer + verbe), liqueur (liquor = boisson gazeuse), jaquette (*a jacket*), plane, plané, platte, se faire du trouble, vues (*pictures*), danseuse à gogo (*gogo-dancer*)

. *Anglicismes métaglasmiques (= néographies)*

Acter (*to act* = jouer la comédie), baboune (*baboon* = singe), balloney (*baloney/bologna*), (dé)barrer une porte (*to bar a door* = bloquer une porte [avec une barre]), boquer (*to buck* = résister en refusant, regimber, caler, s'opposer à), braidage (*a braid* = un galon), bracker (*to brake* = freiner), Califournie (*California*), cennes (*cents* = centimes), (dé)crinquer (*to crank* = remonter [à la manivelle]), enfirouâper (*in fur wrapped* = se faire rouler dans la farine), lambie (*a lamb* = agneau), loadée (*loaded* = rempli, plein, chargé), lousse (*loose* = relâché, libre), de la malle (some *mail* : du courrier), mégasiner, mégasinage (sur le modèle de *to shop/shopping*), parquer (*to park* : se garer), pinottes (*peanuts* = cacahuètes), poudigne (*pudding* = gâteau), puncher (*to punch* : frapper fort avec le poing, cogner), slaquer (*to slack* = relâcher, mollir, faiblir), smatte (*smart* = fin, futé), sturio (*stereo*), toffer (*to tough* = résister dans la difficulté), strapeuse (*to*

électronique, 2002.

4. Dictionnaire de référence pour l'anglais britannique (avec notification des usages américains) : *Longman Dictionary of Contemporary English*, Essex, Longman Dictionaries, 1995.

strap = coller), *toune* (*a tune* = chanson, mélodie)

. *Ambiguïtés*

Une couple de (ancien fr. : un petit nombre, angl. : a couple of), mariage (angl. par gémation), face (visage en fr. et en angl.), être grimé (ancien fr. : être en colère, franc. actuel : être fardé, déguisé ou angl. actuel : sévère, sinistre)

— Sacres

Les sacres sont les jurons et les exclamations formés à partir du lexique religieux et en particulier eucharistique. Les formes observées peuvent être parfois assez éloignées du mot d'origine qui est alors indiqué entre parenthèses. Nous n'avons pas comptabilisé les « bon Dieu », peu nombreux, mais surtout pas spécifiques au français québécois. « Damné » et « maudit », que l'on trouve aussi en français de France, nous paraissent en revanche spécifiques par leur fréquence d'emploi en français québécois.

Mosusse (Moïse), damné, crisse (Christ), hostie, tabarname (tabernacle), maudit, mautadit (maudit), saudine (maudit), sautadit (maudit), viarge (Vierge), jarnigoine (je renie Dieu)

— Particularités dialectales

achal(l)er, agace-pissette, am(m)ancher, astheur, astiner, avaricieuse, bavoché, bebelle, bebittes, beignes, beu, bolée, bonasse, bouette, caboche, carreauté, chenaille, courailleuse, croche, débarbouillette, désâmer, écrapoutir, effouerré (*s'effoïrer* = s'affaïsser, s'étaler), embouché, émittes, épeuré, esquelette, étriver, étronne, fifi, folleries, garrocher, gorgoton, grafigner, goutteux, grattage/gratteux, jaser, joul, lavier, magané, nono, nounoune, moumoune, niaiser, nu-bas, parlage, piasse, pitou, pitounes, placoter, pogner, poupounes, préart, quétaine, rechiper, refaiseux, renvoyage, ressourdre, reviré, senteux, siau, toucheux, tripoteux, varger

La fréquence de chaque phénomène pour chaque personnage est donnée dans le tableau figurant à l'annexe 7B. Les « pis » et les « ben », qui peuvent relever de deux catégories, n'ont été comptés qu'une seule fois toutes fonctions confondues (particule discursive et adverbe).

• Le choix des tests

La nature de nos données (des proportions d'usage de tel ou tel phénomène linguistique) et la disproportion des espaces discursifs obligent à sélectionner des tests statistiques compatibles⁵.

5. Le *test du χ^2* , et le *test de Student (T-test)*, d'usage courant en linguistique, n'étaient pas fiables ici, car ils ne conviennent pas en général aux données proportionnelles. Or, nos données sont exprimées en termes de proportions : sur un total de mots, un personnage produit tant de « pis », de « ben », etc. Les deux tests simples correspondant à nos contraintes sont le *test de Welch* (équivalent d'un *T-test* pour

La question que nous nous posons, l'hypothèse statistique associée et son interprétation intuitive sont :

Question

Les différences de proportion d'usage de phénomènes caractéristiques de l'OPQ observées pour chaque personnage sont-elles significatives, ou sont-elles dues au hasard ?

Hypothèse statistique associée

Les tests retenus permettent de faire des calculs sur des paires de personnages. Prenons par exemple X, Y et Z. On analysera d'abord les répartitions des marques d'OPQ entre X et Y, puis entre X et Z, puis entre Y et Z. Les résultats obtenus sont facilement présentables sous forme d'un tableau permettant de comparer chaque personnage avec chaque personnage.

Au départ, on fait l'hypothèse que la différence de répartition des marques d'OPQ entre X et Y est due au hasard (hypothèse nulle). Le résultat numérique des tests donne la proportion de cas pour lesquels on obtiendrait de manière purement aléatoire la répartition que l'on observe effectivement dans le corpus. Par exemple : un résultat de 2 % signifie que la répartition observée dans le corpus, si elle est simplement due au hasard, ne se produit que dans deux cas sur cent.

Plus la valeur du test est petite, plus il est probable que ce que l'on observe ne soit pas dû au hasard.

Interprétation intuitive habituelle

Si l'on garde le même exemple, on dira qu'il y a deux chances sur cent pour que la répartition des données observée entre X et Y soit due au hasard, et par extension, on déduit, de manière complémentaire, qu'il y a 98 % de chances pour que cette répartition ne soit pas due au hasard. Elle est alors dite significative avec un risque d'erreur de 2 %. Nous dirons que X et Y n'ont pas le même profil langagier.

• **Synthèse des résultats**

Les résultats numériques détaillés des tests sont donnés dans les tableaux de l'annexe 7C. Normalement, les deux tests doivent produire des résultats identiques dans la majorité des cas. Toutefois, il peut y avoir des divergences locales car ils ne mesurent pas exactement la même chose⁶. Ces divergences doivent rester numériquement

des données proportionnelles) et le *test de Fischer* (équivalent du test du χ^2 pour des données proportionnelles). Ce dernier est plus précis, mais l'essentiel est que les deux soient cohérents dans leurs résultats.

6. Une différence de moyennes pour le *test de Welch* et une corrélation pour le *test de Fischer*.

faibles. Que nous disent ces résultats ? Essentiellement deux choses.

1. Il peut y avoir des personnages « isolés », avec un profil de différences qui les distingue des autres. Cela signifie qu'ils ont significativement plus ou moins de marques d'OPQ que les autres.
2. Il peut y avoir au contraire une certaine homogénéité, soit parce que les personnages ne se différencient pas beaucoup, soit parce que les différences existent mais créent des petits groupes.

Voici l'interprétation des données essentielles de chaque tableau correspondant à chaque pièce du corpus.

— *Les belles-sœurs*

La contribution d'Olivine Dubuc a été écartée, car l'effectif correspondant est insuffisant (elle ne dit presque rien). Trois personnages sortent du lot : Lisette de Courval, Yvette Longpré et Des-Neiges Verrette, qui présentent moins de marques d'OPQ, le cas le plus net étant celui de Lisette de Courval, qui est différente de tous les autres personnages. Rhéauna Bibeau est également catégorisée comme moins « populaire » que certains personnages, mais la différence est relativement marginale.

— *Bonjour, là, bonjour*

Trois personnages se différencient : Albertine et Nicole ont significativement moins de marques d'OPQ et Gabriel significativement plus de marques. Le passage à un seuil de significativité de 1 % conserve Albertine et Gabriel comme deux profils langagiers extrêmes, Albertine étant la moins populaire des deux.

— *L'impromptu d'Outremont*

Dans cette pièce, en s'aidant des fréquences, on distingue trois sous-groupes. Lorraine (plus de marques) et Fernande (moins de marques) représentent les deux extrêmes, Lucille et Yvette occupant une position intermédiaire.

— *Le vrai monde ?*

Deux groupes émergent : Claude et les deux Madeleine utilisent moins de marques d'OPQ que Mariette I et les deux Alex. Mariette II occupe une position intermédiaire, elle est ramenée dans le premier groupe quand le seuil de significativité est à 1 %.

— *Encore une fois, si vous permettez*

Dans cette pièce, le personnage global du Narrateur est en fait le « collage » de deux

personnages, que nous avons artificiellement renommés Narrateur 1 et Narrateur 2⁷. Le Narrateur 1 s'adresse au public et n'utilise pratiquement pas de marques d'OPQ. Le Narrateur 2 discute avec sa mère Nana et a le même niveau de marques qu'elle. Du point de vue linguistique, il n'y a pas coalescence entre les deux narrateurs puisque le Narrateur (Narrateur 1 + Narrateur 2) est significativement différent de Nana, du Narrateur 1 et du Narrateur 2. Cela suggère que, dans un certain mode fictionnel au moins, il constitue une entité hybride qui n'a pas d'unité mais qui est plutôt la juxtaposition de deux profils distincts.

7.1.1.2. Confrontation avec les différences actantielles observées

Si l'on compare maintenant ces résultats bruts avec les valeurs actantielles, qui sont des impressions construites à la lecture non seulement sur la base d'un sentiment intuitif du profil langagier, mais aussi sur la base de l'attitude et des actions des personnages, on remarquera que dans l'ensemble le calcul des différences correspond à la perception générale. Mais, dans les nuances, il faut bien avouer que les statistiques vont au-delà de l'effet produit à la lecture (en tout cas la nôtre).

Dans *Les belles-sœurs*, Lisette de Courval est bien celle qui veut se démarquer de la masse, celle qui ne se reconnaît pas dans l'image populaire (même si elle en fait partie). Lisette de Courval, dont le patronyme revendique une certaine noblesse, est snob et méprisante à l'égard de ses voisines. En revanche, la distinction d'Yvette Longpré, Des-Neiges Verrette et, dans une certaine mesure, Rhéauna Bibeau est plus difficilement explicable⁸. La seule à qui on pourrait attribuer sinon une tendance au snobisme, au moins une prédisposition, est en fait Gabrielle Jodoin⁹, mais linguistiquement, elle se situe dans la masse des « parleuses d'OPQ ».

Bonjour, là, bonjour est la pièce dans laquelle nous n'avions a priori remarqué aucune grande différence entre les personnages, car ils sont tous issus du même

7. Cette interprétation a été expliquée dans le chapitre 6 et est discutée à nouveau ci-dessous, dans le point 7.2.

8. La situation d'Yvette Longpré pourrait éventuellement se comprendre. Le rapport marques d'oralité/espace discursif est un peu faussé dans la mesure où la très longue liste des invités l'expose moins que les autres personnages sur le plan de l'OPQ (il s'agit de noms propres mis les uns à la suite des autres), tout en lui donnant de l'importance sur le plan du temps de parole (BS, p. 52).

9. Lorsqu'elle dit que son mari va lui acheter un manteau de (fausse) fourrure pour son anniversaire (BS, p. 29).

milieu. Sur le plan linguistique, on pouvait s'attendre à ce que Lucienne et Serge sortent du lot, la première à cause de sa condition sociale (mariée à un médecin anglophone), et le second car il revient d'un voyage de trois mois en Europe. Les tests statistiques ne valident pas cette impression¹⁰. Quelle explication trouver à l'isolement de Gabriel, qui aurait le profil langagier le plus « OPQ », et d'Albertine, qui aurait le profil le moins « OPQ » ? La raison n'est pas la génération puisqu'ils sont frère et sœur. La seule hypothèse possible serait la raison sociale au sein d'une génération très marquée par les stéréotypes : Albertine, figure de la femme nourrissière (c'est elle qui s'inquiète pour les autres, elle sur qui repose la tâche des repas depuis que la femme de Gabriel est morte), et Gabriel, homme usé qui a travaillé toute sa vie et a souvent fréquenté les tavernes. C'est aussi celui qui a du mal à communiquer depuis longtemps puisqu'il est sourd. Cette différence entre homme et femme de la même génération se retrouve aussi dans *Le vrai monde ?* entre les Madeleine et les Alex.

Le cas de *L'impromptu* est plus net. Les paires quantitatives et qualitatives se rejoignent : Fernande, la puriste bourgeoise, et Lorraine, la perversie des quartiers populaires. Les deux autres sœurs, à la fois jumelles et rivales dans leur comportement, sont mi-figue mi-raisin, faire-valoir ou pâles imitations des deux autres.

Que dire en ce qui concerne *Le vrai monde ?* À peu près la même chose que pour *Bonjour, là, bonjour*. La différence sentie à la première lecture entre Alex I et Alex II ne se vérifie pas nettement sur le plan statistique, ni l'opposition entre le niveau « réel » et le niveau de la pièce écrite par Claude. La séparation en deux groupes se fait autrement, Claude et sa mère d'un côté (Madeleine I et Madeleine II confondues), les deux Alex et les deux Mariette de l'autre. L'hypothèse supplémentaire que l'on pourrait faire, s'il fallait en faire une à tout prix, serait la même que pour *Bonjour, là, bonjour* : une distinction basée sur la fonction sociale. D'une part, à l'intérieur de la même génération : a. Madeleine, femme au foyer *vs* Alex, vendeur d'assurances et surtout coureur de cabarets ; b. Claude, linotypiste-écrivain *vs* Mariette, danseuse de cabaret. D'autre part, entre les générations : a. Alex, vendeur d'assurances extraverti en costume *vs* son fils Claude, écrivain ex-beatnik sensible et introverti en famille ; b.

10. Le sort de Lucienne est en fait réglé par une didascalie : « Lucienne parle avec un léger accent anglais, comme si elle s'était déshabituée à parler le français » (BL, p.32), ce qui fait que sa particularité linguistique n'est pas *montrée* mais *dite*, et n'apparaît pas comme un fait de transcription.

Madeleine, femme au foyer trompée qui a choisi le silence *vs* Mariette, jeune femme indépendante et libérée. Le pôle « + OPQ » se situe du côté des « pervers » et des extravagants.

Le traitement statistique de *Encore une fois* a justifié notre choix de distinguer deux types de narrateur. Le Narrateur 1 (niveau II dans le feuilleté énonciatif) est nettement différencié du Narrateur 2 et de Nana (niveau III dans le feuilleté). Le premier représente le pôle le moins oralisé. Deux remarques supplémentaires peuvent être faites : 1. Le Narrateur 2 n'est pas différencié de Nana, ils ont le même profil langagier. On dira qu'ils fonctionnent sur le plan affectif. 2. Le personnage du Narrateur vu dans sa globalité n'a ni le profil du Narrateur 1, ni le profil du Narrateur 2/Nana. Du point de vue statistique, il apparaît comme un troisième type, irréductible à la moyenne de ses deux composantes. Nous y reviendrons quand nous parlerons de la conséquence du métathéâtre sur le statut fictionnel des personnages et de leur langue dans la dernière section de cette thèse.

7.1.2. Marquage des niveaux énonciatifs dans les pièces

Le calcul statistique ne nous sera pas d'une grande aide, sauf pour *Le vrai monde ?* et *Encore une fois*, qui comportent une stratification énonciative de plus que les autres pièces. On partira donc des schémas représentant le feuilleté énonciatif de chaque pièce (repris dans le document annexe 7C pour une plus grande lisibilité). Ce qu'on repère rapidement, c'est que les marques d'oralité populaire, qu'il s'agisse de néographies phonétisantes, de phénomènes syntaxiques ou lexicaux, caractérisent certaines couches :

— Le niveau du discours rapporteur, celui où l'on trouve les didascalies (I dans le schéma) n'est jamais affecté. Tout y est très « écrit », très neutre aussi du point de vue du contenu. Il s'agit de la description de la situation (attitude, mouvement et manière de parler) et non de l'expressivité des personnages. Le système énonciatif est clairement celui du récit car l'action des personnages est racontée : pas de « je », mais des formes impersonnelles ou de troisième personne désignant les personnages, et du même coup les mettant à distance¹¹; pas d'interjection ni de marque franche de

11 Le niveau I est celui où le texte se raconte comme théâtre. C'est une sorte d'arrière-boutique où se

subjectivité de la part de l'énonciateur de niveau I (sorte de narrateur du théâtre, figure de l'auteur dans le texte) ; pas non plus de marque de deuxième personne qui serait une référence à un interlocuteur de niveau I (sorte de narrataire du théâtre, figure du lecteur dans le texte) ; enfin, on note une utilisation du présent de narration et du futur (en relation avec la valeur descriptive et prescriptive des didascalies) qui renvoient au moment de l'énonciation des personnages, c'est-à-dire au moment de la représentation, mais en aucun cas au moment de l'énonciation de l'auteur, c'est-à-dire au moment de l'écriture. Le niveau I a donc toutes les caractéristiques de l'écrit (notamment la distance, le détachement, la réflexion¹²) et il est tout à fait logique qu'il ne soit pas marqué par l'oralité.

Nous avons précisé « pas de marque franche de la subjectivité de l'énonciateur-auteur », comme si l'auteur était complètement absent de son texte. En fait, on trouve quelques percées modales, très rares, qui trahissent la présence d'un point de vue englobant à l'origine des didascalies, comme par exemple les passages soulignés ci-dessous :

À partir de ce moment-là, Marie-Ange Brouillette volera les livrets de timbres qu'elle remplira. Les autres la verront faire dès le début, sauf Germaine évidemment, et décideront d'en faire autant. (BS, p. 27)

Nana, elle, envahit le plateau aussitôt arrivée, l'habite, le domaine, en fait son royaume. C'est sa pièce à elle. (EF, p. 10)

Elle est visiblement furieuse. (EF, p. 12)

— Le niveau auquel les personnages conversent et interagissent existe dans toutes les pièces car il est le « minimum vital » de l'univers fictionnel dramatique (niveau II dans le schéma). C'est à ce niveau-là que se dessine le programme narratif que nous avons étudié dans le chapitre précédent. L'auteur y disparaît derrière les personnages qui deviennent des individus et des points de vue à part entière. Au contraire du niveau I, il possède toutes les marques déictiques du discours, qui construisent l'effet d'*in situ*, et de l'expressivité des locuteurs fictifs. Ceci ne veut pourtant pas dire que le niveau II est systématiquement associé à des marques d'OPQ. Voici un bref rappel de la situation pour chaque pièce du corpus :

prépare et se construit la vitrine du spectacle (costumes, masques, etc.), une coulisse d'où l'on tire les ficelles des personnages, qui ne sont encore que des marionnettes.

12. Voir le tableau présenté dans la chapitre 1, « Tableau 1.2.2.2. Oral/écrit : le grand partage ? ».

Dans *Les belles-sœurs* et *Bonjour, là, bonjour*, les marques d'OPQ servent à différencier niveau I et niveau II avec quelques nuances internes au niveau II, que nous avons explicitées et discutées ci-dessus en distinguant des profils langagiers (Lisette de Courval *vs* les autres ; Gabriel *vs* Albertine).

Dans *L'imromptu d'Outremont*, le pouvoir discriminant des marques d'OPQ est moindre puisque les personnages, et en particulier Fernande, sont des caricatures de la bourgeoisie francophone. La différence entre niveau I et niveau II n'est cependant pas anéantie, car l'opposition didascalie et système du récit / dialogues et système du discours fonctionne bien sûr toujours. Les composantes « populaire » et « québécoise » de l'OPQ sont moins affichées que la composante simplement orale. Même remarque que ci-dessus quant aux distinctions internes au niveau II (Fernande *vs* Lorraine).

Le traitement de *Le vrai monde ?* et de *Encore une fois* nécessite la prise en compte d'un troisième niveau d'énonciation qui est en lien avec le procédé du théâtre dans le théâtre. Il s'agit d'une énonciation subordonnée au niveau de l'énonciation des personnages créés par M. Tremblay. Cette subordination est la manifestation structurelle d'une mise en abîme de la parole. Ce qu'il convient de se demander c'est s'il existe entre les personnages du niveau III et ceux du niveau II la même différence linguistique constatée entre le niveau II et le niveau des didascalies. Par exemple, les personnages de la pièce de Claude s'expriment-ils comme ceux qu'ils représentent (Madeleine I, Alex I, Mariette I) ? Le Narrateur s'adresse-t-il à Nana dans la même langue que celle qu'il utilise lorsqu'il s'adresse au lecteur-spectateur ? Comment les différences entre les trois niveaux énonciatifs textuellement manifestes sont-elles hiérarchisées ?

Le vrai monde ? se comporte en apparence comme *Les belles-sœurs* : les didascalies sont dans une langue très écrite et sur le mode du récit, alors que Claude, Alex I, Madeleine I, Mariette I et leurs homologues Alex II, Madeleine II et Mariette II « parlent OPQ ». Mais, à regarder d'un peu plus près le personnage d'Alex, on notera qu'Alex I paraît plus « populaire » qu'Alex II et que son discours est plus marqué par l'OPQ : par exemple, le premier dit « toé » et « moé », pas le second, le premier sacre plus que le second, etc. Faut-il pour autant en faire une utilisation structurelle volontaire des marques d'OPQ comme dans la pièce *Encore une fois ?* À vrai dire, nous n'avons pas remarqué le phénomène à la première lecture et les tests statistiques ne séparent pas franchement Alex I et Alex II. Ce n'est qu'au niveau des proportions que l'on peut voir une différence d'à peine un point (les marques d'OPQ retenues constituent 11, 5% de l'espace discursif d'Alex I et 10, 8% de celui d'Alex II). Nous pensons que la

distinction est trop faible pour être quantitativement significative, et qu'elle résulte plutôt d'une interprétation qualitative.

Dans *Encore une fois*, M. Tremblay utilise les marques d'OPQ pour signifier la structure énonciative tripartite du texte (didascalies *vs* Narrateur *vs* Narrateur et Nana). Seul le niveau où Le Narrateur et Nana conversent (III) comporte des marques d'OPQ. Ceci justifie la distinction de deux natures de Narrateur : celui qui s'adresse à un narrataire (niveau II) et celui qui échange avec Nana (niveau III). On a dit ci-dessus que la dynamique dramatique était le raccord progressif entre ces deux narrateurs. Il s'agit d'une impression à la lecture que les tests statistiques ne nous ont pas permis de valider, et qui relève par conséquent d'une interprétation qualitative.

Les marques d'OPQ, outre leur fonction référentielle, ont une fonction de structuration textuelle et participent de ce fait à la construction du monde fictionnel. Structuration minimale quand elles permettent la différence entre le niveau I et les autres niveaux, structuration plus riche quand elles permettent de différencier deux fonctions d'un même personnage.

7.1.3. La qualité de la langue comme thème

La valeur fictionnelle de l'OPQ n'est pas seulement structurale. Elle est aussi thématique, quand les personnages prennent pour sujet de discussion la qualité de la langue, la leur ou celle des autres. Autrement dit, il s'agit de voir comment « le texte parle la langue [...] à la manière d'une isotopie distincte » (Gauvin : 2004, p. 12). Dans toutes les pièces, mais de manière inégale, on retrouve un ou plusieurs passages où le bien parler et le mal parler s'opposent, non seulement comme signifiants mais aussi comme signifiés. Globalement, le bien parler est associé à la classe sociale bourgeoise (c'est-à-dire pas les quartiers Est de Montréal), à l'écrit, et dans une certaine mesure à l'Europe. Ainsi se dégage un imaginaire linguistique de la variation à l'intérieur même des pièces. Sur la base d'une lecture systématique, on isolera pour chaque pièce les personnages qui portent cette thématique ainsi que le système de valeur correspondant (est-ce que « bien parler » est toujours bien vu de la communauté des personnages ?).

En ce qui concerne *Les belles-sœurs*, il faut rappeler qu'il existe deux états du texte et qu'un des passages ajoutés a pour sujet une charade, qui expose à l'occasion la

connaissance — ou l'ignorance — métalinguistique des personnages¹³. En plus de cet épisode, on compte des réflexions qui ont trait au registre et à la politesse :

Germaine Lauzon — T'as vingt ans pis tu sais pas encore qu'y faut dire « un instant s'il vous plaît » quand on répond au téléphone !

Linda Lauzon — C'est rien que ma tante Rose. J'sais pas pourquoi j's'rais polie avec elle (BS, p. 10, reprise plus loin p. 34)

Ainsi que des réflexions centrées autour du personnage de Lisette de Courval :

Lisette de Courval — [reprenant M.A. Brouillette qui vient d'utiliser le mot « chier »] Regardez, moi, j'perle bien, pis j'm'en sens pas plus mal !

Marie-Ange Brouillette — [...] Chus pas t'allée en Europe, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler ! (BS, p. 14)

Lisette de Courval — C'est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l'heure qu'on n'est pas venues ici pour se quereller ?

Rose Ouimet — Vous, là, mêlez-vous de ce qui vous regarde ! D'abord, j'ai pas dit quereller, j'ai dit chicaner ! [...]

Germaine Lauzon — [...] Commence pas la chicane à soir !

Rose Ouimet — Vous voyez, on dit chicane, dans la famille ! (BS, p. 18)

Lisette de Courval — On se croirait dans une basse-cour ! [...] Puis l'Europe ! Le monde sont bien élevés par là ! Sont bien plus polis qu'ici ! On en rencontre pas des Germaine Lauzon, par là ! Y'a juste du grand monde ! À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte ! (BS, p. 37)

Lisette de Courval — [à propos de l'abbé Gagné, que Rose Ouimet et Gabrielle Jodoin viennent de critiquer] Quand il perle, là, c'est comme si ça serait le bon Dieu lui-même qui nous perlerait ! (BS, p. 54)

Le « mal parler » est associé au manque de politesse, aux régionalismes, à la vulgarité, alors que le « bien parler » va avec la référence européenne, la maîtrise stylistique et la religion. Toutefois, on ne saurait vraiment dire que la norme se situe du côté de Lisette de Courval dont les efforts, ostentatoires, trahissent le snobisme et le mépris envers ses voisines et amies qui la tournent en dérision ou déprécient son attitude empruntée.

Dans *Bonjour, là, bonjour*, c'est le personnage de Lucienne, « l'Anglaise » (BL, p. 39), « la dame » (BL, p. 46), qui est au centre des réflexions sur la qualité de la langue. Elle cristallise — au sens où elle réunit et fige — tous les attributs apparents d'une vie réussie, « successfull ». Seul membre de la famille à s'être élevée socialement, elle a réglé sa vie et sa bonne conscience comme une horloge, mécaniquement.

13. Lisette de Courval — Mon troisième est une préposition. / Des-Neiges Verrette — Une préposition d'amour ? / Lisette de Courval, *après un soupir* — Une préposition comme dans la grammaire... (BS, p. 43-44).

Serge —[...] T'as marié un docteur, anglais par-dessus le marché ; t'as une belle maison de soixante-mille piasses à Cartierville [...] pis deux jumelles de treize ans qui refusent catégoriquement d'apprendre le français parce que leur père parle rien qu'anglais ! Tu laisseras jamais tout ça voyons donc, Lucienne, t'aimes ben que trop ça ! (BL, p. 40)

Lucienne – J'voulais pas me marier avec un p'tit crotté de Canadien français qui me donnerait des enfants complexés, non, j'voyais plus haut, pis plus loin que ça ! J'ai voulu être du bon côté d'la clôture, du côté de l'argent, pis c'est là que chus ! [...] J'lai voulu mon Anglais successfull, ben j'l'ai ! (BL, p. 43)

Serge – Fourre à plein cul avec si tu veux, mais laisse faire les fleurs bleues !

Lucienne – J't'ai déjà dit que j'voulais pas entendre ces mots-là dans ma maison !

Serge – Tiens, la femme du docteur qui remonte à la surface... (BL, p. 45-46)

À première vue, Lucienne renvoie l'image d'une femme socialement respectable, garante d'une certaine morale (elle est horrifiée par la relation incestueuse que Serge entretient avec Nicole), d'une certaine bienséance linguistique (ci-dessus). Mais à y regarder d'un peu plus près, elle n'est pas du tout respectée par sa famille qui la raille volontiers. Que penser en effet de la valeur du jugement d'une femme qui s'offusque de l'inceste mais qui est adultère ? qui pâlit au moindre écart linguistique, alors qu'elle et sa famille ne pratiquent guère le français sinon avec un fort accent anglais ? Que faire enfin d'un art de vivre prôné par une « dame » qui, en vérité, s'ennuie mortellement dans ses habitudes étriquées ? Une fois encore, le système des valeurs est ambigu.

L'improptu est la pièce la plus explicitement métalinguistique du corpus. On ne peut pas complètement exclure l'hypothèse que M. Tremblay l'a écrite comme une réponse tardive à l'attitude conservatrice de Mme Kirkland-Casgrain envers la langue des *Belles-sœurs*. Les quatre personnages font preuve d'une conscience linguistique évidente. Le sujet de la qualité de la langue leur permet d'aborder leurs souvenirs d'enfance associés à un environnement puriste et hypocrite, leur condition sociale actuelle, ou encore la culture québécoise (montréalaise).

— La présence du dictionnaire, *Le Robert* ou *Le Larousse*¹⁴, rappelle que les Québécois ont la réputation d'être férus de répertoires lexicaux. Le dictionnaire, outil métalinguistique par excellence, sert autant à vérifier que « quéquette » s'écrit avec un « q »

14. La hiérarchie des deux usuels aux yeux de Lucille est certainement basé sur le fait qu'il existe une version québécoise du *Robert*, mais pas du *Larousse*.

plutôt qu'avec un « c », ou que « chier », « cul », « clitoris » font partie de la langue (IO, p. 32), qu'à valider l'emploi que font Yvette et Lucienne du mot « ennuyante » :

Fernande – Que t'es donc ennuyante, avec tes farces plates, des fois !
En attendant [sic] le mot « ennuyante », Yvette se lève et se dirige vers une petite bibliothèque. Elle sort un dictionnaire. [...]
 Yvette – En tout cas, v'là une chose de réglée, les filles... Je viens de vérifier dans le dictionnaire... Ennuyant, c'est français... Écoutez... « Ennuyant, ante : adj. (Enoiant, XIIe siècle, de ennuyer). Vieilli, ou régional : ennuyeux ».
 Lucille – Régional, ça y est, on n'en sortira jamais ! De toute façon, c'est le *Petit Robert* que tu as là, Yvette... ça vaut rien... va voir dans le *Larousse*...
 Fernande, *intéressée* – Vous avez eu une discussion linguistique ?
 Lucille – Laisse faire le dictionnaire, Yvette, notre encyclopédie universelle est ici (*À Fernande :*) À ton avis, ennuyant, est-ce que c'est français ?
 Yvette – Si je l'ai employé tout à l'heure c'est que c'est français ! [...]
 Yvette – Les filles, nous sommes sauvées, ennuyant est dans le *Larousse* !
 Fernande – Ah! Qu'est-ce que je vous disais ! Je le savais ! (IO, p. 52, p. 54-55 et p. 56)

On lira un clin d'œil aux *Belles-sœurs* (BS, p. 18) lorsqu'il s'agit de discuter du bon usage de « chicaner » :

Fernande – Vous vous chicanez beaucoup ?
 Lucille – Fernande, voyons, « chicanez » ! Toi, une grande dame du langage !
 Fernande, *petit sourire* – Tu sais très bien qu'il existe des canadianismes de bon aloi... Il y en a même un plein dictionnaire !
 Lucille – Ah ! Si jamais « ennuyant » n'est pas dans le *Larousse*, ça va automatiquement devenir un canadianisme de bon aloi ! C'est facile, ça... Tu peux louer à travers le langage sans jamais risquer de te tromper ! Tu sais qu'on pourrait appeler ça de l'hyprocrisie ! [...] (IO, p. 56)

– Fernande, la « vierge de la langue française » (IO, p. 67), jouit d'une autorité sur ses sœurs, mais elle est souvent ridiculisée. « Si Fernande t'entendait » est une sorte menace ou de reproche que s'adressent mutuellement Yvette et Lucille, sans pour autant en tenir compte. Par exemple :

Yvette – C'est ça, dis-moi que tu me trouves ennuyante !
 Lucille – Ennuyeuse, Yvette, ennuyeuse... Si Fernande t'entendait !
 (*Affectueusement.*) Oui, Yvette, j'te trouve ennuyante ! (IO, p. 38)

ou encore :

Lucille – [...] aujourd'hui, chus t' en forme, j'gagnerais.
 Yvette – « Chus t'en forme » ! Si Fernande t'entendait !
 Lucille – Si Fernande m'entendait, elle me reprendrait et je m'excuserais après lui avoir dit un beau « Pardon, je suis-z-en forme » avec la liaison au bon endroit... J'prendrais un air contrit, je lui montrerais un visage défait par la honte... Puis je l'enverrai chier intérieurement ! (IO, p. 31)

Lorraine, qui pense la même chose du purisme linguistique affiché de Fernande, son négatif, s'adresse à elle directement :

Lorraine – Parlez-moi-z-en pas... (*Elle dépose la boîte par terre, puis à Fernande :*)
 Mon Dieu, t'étais là, toi ! Faut-tu que je change d'accent ! (IO, p. 57)

Son franc parler et son naturel finissent par libérer Yvette et Lucille, qui disent enfin ce qu'elles ont sur le cœur, non sans une pointe d'ironie :

Lucille - [...] Tu me fais tellement chier, des fois, Fernande !
Fernande s'est redressée dans son fauteuil. Yvette et Lorraine ont levé la tête.
 Fernande – Je n'endurerai pas ce langage... dans ma maison ! [...]
 Yvette – Moi aussi tu me fais chier, Fernande ! C-h-i-e-r, chier ! (*Elle lui met le dictionnaire sur les genoux.*) Page 275 du *Petit Robert* 1967 ! (IO, p. 65-66).

– L'opposition entre Fernande Beaugrand-Drapeau, dont le patronyme sonne comme une « station de métro », et Lorraine Ferzetti, « la traîtresse » de Saint-Léonard, met en évidence les stéréotypes sociaux sur lesquels est fondé en grande partie l'imaginaire linguistique (voir Gauvin : 1980). Le « bien parler », dit aussi « langage d'Outremont », est associé à la rigidité exagérée, au manque de naturel, à l'écrit et au dictionnaire normatifs. Le « mal parler » est associé au joul, à la difficulté de s'exprimer, à la masse populaire et à la vulgarité, etc. Le long passage qui suit est l'exemple le plus patent de la tension des représentations sociales :

Lorraine – Chus tannée de la voir frémir pis trembler chaque fois que j'dis quequ'chose qui est pas vérifiable dans le dictionnaire ! [...] Quand j'vois les sourcils y froncer, pis la bouche y durcir, pis le nez y pincer, pis le menton y trembler, pis la sueur y perler au front, j'ai envie de me sacrer à ses pieds en y demandant pardon de l'avoir offensée, elle la vierge de la langue française ! [...] C'est pas des farces, des fois, quand j'sors d'ici, j'fais attention comment j'parle ! Pis les enfants me disent : « Tiens, la fille d'Outremont qui remonte à'surface ! » [...] Pis tu parles tellement bien, pis tu prononces tellement bien toutes les syllabes que quand tu vas en France y doivent te prendre pour une Polonaise qui fait sa maîtrise en langues latines à l'université de Varsovie !
 Fernande, *petit sourire* – C'est mieux que de passer pour Belge ! [...] Moi, je considère qu'on n'est pas obligé de parler joul pour se faire comprendre, mais pour certaines personnes complexées, j'suppose que c'est mieux que rien ! [...]
 Lorraine – J'aime mieux être bruyante et en santé que discrète et constipée ! [...]
 Fernande, à Lorraine – Continue à parler de constipation, Lorraine, c'est tout à fait à ta hauteur... Moi je vais viser plus haut.
 Lorraine – Si viser plus haut pour toi signifie continuer à parler une langue écrite en te censurant au fur et à mesure, tu peux continuer à viser plus haut... de toute manière tu vas finir par manquer d'air ! L'air est rare sur les hauts

sommets, ma sœur !

Fernande – Peut-être, mais on est moins de monde ! (IO, p. 67-70)

L'élistisme « constipé » opposé à la santé et à la joie de vivre, voilà l'argument principal de Lorraine, et peut-être aussi celui de M. Tremblay, qu'il reprend plus tard, sous couvert du Narrateur de *Encore une fois*.

– Les disputes, au départ personnelles, se décalent progressivement, au fil des arguments, vers la question de la culture et plus précisément encore de la langue du théâtre québécois. C'est bien entendu *Les belles-sœurs* et l'époque du joual qui sont visées dans les propos suivants :

Fernande – Le cri a remplacé la délicatesse dans ce pays ! Vous n'êtes pas fatiguées d'entendre crier au théâtre, au cinéma, à la télévision ? Est-ce que le cri serait devenu notre emblème national ? N'est-il plus possible aujourd'hui, ici, maintenant, de dire les choses sans les hurler ? [...] Rien n'est assez vil [...] pour attirer le spectateur dans une salle et l'enfermer là comme dans une trappe à rat, en lui hurlant dans les oreilles un langage à faire dresser les cheveux sur la tête !

Lucille – Franchement, Fernande, dis-moi pas que tu vas encore nous parler des cheveux gras du joual *versus* l'ondulation naturelle de la langue française ! [...]

Fernande – Sans compter ce que doivent penser les étrangers quand ils nous voient arriver avec notre parler boiteux et nos expressions anémiques ! Je ne veux pas que le monde entier pense que nous parlons joual ! Il y a autre chose, dans ce pays, que des ouvriers mal embouchés ! J'en suis et je veux qu'on en parle ! (IO, p. 97 et 99, p.100)

Comment réconcilier celle qui pense que « le peuple n'a jamais produit que des rots là où l'élite faisait monter vers le ciel un chant droit et articulé », et qui « préfère la douceur d'un lever de soleil aux pétards assourdissants d'un grossier feu d'artifice »¹⁵ (IO, p. 110-111), avec celle qui a choisi de marier un jardinier d'origine italienne, qui vit dans l'Est de Montréal, qui préfère entendre et sentir le monde que de le regarder d'en haut ? À travers la distinction manichéenne « langue d'Outremont » et joual, ce sont des visions culturelles qui s'opposent et des conceptions de la société qui s'affrontent. La pièce expose les contrastes les plus divers¹⁶ et les camps se constituent plus

15. On reconnaîtra le « lyrisme » de Lisette de Courval, qui s'extasiait déjà devant les mouvements du soleil, ouvrant ainsi la « Quintette de la maudite vie plate » : « Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris... » (BS, p. 13)

16. Il s'agit d'un univers culturel où l'on doit choisir son camp : un disque de Purcell usé jusqu'à la corde ou des chansons québécoises où l'on peut entendre « une bande d'épais turluter et taper du

clairement : Lorraine et Lucille d'un côté, Yvette et Fernande de l'autre. Les premières prônent la tolérance et la compréhension, alors que les secondes auraient tendance à vouloir cacher les particularités québécoises, ou à les lisser pour rendre l'art exportable. C'est ainsi que Lorraine invite Fernande à chercher le sens sous la forme. On reconnaîtra là des propos de M. Tremblay sur le joual lors de la remise du Prix Victor Morin (document reproduit dans le volume annexe).

Lorraine – Pis au lieu de condamner le bruit que font les autres, essaie donc de comprendre c'qu'y veut dire ! Au lieu de frémir quand t'entends un mot de joual parce que tu le trouves laid, essaie donc d'écouter de qui y vient, pis d'où y vient, pis de comprendre pourquoi y existe ! (IO, p. 103)

Même chose lorsque Lucille essaie de convaincre Yvette de la nécessité d'une culture englobante :

Lucille – C'est bien pour ça que je te dis toujours qu'il faudrait qu'il y ait de la place pour tout ! Pour le fond de cour comme pour le salon. Pour la bouteille de bière comme pour le martini. (IO, p. 101)

Même chose encore quand Fernande, pour qui « l'art est devenu un papier hygiénique » (IO, p. 105) et Yvette, pour qui « l'ignorance et la crasse ont tout envahi » (IO, p. 101), refusent tout compromis et s'inquiètent de leur image à l'étranger (sous-entendu l'Europe) :

Fernande – Sans compter ce que doivent penser les étrangers quand ils nous voient arriver avec notre parler boiteux et nos expressions anémiques ! Je ne veux pas que le monde entier pense que nous parlons joual ! (IO p. 100)

Yvette – C'est bien beau de tout vouloir ramener à soi mais il ne faut pas oublier que le reste du monde continue d'exister pendant ce temps-là et qu'il risque de finir par nous oublier si on s'adresse à lui dans une langue qu'il ne comprend pas... (IO, p. 101)

— Enfin, insistons sur l'aspect de l'imaginaire positif de l'OPQ qui transparait dans cette pièce à travers l'idée de mouvement, de vie, de sensorialité et d'imagination. Parler comme parle Lorraine c'est s'exprimer comme on s'exprime quand on mord la vie à pleine dents, quand on jouit du monde sans passer son temps à réfléchir sur la manière d'en parler. Ainsi le « bien parler » de Fernande, qui est du côté de l'écrit, est aussi du côté du figement, de l'aigreur qui contraignent l'imagination :

pied » (IO, p. 105), un concert sirupeux de Tchaïkovski ou un ballet coloré et virvoltant de Stravinski, etc.

Lorraine, *faisant un clin d'œil à Fernande* – Tu parles trop bien, Fernande, ta bouche est après se plisser ! [...]

Lucille – C'est pas des rides, Lorraine, c'est ses poches de fiel qui sont dégonflées ! [...]

Lucille – [...] J pense que Lorraine a raison... tu parles trop bien pour avoir de l'imagination. [...] Ça veut dire que les gens comme toi, vous pensez tellement toujours aux mots que vous employez que ça vous empêche de penser à ce que vous dites ! (IO, p. 59, 60 et 61)

L'opposition entre la sensorialité, la sensualité et la spontanéité du joul et la délicatesse, l'abstraction et la discrétion aseptisée de la langue d'Outremont est une représentation, dans l'univers fictionnel, de l'imaginaire linguistique de l'OPQ tel qu'il a été décrit dans le chapitre 1 de cette thèse. Par exemple :

Fernande – Tu es déjà une offense pour la vue et une offense pour l'ouïe, il ne reste plus qu'à t'attaquer aux autres sens pour devenir totalement vulgaire !

Lorraine – La vulgarité par les sens ! C'est bien toi, ça ! Ça te ressemble parfaitement ! Il faut être délicat et fade en tout pour trouver grâce à tes yeux, hein ? Délicat de constitution pour ne pas choquer ta vue, délicat d'élocution pour ne pas briser ton sensible tympan [...] il ne faut rien sentir ! Ou très discrètement. Quelque chose de léger mais de cher ! Les gens comme toi ont l'odorat atrophié ! Si quelqu'un pète, à la Place des Arts, personne sent rien ! [...] écoute donc la musique avec tes traditions puis laisse-moi donc l'écouter avec mes oreilles ! [...] (IO, p. 70, 71 et p. 74)

ou encore :

Lorraine – Mon prince charmant avait un accent à faire frémir et ce n'est qu'un râteau qu'il portait à son côté mais maudit qu'y était beau puis que je l'aimais donc ! J'ai quasiment quitté Outremont sur un tracteur pour devenir ce que ma sœur Fernande appelle une quétaine en se bouchant le nez mais que moi j'appelle une quétaine en riant, en chantant puis en tapant du pied ! (IO, p. 82)

Le vrai monde ? est une pièce qui aborde plus l'acte de parole en lui-même, opposé au silence, que la qualité de la langue proprement dite. On remarquera tout de même quelques répliques qui construisent une certaine idée de l'écrivain, celui qui pratique la langue écrite, et, par extension, une certaine idée du monde intellectuel, perçu à la fois comme maîtrisant le langage, mais aussi comme un être méprisant qui juge son entourage. La mère de Claude était fière d'avoir un fils écrivain, tant qu'elle n'avait pas lu sa pièce. Sa vision sert une conception idéalisée de la culture écrite :

Madeleine I – J'étais tellement fière, l'autre jour ! Enfin, un gros paquet de papier à lire... J'avais jamais vu ça, un manuscrit. Ça ressemblait pas à un livre mais ça avait des chances d'en devenir un... pis... j'étais probablement une des premières personnes à le lire... avant l'éditeur... avant l'imprimeur... (IO, p. 47)

Alex contribue aussi au portrait de son fils comme amateur de Belles Lettres, mais méprise sa pratique d'écrivain et son ambition d'en vivre un jour.

Alex I – T'avais toujours le nez plongé dans tes livres, tu pouvais pas savoir de quoi mon char avait l'air... [...] Tu te promènes toujours avec ta petite serviette d'intellectuel pour aller travailler ? Que c'est que tu mets, dedans ? Ton lunch ? Ton lunch pis tes manuscrits... (LVM, p. 17 et p. 21)

Plus que la qualité en termes de bien et mal parler, c'est l'enjeu du canal d'expression qui est pointé (Claude *vs* Alex I), et de l'acte d'expression lui-même (Claude *vs* Madeleine I). Claude, qui travaille « dans un atelier qui pue l'imprimerie » (LVM, p. 20), est du côté de l'écrit, alors que son père, Alex, est décrit comme un bonimenteur, un beau-parleur, un être incapable de tenir ses promesses, c'est-à-dire dont les paroles ne sont que des paroles en l'air, sans importance. On l'a déjà dit lors de l'analyse actantielle, Claude et Alex ne font qu'échanger leur mépris. À l'inverse, Madeleine I est quelqu'un pour qui les mots comptent et pèsent tellement lourd qu'elle choisit le silence et le refoulement de son ressentiment. Pour Claude aussi les mots comptent, mais il opte pour l'explicitation et l'explosion des sentiments. Dans la pièce qu'il a écrite, il prend littéralement la parole pour « libérer » sa mère et sa sœur de secrets, dont on ne sait même pas s'ils sont vrais (le viol de Mariette et la double vie d'Alex). Le pouvoir du langage est tel pour Madeleine que le simple fait de dire les choses équivaut à les reconnaître et à leur attribuer une valeur de vérité. Ce qu'elle refuse catégoriquement :

Madeleine I — Ben garde-la [la vérité] pour toi ! Mets-la pas sur papier ! Quelqu'un pourrait la lire ! Ces affaires-là, j'me les avoue même pas à moi-même ; comment veux-tu que j'accepte de les retrouver dans une pièce de théâtre ! (LVM, p. 33)

Le thème de la langue est abordé dans cette pièce sous l'angle de la signification et de la vérité beaucoup plus que du point de vue de la forme. Elle constitue néanmoins une étape importante dans le corpus, celle de l'introduction de la figure de l'écrivain et du théâtre dans le théâtre.

Dans *Encore une fois, si vous permettez*, la thématization de la langue n'est plus fondée uniquement sur l'axiologie de la qualité « bien *vs* mal ». Sa valeur est aussi présentée comme affective et poétique et sa portée est plus universelle que franchement sociale et politique.

Le Narrateur — [...] quand elle s'exprime dans ses mots à elle, ceux qui parlent autrement la comprennent dans leurs mots à eux. Elle traverse toutes les époques et fait partie de toutes les cultures. [...] Elle va vous parler d'abondance parce que la parole, pour elle, a toujours été une arme efficace. (EF, p. 10-11)

L'arme dont parle M. Tremblay n'est pas une arme politique contre le langage de la bourgeoisie, comme avait pu être défini le joual plus tôt. C'est une arme pour exister contre l'ennui, contre la douleur. La parole est chez Nana synonyme de générosité, d'ingéniosité, d'imagination. La langue opulente, qui respire, qui bouge, qui s'invente est une allégorie de la vie.

Le Narrateur — Elle patinait, elle parlait d'abondance pour cacher son désarroi [...] Il aurait fallu décoder ses monologues, décortiquer ses récits pour en comprendre la vraie signification, mais sa verve submergeait tout et on se contentait trop souvent de rester médusé devant cet irrésistible flot de paroles, ravi par son sens du punch, renversé par sa drôlerie. (EF, p. 56)

À côté de cette valeur affective, il y a toujours la place pour des jugements sur la qualité de la langue, comme par exemple :

Le Narrateur — Hé, maudit !
Nana — Dis pas « maudit » devant moi ! J't'ai déjà dit de ne pas maudire devant moi ! Maudire c'est aussi pire que de sacrer ! Tu cours après le trouble, mon p'tit gars. (EF, p. 15)

Ceci n'empêche pourtant pas Nana de l'utiliser plus loin (p. 45 et 66). Elle va même jusqu'à faire un cours de rhétorique sur le bon usage de la métamorphose des sacres, qui montre bien que seul le signifiant pose problème :

Le Narrateur — Hé, maudit !
Nana — Aïe ! Qu'est-ce que je t'ai dit ! Pas de sacrage dans'maison !
Le Narrateur — Dire maudit, c'est pas sacrer.
Nana — Dans ma maison, oui ! Pis tant que t'es dans ma maison, tu suis mes règlements !
Le Narrateur — Mautadit, d'abord !
Nana — C'pas mieux. T'as juste à enlever le « ta » pis ça donne maudit.
Le Narrateur — Ben, sautadit ? Saudine ? Soda ? Qu'est-ce qui ferait ton bonheur ?
Nana — Soda, c'est correct. C'est assez loin de maudit. (EF, p. 40)

Enfin, à travers une réflexion du Narrateur enfant à sa mère, M. Tremblay reconnaît la marque de fabrique de son personnage féminin : son langage vivant, exagéré et imagé.

Le Narrateur — Tu m'as promis de moins exagérer quand tu parles.
Nana — J'ai essayé, pis c'est plate pour crever la bouche ouverte ! Les affaires

sont jamais assez intéressantes pour qu'on les conte telles quelles, voyons donc ! Rien qu'à penser que j'vas les voir arriver samedi soir, j'ai envie de faire ma valise pis de partir pour la planète Mars. C'est-tu trop comme exagération, ça ?

Le Narrateur — C'est pas mal...

Nana — Si j'exagérais pas, tu me trouverais plate ! [...]

Nana — Chus pas mal drôle aujourd'hui, hein ?

Le Narrateur — Oui, t'es particulièrement en forme !

Nana — Faut ben, sinon j'exploserais.

Le Narrateur — T'exploserais comment ? D'habitude, t'ajoutes toujours une image...

Nana — Attends... (Toute fière d'elle :) J'exploserais comme un Presto qui est resté sur le rond du poêle trop longtemps, pis vous seriez obligés d'aller me décoller du plafond !

Ils rient de plus belle. (EF, p. 46-47)

Voici quatre remarques pour conclure sur le rôle des marques d'OPQ dans la construction des mondes fictionnels.

a. Les personnages ont parfois conscience de l'importance de leur profil langagier, populaire ou non, pour la constitution de leur identité (ou personnalité)¹⁷, au point qu'il se caricaturent eux-mêmes, se prennent à leur propre jeu, pour amuser la galerie, c'est-à-dire les autres personnages... et le public. Nous pensons en particulier à Fernande dans *L'impromptu* et à Nana dans *Encore une fois*. La confrontation linguistique devient ludique et amène le lecteur sur la voie du théâtre dans le théâtre, puisqu'une représentation a lieu à l'intérieur d'une représentation.

b. À un niveau plus général, on remarquera que dans chaque pièce c'est la prise de parole elle-même qui est l'enjeu d'un conflit. Il s'agit d'une caractéristique du théâtre que M. Tremblay thématise dans ses pièces. Les personnages n'existent que parce qu'ils parlent, se donnent à eux-mêmes l'illusion d'exister en occupant une place importante sur le « marché linguistique » (Bourdieu, voir chapitre 2). Très souvent, c'est le propriétaire des lieux où se passe l'action ou la scène qui affirme son autorité de parole. L'instinct de propriétaire resurgit alors dans la langue selon des formules toutes faites du genre « je ne tolère pas que l'on parle ainsi dans ma maison » (en termes de qualité ou de ton). Ces locuteurs-propriétaires sont, par exemple, Germaine Lauzon, Lucienne, Alex, Fernande et Nana. L'idée de l'acte de parole comme conflit

17. Pour un personnage, le profil langagier est aussi ce que l'on appelle communément son style. La gestion stylistique de l'auteur, M. Tremblay, inclut donc la gestion stylistique de ses personnages.

nécessiterait de plus amples développements, mais, dans la mesure où il n'est pas au centre de notre réflexion, nous ne donnerons que quelques exemples. Le cas des *Belles-sœurs* et de *Encore une fois* ayant été traité ailleurs (Dargnat : 2002, p. 183-216), nous nous arrêtons donc sur les trois autres pièces du corpus. Dans *Bonjour, là, bonjour*, il y a trois cas : ceux dont on attend la prise de parole (Serge est censé raconter son voyage en Europe), ceux qui ont quelque chose d'important à dire mais qui n'arrivent pas à communiquer facilement (Gabriel et Nicole) et ceux, plutôt celles, qui mobilisent égoïstement la parole et noient les autres sous leurs doléances inopportunes (Lucienne, Denise et Monique). *L'impromptu* est une mise en scène de véritables joutes verbales, en particulier entre Lucille et Yvette, qui s'assassinent à coup de mots et de répliques blessantes. *Le vrai monde ?* est la pièce qui exploite le mieux l'opposition prise de parole / silence, avec l'introduction du théâtre dans le théâtre. Les personnages inventés par Claude disent tout haut ce que ceux du « vrai monde » (notamment Madeleine et Mariette) refusent de voir ou de penser. Claude se présente comme le porte-parole des souffrances de sa mère, qui a préféré taire des choses graves face à un mari qui n'est que paroles en l'air et mensonges. Madeleine I et Alex I, chacun à leur façon et chacun pour leurs raisons, n'acceptent pas que leur fils leur volent leur droit à la parole sous leur propre toit. La première le congédie, le second brûle son manuscrit.

c. Cette analyse des marques d'OPQ dans chaque texte confirme que le travail d'écrivain de M. Tremblay est plus complexe qu'une simple transcription de variations linguistiques. Il utilise la possibilité de marquage linguistique non seulement pour ancrer son univers dans la réalité sociale qui l'entoure, mais aussi pour construire ses univers fictionnels et asseoir l'autonomie de ses personnages. La littérarité que nous avons mise en évidence concernant la langue fonctionne sur deux régimes simultanément : elle est à la fois transitive et intransitive, référentielle et fictionnelle.

d. Les analyses ont jusqu'à présent été menées en maintenant une certaine étanchéité entre les pièces. À l'occasion, nous nous sommes aventurée à quelques rapprochements et quelques comparaisons, pour montrer des constantes ou des différences. L'aboutissement de notre réflexion réside dans l'analyse de ces différences. Il

faut leur trouver un sens, proposer des directions et des éléments d'interprétation. Il s'agit d'isoler des interprétants de l'évolution stylistique, des schémas interprétatifs qui permettent de penser à la fois la continuité et la variation d'un phénomène.

7.2. Donner un sens aux différences : mutation stylistique entre 1968 et 1998

Pour la cohérence de l'analyse, nous reprenons ici en partie le modèle des régimes de littéarité de G. Molinié, à savoir une littéarité générale, générique et singulière (voir chapitre 2 de cette thèse). Ces catégories, que l'on pourrait qualifier de catégories de la perception du littéraire, permettront de hiérarchiser les remarques sur l'évolution du style de M. Tremblay, constatée dans le corpus de cinq pièces. L'arrière-plan théorique pour lequel nous avons opté, et auquel nous avons fait quelques modifications pour insister sur des paramètres importants, est une perspective stylistique de la réception. Dans cette dernière section, nous voulons donc mettre en évidence l'évolution de la perception de la qualité littéraire de l'OPQ chez M. Tremblay. Ceci se fera en deux temps : d'abord du point de vue du contexte général, puis du point de vue du travail du genre et du style que nous avons choisi de traiter ensemble.

7.2.1. Évolution de la réception esthétique générale

La réception esthétique est à ce niveau-là « conditionnaliste », dans le sens de G. Genette, puisqu'elle relève d'un jugement de goût assez subjectif qui ne se contente pas du critère de la fiction ou de la diction¹⁸. Elle est littéralement « conditionnée » par le sujet récepteur, individuel ou collectif, lui-même conditionné par le contexte de réception, immédiat et historique. Le fait que les pièces du corpus provoquent chez le lecteur une satisfaction esthétique dépend par exemple des modèles de la société dans laquelle il vit, modèles qui évoluent historiquement, soit pour des raisons extérieures à la littérature (événement politiques, changement des mentalités, immigration, etc.),

18. « Cette poétique-là ne s'est guère exprimée dans des textes doctrinaux ou démonstratifs, pour cette raison simple qu'elle est plus instinctive et essayiste que théoricienne, confiant au jugement de goût, dont chacun sait qu'il est subjectif et immotivé, le critère de toute littéarité. Son principe est à peu près celui-ci : « Je considère comme littéraire tout texte qui provoque chez moi une satisfaction esthétique. » (Genette : 1991, p. 26-27)

soit parce que ces modèles intègrent progressivement parmi leurs critères les objets qu'ils permettraient de décrire et d'évaluer. Nous proposons une analyse de la réception esthétique générale en trois temps : le premier consiste à voir si le référent linguistique de l'OPQ a changé, le deuxième est une synthèse des répercussions des jugements à propos de la langue sur la position de M. Tremblay et dans ses textes, le troisième est la mise en évidence du processus de « classicisation » que M. Tremblay et sa langue d'écriture ont subi au sein de l'institution littéraire québécoise.

7.2.1.1. Évolution du référent linguistique

On peut s'interroger en premier lieu sur une évolution du référent langagier. Les changements observés dans son écriture peuvent être d'abord dus à des variations objectives. D. Dumas propose une liste de remarques relatives aux changements dans la prononciation dans la récente synthèse qui fait le point sur la situation du français au Québec (Plourde : 2000). Rappelons que la prononciation conditionne les néographies phonétisantes, lieu où se constitue en grande partie l'identité visuelle de l'OPQ. Il remarque que « deux tendances complémentaires paraissent caractériser l'évolution récente des prononciations, toutes deux révélatrices des mouvements d'idées et de l'ouverture au monde extérieur qui ont marqué l'après-guerre et se sont manifestés plus fortement à partir des années 1960 » (*ibid.*, p. 381). Ces deux tendances sont, d'une part, une volonté d'affirmation et, d'autre part, l'alignement progressif sur un français standard international.

La volonté d'affirmation se caractérise notamment par la reconnaissance dans le standard des affrications de [t] et [d], dont « la neutralité même fait qu'[elles sont] pratiqué[es] par les voix modèles des organes officiels (médias parlés, théâtre, cinéma), et adopté[es] sans réserve par les immigrants des vagues récentes [et qu'elles] semble[nt] reconnu[es] comme un fait acquis par les francophones étrangers » (*ibid.*). Cette volonté se caractérise aussi par l'ouverture systématique des voyelles [i, y, u], « variantes solidement installées dans la langue courante, qui exclut les voyelles trop 'pointues', mais qui n'ont pas accédé au statut de standard » (Dumas dans Plourde : 2000, p. 382). L'acceptation de ces variations dans la prononciation des présentateurs

de Radio-Canada, canal d'information de référence en termes d'usage normatif au Québec, est souvent citée comme exemple.

Le phénomène d'alignement progressif sur le français standard international se concrétise par « l'abandon, dans l'usage public, d'un certain nombre de traits stigmatisés qui font consensus » (*ibid.*). Il s'agit par exemple de la généralisation du « r » grasseyé, au détriment du « r » roulé, autrefois caractéristique de Montréal, et cela indépendamment de la provenance géographique et de la couche sociale. Dumas remarque le même effritement des usages en ce qui concerne la prononciation des [t] finals comme dans « nuit », « alphabet » et l'ouverture de [Er] en [Ar] (« couverte », « nerveux ») et de [ɛ] final en [ɑ] (« balai », « poulet »). Leur utilisation provoque « un fort effet de décalage, et de réprobation » (*ibid.*). La prononciation de la graphie « oi » en [we] ou [wɛ] tend aussi à disparaître et à être mal perçue, car l'écart entre la prononciation historique et la prononciation moderne en [wa] « tend clairement à se résorber » (*ibid.*). Il en va de même en ce qui concerne le phénomène de postérisation et l'arrondissement en [ɔ] du [a] en fin de mot et dans les terminaisons en « -ation », qui tend à être neutralisé en [ɑ], plus ou moins long. Enfin, la diphtongaison « est l'objet d'une conscientisation d'autant plus aiguë que ses manifestations patentes sont réprochées » (*ibid.*) D. Dumas remarque, à l'inverse, que le souci d'alignement sur un standard, aussi fantasmé que réel comme on l'a vu, pouvait produire des cas d'hypercorrections « tout aussi déphasé[es] » socialement qu'une prononciation jugée trop dialectale ou trop populaire.

Que conclure ? Ces remarques concernent finalement plus la perception des particularités québécoises et le déplacement des limites du standard sur certains phénomènes très circonscrits qu'un changement linguistique radical. La variation diachronique observable sur quarante ans est plus une affaire de fréquence, de proportion et de gradualité. L'évolution se situe d'ailleurs autant du côté des jugements sur la langue que de la langue elle-même. On conclura en disant que ce qui était perçu comme populaire dans les années soixante l'est soit devenu moins ou plus, par rapport à un standard abstrait qui n'est plus systématiquement « accroché à la Tour Eiffel ». L'hypothèse que l'évolution des représentations de l'OPQ chez M. Tremblay serait due à la prise en compte, consciente ou non, de l'évolution du référent

linguistique est-elle vérifiable ? Compte tenu des données quantitatives que nous avons pour les pièces, nous ne pouvons répondre que pour deux des phénomènes listés par D. Dumas, à savoir la tendance des Québécois à s'aligner sur la prononciation standard pour les « toé », « moé » et l'ouverture de de [Er] en [Ar]. Et cela pour la simple et bonne raison que les autres phénomènes ne sont jamais représentés dans les textes ou qu'ils n'ont pas fait partie des variables retenues pour l'analyse statistique proposée ici. Ce que l'on remarque dans le corpus, c'est la quasi-disparition concomitante des néographies correspondant à ces deux phénomènes, à partir de 1980, c'est-à-dire de *L'imromptu d'Outremont*, alors que le profil sociolinguistique OPQ n'a pas disparu¹⁹. Quasi-disparition, car, en fait, il y a bien quelques résurgences dans *Le vrai monde ?* où il n'y a certes pas de cas d'ouverture de [Er], mais où les « toé » et « moé » sont concentrés sur le personnage d'Alex. Dans *Encore une fois*, c'est l'inverse : Nana et Le Narrateur enfant n'utilisent pas de « toé, moé » mais manifestent sept néographies renvoyant à une ouverture de [Er] en [Ar]. À chaque fois, cette résurgence, même lorsqu'elle est faible, ne touche que les personnages dont le profil est le plus marqué par l'oralité. Faut-il pour autant en déduire que M. Tremblay abandonne progressivement des particularités qui, à en croire D. Dumas, sont de plus en plus connotées très négativement et d'un autre âge ? Il ne nous paraît pas envisageable de tirer ici des conclusions générales, car ses dernières pièces sont ambiguës de ce point de vue-là. *Le passé antérieur* (2003), qui est une mise en scène du premier gros chagrin d'amour d'Albertine, est censé se passer dans les années trente. On y retrouve toutes les marques d'oralité présentes dans *Les belles-sœurs* et *Bonjour, là, bonjour*. Est-ce un effet de fidélité historique voulu de la part de l'auteur ? Un hasard ? Ou le simple fait que ces personnages, déjà connus, ont un profil néographique qui leur colle à la peau ? Cette dernière hypothèse se vérifierait dans *L'impératif présent* (2003), pièce où l'on retrouve Claude et son père Alex dans une mise en scène qui croise les points de vue : chacun à son tour rend visite à l'autre, atteint d'un Alzheimer, et lui assène un long monologue fait de reproches mêlés de sentiments à demi-avoués. Alex est censé avoir soixante-dix sept ans et Claude

19. Sur la base d'un rapport proportionnel (pour mille compte tenu de la faible fréquence), cela donne : Ouverture [Er] : BS = 1,6 % ; BL = 1,8 % ; IO : 0 ; LVM : 0 ; EF : 0,8 %.
Toé, moé : BS = 9,9 % ; BL = 12,7 % ; IO = 0 ; LVM = 4,6 % ; EF = 0.

cinquante-cinq, ce qui fait que l'action se passe normalement dans les années quatre-vingt-dix²⁰. Claude ne produit que des « toi, moi » alors que Alex fait toujours usage de « toé, moé », comme c'était le cas vingt-deux ans auparavant dans l'univers de la pièce.

7.2.1.2. De la décalcomanie sociale à l'universalité des émotions, en passant par un gros « ras-le-bol »

Il ne s'agit pas de faire la synthèse de toutes les « spéculations linguistiques » produites au Québec sur l'usage d'une langue québécoise en littérature. Ce serait un autre travail, d'ailleurs déjà brillamment mené (voir entre autres Bouthillier & Meynaud : 1972, Daoust : 1983, Cambron : 1989, Beaudet : 1991, Bouchard : 1998, Gauvin : 1975, 1997, 2000 et dernièrement Larose : 2003). Nous ferons simplement quelques remarques sur les étapes majeures de l'évolution de l'imaginaire linguistique au Québec, en les rapportant le plus possible à l'écriture de M. Tremblay. Le bain idéologique a beaucoup évolué sur la question linguistique durant les trente années qui concernent le corpus. Pour synthétiser²¹ les grandes étapes qui jalonnent cette période riche en événements et en points de vue très divers, parfois contradictoires, nous envisagerons la question essentiellement du point de vue du rapport sujet-langue-identité et de ses répercussions sur la position de M. Tremblay, en mentionnant à l'occasion les crises et les événements socio-politiques majeurs.

L'enjeu identitaire de la langue est basé sur une accentuation de la dimension « expressiviste » de la langue. Nous reprenons ici les fondements théoriques de l'analyse de K. Larose (2003), qui lit son corpus de « spéculations linguistiques » à la lumière de la réflexion du philosophe Ch. Taylor. Celui-ci distingue une dimension désignativiste et une dimension expressiviste de la langue. La première renvoie à une langue instrumentale qui permet au sujet de décrire ce qui lui est extérieur, la seconde à une langue subjective, reflétant son intériorité, son individualité psychique²². Ces

20. Sur la base bien entendu de la cohérence de l'univers fictionnel. Dans *Le vrai monde ?*, qui est situé en 1965, Claude a vingt-trois ans et son père quarante-cinq (LVM, p. 11).

21. Nous ne reprendrons pas en détail ce qui a été dit dans le premier chapitre sur la période du joul et l'évolution de ses définitions.

22. L'opposition des deux dimensions du langage, *expressivisme* et *désignativisme*, est formulée par le philosophe politologue canadien Ch. Taylor, notamment dans *La liberté des modernes*, essais produits

deux dimensions, qui coexistent dans toute conception du langage, peuvent être plus ou moins mises en avant. La fusion langue-identité nationale passe par l'idée d'un sujet collectif dont la manière de parler reflète l'essence, l'identité profonde. Ainsi, dans le cas du Québec, cette conception a conduit à voir la langue parlée et sa piètre qualité comme un décalque ou un symptôme de la situation sociale, économique et politique dégradée qui, aux yeux des Québécois, était la leur à la fin de la Grande Noirceur, et qu'il fallait changer pour acquérir une meilleure image de soi, au Québec et à l'étranger²³. Les réactions à la prise de conscience du malaise linguistique, social et politique que provoqua la première Querelle du joul, déclenchée par les Laurendeau-Untel²⁴ au début des années soixante, ne sont pas toutes allées dans le même sens, ni ne se sont situées dans le même domaine. Les années de la Révolution tranquille sont le théâtre de débats parfois confus et de malentendus sur la question linguistique : du point de vue de la norme à adopter, des effets du bilinguisme, de la langue d'enseignement ou du terme joul lui-même, au centre de spéculations qui se sont littéralement « emballées » (voir Bouchard : 1998, p. 229-284). La prise de conscience généralisée de l'aliénation identitaire du Québécois, via la problématique de la langue, a amené des crises sociales et des mesures politiques diverses, qui ont contribué à donner au français, qu'il soit dit standard, international ou universel²⁵, un statut privilégié au Canada et au Québec, et à autonomiser la Province²⁶.

de 1964 à 1996, traduits par Philippe de Lara, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Philosophie morale, 1997, 308 p. « Le langage et la nature humaine », p. 21-66. « Si le désignativisme et l'expressivisme, toujours présents à leur façon, ne sont pas directement en concurrence, il n'en reste pas moins que les différentes conceptions du langage accordent toujours la prévalence à l'un ou l'autre, de façon implicite ou explicite. La thèse de Taylor vise à montrer qu'au XX^e siècle, voire dans la modernité, la conception expressiviste du langage est solidaire d'une certaine idée de la subjectivité et de la description du réel. Dans le désignativisme, le langage est sans mystère, car on peut théoriquement en décrire et en analyser le fonctionnement sans qu'il persiste de zones d'ombre. [...] À l'inverse, suivant l'optique expressiviste, le mystère traverse toute parole, d'abord et en avant tout parce que celle-ci est inséparable du sujet et que le sujet lui-même se définit par la manifestation d'une intériorité secrète, foisonnante, indomptable et infinie. » (Larose : 2003, p. 8)

23. Rappelons que pendant l'Exposition universelle de Montréal en 1967, l'insécurité linguistique se manifeste par la peur des Québécois d'être mal jugés des visiteurs venus du monde entier. De nombreuses lettres aux journaux demandent alors aux organisateurs que les messages soient adressés au public dans un français soigné (voir Bouchard : 1998, p. 283-284).

24. Voir Laurendeau : 1959 et Desbiens : 2000 [1960].

25. La problématique de la qualification du français de référence à adopter est symptomatique d'un refus de se reconnaître dans le standard des intellectuels parisiens, qui n'est finalement qu'une idéologie et un idéalisme (voir Bouchard : 1998, p. 254-262).

26. Par exemple : la crise de Saint-Léonard en 1968 et 1969, qui a transporté sur la place publique un

Quelles sont les répercussions de cet arrière-plan idéologique bouillonnant sur le statut de M. Tremblay, sa position esthétique et son écriture ? Parachuté sur le devant de la scène en pleine crise linguistique, il est vite devenu un porte-étendard, sans le choisir vraiment, de ceux que l'on pourrait nommer les afficheurs-dénonciateurs du joul comme langue du peuple québécois. Il s'est exprimé sur le sujet à de nombreuses occasions, dans les journaux et les revues. Venant quatre ans après la publication du *Cassé* de J. Renaud, il est associé un temps aux positions du mouvement *Parti pris* (1965-1968)²⁷, sans pour autant se donner comme signataire du manifeste. Il a par exemple pu déclarer :

Je ne veux pas faire du joul un art, je veux le dénoncer²⁸ !

C'est un théâtre qui veut faire peur aux gens. Et tant que je n'aurai pas atteint mon but, j'écrirai des pièces du genre. [...] Et je vais me répéter tant que les gens n'auront pas compris²⁹.

Le joul c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il le parle tous les jours. [...] C'est un devoir que d'écrire en joul tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi. (Dans *La Presse*, 16 juin 1973, cité dans Gauvin : 2000, p. 25)

Il se situe dans la mouvance de la langue comme décalcomanie sociale et se reconnaît dans les propos d'un H. Bélanger³⁰, au point de donner l'impression d'une « harmonie idéologique » (Larose : 2003, p. 158). Le *Place à l'homme* de H. Bélanger est une argumentation en faveur de l'usage parlé contre « le Bon usage » écrit et une défense des particularités du français parlé au Québec, reflet des particularités du milieu à travers les individus qui le parlent. Ainsi, pour M. Tremblay, comme pour la plupart des

débat jusque là très intellectuel ; les différentes commissions et lois relatives à la langue jusqu'à l'adoption, en 1977, de la fameuse Loi 101, dite aussi Charte de la langue française ; enfin les deux référendums sur la souveraineté du Québec, en 1980 puis en 1995.

27. Il ne faut pas oublier, comme le rappelle Y. Jubinville, que M. Tremblay a travaillé comme linotypiste à l'imprimerie populaire jusqu'en 1966 et qu'il était aux premières loges des publications joulisantes de *Parti pris* (c'est là qu'était imprimée la revue). « Il n'est pas improbable que le jeune auteur y ait alors tâté du joul, et qu'il ait perçu dans la matérialité même du texte partipriste la possibilité de sa propre écriture » (Jubinville : 2000, p. 145). Il aurait même envoyé son manuscrit des *Belles-sœurs* à G. Godin, alors responsable des éditions, mais ce dernier aurait égaré le document.

28. Propos recueillis par Jacques Larue-Langlois, « Il montre ce qu'il voit », dans *Perspectives*, 20 décembre 1969, p. 8.

29. Propos recueillis par N. Messier, « Michel Tremblay », dans *Le Petit Journal*, 27 décembre 1970, p. 3.

30. H. Bélanger, « Place à l'homme », essai publié dans les *Écrits du Canada français* en juillet 1969, puis réédité seul en 1972 sous le titre : *Place à l'homme. Éloge du français québécois*, Montréal, Hurtubise HMH.

partipristes³¹, écrire comme les Québécois parlent c'est respecter la réalité de la plus grande partie des locuteurs, mais c'est du même coup montrer et « exorciser »³² par l'état même de leur langue l'état d'aliénation économique, sociale et politique dans lequel ils se trouvent. Contre la pensée bourgeoise traditionnelle qui ne se reconnaît que dans le français parisien et les campagnes du bien et bon parler (comme on écrit), la littérature en joual est en même temps une dénonciation des limites de son véhicule linguistique³³. *Le Joual de Troie* de J. Marcel arrive en 1973 comme le contrepoint explicite de la position — presque romantique — défendue par H. Bélanger sur le langage, dont le texte vient juste d'être réédité. L'échange polémique entre les deux intellectuels ravive le débat sur l'opposition français-québécois, et place M. Tremblay dans une situation ambiguë, car il partage la conception linguistique de H. Bélanger mais les idées politiques (indépendantistes) de J. Marcel.

Très vite, refusant de voir son travail d'écrivain réduit à l'usage d'une manière de parler, qu'il lui arrive de qualifier de langue, et irrité qu'on s'acharne sur lui³⁴, M. Tremblay manifeste un certain « ras-le-bol » et se désinvestit progressivement du dé-

31. Par exemple G. Godin : « Le joual est la langue du peuple québécois. Cette langue est le fruit et le reflet de l'histoire nationale. Par ses arhaïsmes, elle montre la date de l'implantation de la France en Amérique. Par ses anglicismes, elle montre la domination de la majorité anglaise sur la minorité française dans les domaines industriel et économique. Par sa richesse, elle montre le pouvoir d'invention de la nation québécoise », dans le recueil *Écrits et Parlés*, volume I, Montréal, L'Hexagone, 1993, p. 74. Ou encore M. Lalonde : « Mesme pour les gens les mieux instruits de ce pays, il y a encore entre la langue parlée et la langue écrite, une distance exagérée [...] Et il est vrai de dire que sous ce rapport-là, la Langue Française de France nous apparaît comme seconde et quasiment étrangère parce que sans puissant contenu émotif et sans allusion spontanée à nos affects et expériences. » (Lalonde : 1979 [1973], p. 21)

32. Voir l'article d'A. Major à la sortie des *Belles-sœurs* : « L'exorcisme par le joual », dans *Le Devoir*, 21 septembre 1968. Repris dans l'édition des *Belles-sœurs* par Leméac en 1971, p. 138-141.

33. L. Gauvin, qui a minutieusement étudié cette époque de « parti-pris littéraire » (1975), montre bien qu'il y a eu un fâcheux malentendu quant aux intentions du mouvement de promouvoir d'éventuelles qualités du joual, et que son affichage littéraire n'est qu'un « exorcisme », pour ensuite passer à autre chose. Ce malentendu est notamment perceptible dans les propos de G. Godin : « Vous n'avez pas le droit de parler aux écrivains joualisant comme si c'était eux qui avaient inventé le joual. [...] Aucun de nous n'a jamais voulu ériger le joual en langue définitive, terminée, choisie et parfaite. Au contraire. Nous n'avons que voulu montrer ce qu'était la langue des Québécois. Je dirai que le 'joual', dans la littérature québécoise, c'est tout simplement de la littérature vérité. », dans *Le Devoir*, 6 novembre 1965.

34. M. Tremblay, justement qualifié de « caution littéraire et tête de turc » par K. Larose (2003), a fait l'objet d'une attaque en règle de la part de P. Beaudry (chroniqueur linguistique du journal *La Presse*). Ceci a lieu l'année qui suit l'affaire Kirkland-Casgrain, durant laquelle M. Tremblay s'est vu refuser une subvention pour monter *Les belles-sœurs* à Paris ainsi que l'attribution d'une bourse d'aide à la création.

bat sur la langue, demandant explicitement qu'on lui « câlisse la paix » avec ça³⁵.

J'espère qu'y a autre chose dans mes pièces que c'te maudit langage-là. Ch't'assez tanné d'en entendre parler³⁶.

C'est la dernière fois que j'accorde une entrevue sur ce sujet. On n'a pas besoin de défendre le joul, il se défend tout seul. [...] Laissons les détracteurs pour ce qu'ils sont : des complexés, des snobs ou des colonisés culturels³⁷.

M. Tremblay, qui n'exclut pas pour autant l'oralité de ses textes, se détourne donc progressivement du militantisme sociolinguistique et politique et explore davantage le territoire littéraire. Il passe au roman avec *La grosse femme d'à côté est enceinte*, puis s'expose de plus en plus pour la défense d'une autre cause marginale, celle de l'homosexualité. La question linguistique n'est pas absente de ses textes, mais elle se diversifie. La division d'un Tremblay en cinq temps, proposée par L. Gauvin, le montre très bien³⁸. À ce tableau d'un Québec mêlant son identité nationale à celle de sa langue, il faut ajouter une dernière touche.

La problématique linguistique est en vérité plus complexe que la double opposition anglais américain *vs* français québécois *vs* français de France. L'international ne touche pas le Québec uniquement de l'extérieur, comme le laisseraient penser les réactions ci-dessus mentionnées lors de l'Exposition universelle de 1967. La minorité francophone du Canada a en son sein d'autres minorités, les communautés immigrées. La plus importante fut d'abord la communauté italienne, puis vint le tour des communautés haïtienne, cubaine, asiatique, indienne, etc.³⁹ Parfois qualifiées de néo-québécoises, ces communautés pèsent dans l'économie et la politique québécoises, et la crise de Saint-Léonard en 1968 a bien montré qu'elles pesaient sur la question de la langue d'intégration (anglais, français ou italien ?). Plus encore, la diversité ethnique est une richesse qui transparaît dans le domaine culturel, avec de nombreux écrivains et dramaturges issus de l'immigration qui ont choisi le français comme langue d'ex-

35. Propos recueillis par Jean-Claude Trait, « Michel Tremblay : 'Qu'on me câlisse donc la paix' », dans *Le Jour*, 2 juillet 1976, p. 17.

36. Propos recueillis par Nicole Bonin, « Michel Tremblay », dans *Photo-Journal*, 16-22 avril 1973, p. 6.

37. Propos recueillis par Jean-Claude Trait, « Le joul se défend tout seul », dans *La Presse*, 16 juin 1973, p. D2.

38. Voir le chapitre 1 de cette thèse. Références : Gauvin : 1993 et 2000.

39. On doit même parler aujourd'hui d'une communauté franco-européenne à l'intérieur de la communauté québécoise.

pression⁴⁰. Le rapport à la langue et au droit à la variation à l'intérieur d'un même idiome dépasse le cadre du Québec et pose la question générale de la francophonie littéraire et du croisement des pratiques et des imaginaires linguistiques (Gauvin : 1997). Le *Speak What* (1989) de M. Micone, dramaturge d'origine italienne, en réponse au *Speak White* (1968) de la « Québécoise » M. Lalonde, illustre l'ouverture du débat sur la langue et sur la spécificité québécoise. Les écrivains issus de l'immigration⁴¹, pourtant « étrangers à la colère de Félix [Leclerc] »⁴² et d'horizon très divers, ne demandent qu'à reconnaître le modèle québécois et le français comme langue d'expression. La solidarité exprimée par Micone dans son texte est aussi, malgré le malentendu de sa réception⁴³, « un acte de déférence envers *Speak White*, considéré comme classique, et comme une attestation de l'existence même de la littérature québécoise, capable de générer ses propres modèles et leur contre-chant. » (Gauvin : 2000, p. 62) Depuis peu, l'institution littéraire québécoise a reçu ces contributions d'auteurs francophones issus de l'immigration en les classant toutefois à part, dans le chapitre des « écritures migrantes » (Nepveu : 1999 [1988], p. 197-210, Pont-Humbert : 1998, p. 113-115) ou « nomades » (Gauvin : 2000, p. 181-207). Les lieux de rencontre privilégiés de tous ces auteurs sont l'imaginaire de l'exil, le métissage et l'hybridation dont les thèmes qu'ils choisissent ou le travail qu'ils opèrent sur la langue rendent compte. Cette intrusion de l'altérité dans une spécificité québécoise toute neuve, de ces « gens du silence⁴⁴ » dans la parole québécoise, ne va pas sans poser problème, car, comme le remarque P. Nepveu, elle révèle une ambiguïté de la « conscience contemporaine » :

Toute réflexion sur le métissage et la trans-culture se doit de prendre acte de cette ambiguïté qui traverse la conscience contemporaine elle-même : d'un côté, cette peur de la pollution, souvent paroxystique ; de l'autre, ce culte de l'hybride et de l'impureté (Scarpetta) qui traverse les productions culturelles. Ce sont là, vraisemblablement, les deux faces d'une même réalité psychique, d'un même imaginaire que toutes les écritures « migrantes », « immigrantes »,

40. Voir par exemple Marco Micone, Naïm Kattan, Régine Robin, Émile Ollivier, Dany Laferrière, Ying Chen, etc.

41. Le Québec a eu une politique d'immigration qui s'est accélérée depuis les années soixante-dix. La deuxième génération a produit tout naturellement des artistes intégrés à la société québécoise.

42. « Nous sommes étrangers à la colère de Félix », « Imposez-nous votre langue / nous vous raconterons / la guerre, ta torture et la misère / nous dirons note trépas avec vos mots / pour que vous ne mourriez pas » M. Micone, *Speak What*, cité par L. Gauvin : 2000, p. 61.

43. M. Lalonde et son éditeur, non prévenus par M. Micone de la forme pastiche que prendrait son *Speak What*, ont considéré le nouveau texte comme un plagiat. (Voir Gauvin : 2000, p. 61-62)

44. En référence à *Gens du silence*, pièce de Marco Micone, Montréal, Guernica, 1991 [1982].

transculturelles, métissées, métèques, post-modernes, etc., investissent, travaillent et déplacent à des degrés divers. (1999 [1988], p. 210)

La question de la variation linguistique et de la pluralité des imaginaires au sein d'une même communauté culturelle rejoint à plus d'un titre les poétiques de la créolité et la tendance de leur réflexion à l'universalisation de la différence, par le biais d'une poétique de la diversité⁴⁵. Revenons maintenant à M. Tremblay. On reconnaît chez lui cette ouverture à l'autre, et le « Tremblay d'après Tremblay », selon l'expression de L. Mailhot, n'est plus celui qui disait en 1971 : « On passe une période où on haït tout le monde sauf nous-autres. L'important c'est qu'on s'aime entre nous », mais celui qui écrit le message international pour la Journée mondiale du théâtre de l'Unesco en 2000 :

Car l'universalité d'un texte de théâtre ne se situe pas dans l'endroit où ce texte a été écrit mais dans l'humanité qui s'en dégage, la pertinence de son propos, la beauté de sa structure. On n'est pas plus universel quand on écrit à Paris ou à New York plutôt qu'à Chicoutimi ou à Port-au-Prince. (Paris, Palais de l'Unesco, 27 mars 2000)⁴⁶

Ce détour par le contexte de l'œuvre littéraire permet de mieux y revenir pour montrer que ces variations sont perceptibles non seulement dans les prises de position médiatiques de l'auteur, mais également dans ses pièces. C'est ainsi que dans *Les belles-sœurs* le snobisme culturel et linguistique est associé à l'Europe, que la langue colle aux timbres, si l'on peut dire, dans la mesure où le joul y reflète l'aliénation économique, et que, dans l'édition de 1971, M. Tremblay introduit le passage sur la voix mystérieuse, qui n'est autre que celle de M. Duplessis, « une vieille voix » (BS, éd.

45. Comme les Québécois, et en particulier les néo-Québécois, les Créoles ont dû se construire une identité à partir de fragments. Ils sont frappés d'extériorité. La recherche identitaire passe alors prioritairement par l'exploration et l'acceptation de soi dans le divers. Les auteurs de l' *Éloge de la créolité* insistent sur le fait que l'universel a longtemps été cherché dans le mimétisme des grandes cultures, c'est-à-dire « de la manière la plus incolore et la plus inodore possible » (p. 25), et qu'il est aujourd'hui envisagé comme une mosaïque du monde. La littérature, pour eux, se doit d'être le reflet d'un monde « diffracté mais recomposé, un *maëlstrom* de signifiés dans un seul signifiant : une Totalité. » (p. 27). L'usage littéraire du joul est largement associé à une introspection de la société québécoise cherchant son identité profonde dans sa langue. Vision qui rejoint celle des écrivains créoles précités : « Notre vision du monde intérieur exercée [...] nous permet de réexaminer notre existence, d'y voir les mécanismes de l'aliénation, d'en percevoir surtout les beautés. » (p. 38) Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau & Confiant Raphaël, *Éloge de la créolité/ In Praise of Creolness*, Paris, Gallimard, éd. bilingue, 1993.

46. Discours disponible sur le site de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ) : http://www.aieq.qc.ca/michel_tremblay.htm. Ce discours est reproduit dans le volume annexe.

de 1971, p. 47). On y voit assez clairement exprimé le racisme envers les Européens, qu'il s'agisse des Canaries où « les femmes portent seulement des jupes » (BS, Lisette de Courval, p. 15) ou des immigrés italiens qui, aux dires de Lisette de Courval, « puent », ne se lavent pas et ne portent pas de sous-vêtements. Bref, la vulgarité, la négligence et l'impudeur (BS, p. 15-16). *Bonjour, là, bonjour* offre encore un stéréotype des Européens, mais des Français cette fois-ci, à travers ce que Serge raconte à son père. Mais l'altérité se trouve ailleurs. Elle est dans la relation incestueuse qu'il entretient avec Nicole, qui est une allégorie de l'intolérance vis-à-vis des pratiques sexuelles non standard — il n'est en fait qu'une « tapette manquée » (BL, Lucienne, p. 87). M. Tremblay aborde le problème avec plus de gravité qu'avec *La Duchesse de Langeais*, pièce plus burlesque créée en 1969. Quant à *L'impromptu*, bien que parue en 1980, elle renvoie plutôt à la seconde Querelle du joul en 1972-73, années durant lesquelles M. Tremblay est dans la ligne de mire de tous les plus vifs détracteurs du joul. De plus, on verra une signification toute particulière dans le choix du prénom Yvette, que L. Boulanger analyse comme un clin d'œil à la « polémique des Yvette »⁴⁷. *Le vrai monde ?* est une pièce moins explicitement ancrée dans le social, car M. Tremblay se laisse déjà glisser sur la pente autobiographique. Sa recherche littéraire est axée sur le contenu et la problématique linguistique passe au second plan. Ainsi se demande-t-il : qu'est-ce que la vérité dans la fiction ? Le dramaturge a-t-il le droit de « piller » le monde qui l'entoure contre son gré ? Ce tournant autocritique marque une étape dans son écriture. Pour lui, désormais, c'est la qualité de la structure qui compte. Enfin, en 1998, on croit lire dans le monologue du Narrateur de *Encore une fois* une ébauche du message de l'Unesco. M. Tremblay, à travers son personnage, lie le local et le global dans l'universalité des émotions que permet et produit le théâtre.

47. Lise Payette, ministre du gouvernement du Parti Québécois au moment de la campagne pour le « oui » au référendum, désigne ainsi les femmes qui songeaient à voter « non ». Elle faisait référence au personnage d'une enfant dans un manuel scolaire de l'après-guerre, élevée pour être une parfaite épouse et une ménagère modèle. Cette déclaration avait suscité une levée de boucliers et amené la victoire du Non. (Voir Boulanger : 2001, p. 100-101)

7.2.1.3. De l'avant-garde aux anthologies de la littérature québécoise

- « **Moi, je suis un écrivain, un témoin de mon époque** » (Tremblay, voir *infra*)

L'œuvre théâtrale de M. Tremblay est donc en lien avec le contexte idéologique et ce lien est perceptible dans les entrevues que donne l'auteur aussi bien que dans ses textes. On y lit en filigrane les mouvements de la « guerre de position⁴⁸ » pour la reconnaissance d'une identité et d'une langue québécoises. Et la mutation inévitable d'une société qui se libère progressivement du passé colonial et du présent de négation identitaire et de déréliction culturelle a des conséquences sur la définition même de la culture, de l'art et de la littérature. Les contours du canonisme et de la modernité sont labiles. Le pouvoir de controverse qu'a pu avoir le joual dans les années soixante et soixante-dix s'est considérablement affaibli jusqu'à devenir une marque de fabrique, un dogme, un style circonscrit, reconnu et classé dans les musées de la littérature que sont les anthologies. Il est très net que le statut institutionnel de M. Tremblay a changé, que son image dérangeante d'écrivain aux pratiques avant-gardistes est devenue une fresque publique dont on vante l'académisme, à coup de prix littéraires, de subventions, de Doctorat *honoris causa*. C'est d'ailleurs le principe de l'histoire que « d'engloutir le nouveau » (Krysinski : 2000) et le principe de l'avant-garde que d'appeler à son propre dépassement⁴⁹.

Le sous-corpus de théâtre étudié dans cette thèse a été constitué, entre autres, sur le critère de la constance des marques caractérisées comme représentatives de l'OPQ. L'analyse linguistique comparative a confirmé cette constance et cette valeur référentielle, les analyses actantielle et statistique ont permis de montrer son incidence sur la constitution de profils langagiers distincts. Du point de vue de la réception esthétique, il serait a priori normal de penser, comme le propose A. Brassard, que *Les belles-sœurs*

48. « La langue est, au Québec, comme un drapeau qui avance et recule, dans une guerre de position. La hampe est lourde. » J. Éthier-Blais, « Défense (et illustration?) de la langue française », dans *Liberté*, « Watch ta langue! », hors série, 1987, p. 45.

49. C'est le principe de la mode, et de la récupération de la contre-culture par l'institution culturelle. Nous n'avons pas la place d'approfondir la réflexion sur ce sujet, et nous renvoyons à l'article de W. Krysinski « L'avant-garde au XX^e siècle, histoire, transformation, bilan », séminaire de littérature comparée de l'université de Montréal, non publié, automne 2000. Voir également Edoardo Sanguinetti, « Sociologie de l'avant-garde », dans *Littérature et société*, Bruxelles, Presses de l'université de Bruxelles, 1967, p.11-19; Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1982 [1962] et Manfred Hardt (dir.), *Literarische Avantgarden*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

et *Encore une fois* font le même pari⁵⁰, autrement dit que M. Tremblay écrit toujours en joual avec la même intention : décrire et dénoncer la langue du peuple. Mais ce serait sans compter avec l'évolution, ou plutôt la mutation des modèles esthétiques et la péremption de la valeur politique du joual. Les réflexions que fait M. Tremblay à ce sujet, en 2000, offrent un aperçu très clair de sa position :

C'est très simple. Je dis, au risque d'être ennuyeux et de me répéter : il faut faire la différence entre un professeur de français et un artiste. Moi, je suis un écrivain, un témoin de mon époque et je transcris ce que j'ai entendu et ce que j'entends encore. Ce qui est arrivé dans les années soixante-dix, c'est qu'on s'est servi de cette langue pour exprimer une identité nationale. Ce n'est pas parce qu'on l'a fait que cette langue a disparu ; on n'a pas assez changé en vingt-cinq ans pour se dire « oui, maintenant, passons à autre chose ». Ce n'est pas parce qu'on dit une chose une fois que cette chose-là est réglée : alors c'est ma position là-dessus, alors tant et aussi longtemps qu'on va parler comme on parle, mes personnages vont parler comme ils parlent, un point c'est tout. Ce n'est plus un choix politique, ça n'est plus ce que c'était dans les années soixante et soixante-dix mais c'est ma responsabilité d'écrivain, de transposer la réalité en partant de cette réalité-là mais non en partant d'une espèce d'idéalisation de la réalité. Je ne veux pas d'abord idéaliser ce qui se passe pour poser une transposition en plus dessus. Je veux avoir le droit de partir encore du cœur du sujet, c'est-à-dire, cette langue-là qui n'est pas une langue, cet accent qui est une branche de la langue française mais qui est encore utilisé par une majorité des Québécois⁵¹.

Du point de vue de la politique et de la symbolique révolutionnaire, il semble donc erroné de parler aujourd'hui de M. Tremblay comme d'un écrivain joualisant, car les dimensions politiques et révolutionnaires sont des traits définitoires du terme « joual » lui-même⁵². Mais, d'un autre côté, on ne peut nier la persistance de sa « responsabilité d'écrivain » réaliste et donc la constance de la plupart des écarts graphiques, syntaxiques et lexicaux par rapport à la norme écrite, qui sont des marqueurs d'oralité. C'est pour cela que nous avons choisi le terme générique OPQ qui supporte mieux la variation définitoire. Le concept de populaire, est, on l'a vu, intimement lié à une

50. En référence aux propos d'A. Brassard, « Le même pari, Nana et *Les belles-sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998. propos recueillis par S. Baillargeon (déjà cité dans l'introduction générale et dans le chapitre 2 de cette thèse).

51. Propos recueillis par C. Pont-Humbert, entretiens France Culture « À voix nue » intitulé « Du bon usage des mots ». Retranscription personnelle dans le volume annexe. (Voir Pont-Humbert : 2000)

52. Voir par exemple ce qu'écrit R. Major : « L'utilisation du joual n'a jamais été avant maintenant une attitude revendicatrice et de rébellion ouverte contre les canons d'une société dont nous ne rejetons pas d'ailleurs que les coutumes littéraires. [...] le joual, et c'est là que nous sommes différents des autres utilisateurs du joual avant nous [...] a acquis sa dimension politique. » (1979, p. 282)

vision politisée de la société (comme trait stigmatisant du point de vue de la bourgeoisie, comme trait identitaire et révolutionnaire du point de vue du peuple), mais il peut aussi tout simplement désigner une couche sociale et un sociolecte, sans que soit forcément mise en avant sa valeur péjorative ou revendicatrice. On dira donc que l'écriture de M. Tremblay est encore aujourd'hui sous bien des angles une représentation de l'OPQ, dans la mesure où les personnages qui sont concernés font partie du peuple. Mais, la dimension politique du populaire, « qui tenait tant de place au théâtre », est « à partir du milieu des années quatre-vingt [...] relégué au second plan au profit de davantage de réflexion sur les aspects formels de la représentation » (Saint-Hilaire & Guay : 1994, p. 20). Ce décentrement de la réflexion propre au théâtre est aussi soulevé par Y. Jubinville, qui insiste en particulier sur le rôle de déclencheur joué par *Les belles-sœurs*, qui ont libéré le comédien du « carcan de la diction française » (2000, p. 146) et entraîné une mutation de l'entreprise théâtrale. Cette idée que M. Tremblay est le propre catalyseur des changements du milieu qui devient son bain culturel et donc le contexte de réception de ses œuvres est importante dans le discours culturel du Québec.

- **Les « moments esthétiques » du « récit culturel » québécois**

Parmi les facteurs qui conditionnent la réception actuelle de l'œuvre de M. Tremblay figurent les changements dont on pense qu'il est à l'origine. Pour découper l'histoire de ces modèles culturels, on peut adopter la vision de M. Cambron (1989), en partie seulement car sa réflexion ne prend en compte que la décennie 1967-1976, ou chercher à situer M. Tremblay dans le fonctionnement des valeurs esthétiques au Québec depuis le début des années soixante, selon ce que propose P. Nepveu (1999 [1988]), qui n'est pas un fonctionnement strictement chronologique. Les deux approches rejoignent à l'occasion les théories de l'avant-garde, dans la mesure où elles insistent sur la dynamique des valeurs, avec le modèle narratif pour M. Cambron, et le modèle écologique du recyclage et de l'hybridation pour P. Nepveu⁵³.

Ce dernier, dont la réflexion s'appuie très largement sur la poésie, isole « trois moments dans la constitution et dans l'éclatement de la littérature québécoise contem-

53. Les deux critiques n'ont pas le même arrière-plan théorique : M. Cambron s'appuie sur les thèses du philosophe P. Ricoeur et P. Nepveu emprunte plutôt aux réflexions du sociologue J. Baudrillard pour l'isolation de trois « moments esthétiques ».

poraine » (1999 [1988], p. 211). Mais il met très vite en garde contre la tendance à l'é-tanchéité de la succession temporelle : « ces moments ne peuvent être simplement lus comme des étapes successives et ils ne se recouvrent qu'en partie sur l'axe temporel » (*ibid.*). Cela tient non seulement au fait que jamais dans l'histoire les frontières entre les périodes et les conceptions esthétiques ne se succèdent du jour au lendemain. « C'est aussi, écrit-il, que le moment présent et la dernière en date des esthétiques ne peuvent manquer de rejaillir sur le passé et de le contaminer. » (*ibid.*)

Nous comprenons donc très clairement que ces moments, qui « correspondent à trois types de rapport au réel », sont des moments de la réception esthétique générale, et qu'ils sont autant de prismes différents sur les textes. La longévité de la pertinence littéraire d'un texte tiendra pour nous au fait qu'il n'est pas exclusivement confiné au « moment » de son écriture, mais qu'il lui survit et qu'il peut être lu avec des lunettes d'une autre mode, d'une autre couleur, d'un autre temps, si l'on peut dire. Quels sont ces trois esthétiques ?

— L'esthétique de la fondation.

Cette « position » renvoie principalement aux années soixante. « la littérature donne le réel comme une exigence, un impératif originaire [...] mais elle ne parvient à le fonder qu'à travers une représentation du manque, de l'exil, de la folie » (Nepveu : 1999 [1988], p. 212). Elle est liée, pour nous, au « récit hégémonique » dont parle M. Cambron (1989), qui fait de l'individu un « sujet réfléchissant » la collectivité. Il n'y a alors de construction identitaire québécoise que collective⁵⁴.

— L'esthétique de la transgression

Elle est « marquée par la contre-culture, l'avant-garde formaliste et le premier féminisme, et correspond à peu près à la période qui va de 1968 à la fin des années soixante-dix. » (Nepveu, p. 212) Dans cette perspective, « le rapport au réel tend à s'établir dans un contexte de lois, de normes, d'idéologies à subvertir (outre le fait, bien évidemment, qu'il s'agisse aussi de subvertir l'esthétique précédente, celle de la fondation) » (Nepveu, p. 212). La transgression peut devenir rapidement un jeu et c'est cette dimension ludique qui caractérise précisément le troisième moment. Nous verrons ici une analogie partielle avec les « mécanismes de mise à

54. « Le sujet construit est un « nous » fortement intégrateur dont il est difficile de sortir ; les actions n'ont de pas valeur transformatrice ; le temps et l'espace sont réduits à une immédiateté sans perspective » (Cambron : 1989, p. 138). Ou encore « le sujet réfléchissant y est toujours un « nous » englobant et monolithique, qui est défini circulairement par l'espace clos qui le circonscrit. La conception du temps repose sur une valorisation implicite du passé et sur une éradication du futur qui font du présent un temps de continuation, de permanence. » (*ibid.*, p. 175)

distance » du récit hégémonique que relève M. Cambron, qui introduisent de l'altérité et du divers dans une vision jusqu'alors unificatrice. Ces procédés sont, par exemple, l'ironie, la dérision, la nostalgie utopique, le mélange des codes tragiques et comiques, le lyrisme, etc. (Cambron : 1989, p. 177-180) Ces procédés, typiquement littéraires, transforment le rapport au monde, le rendent ambigu, dialectique et introduisent plus ou moins explicitement un désir de changement.

– L'esthétique de la ritualisation⁵⁵

« Ce moment 'recouvre' [...] les deux précédents, au sens où la « dé-fondation » et la « transgression » participent déjà d'une ritualisation de la culture dans un monde sans fondement » (Nepveu : 1999 [1988], p. 212). Les figures les plus typiques de cette esthétiques sont « l'énergie, l'ange, la migration » (*ibid.*) et il y a place pour l'étrangeté et l'altérité qui « présentent, par le brouillage des signes qu'elles suscitent, la possibilité d'une nouvelle répartition des formes et des forces » (*ibid.*). Nous lisons ici, en partie, la position de M. Cambron lorsqu'elle fait la synthèse du « récit commun du discours culturel québécois », qui raconte à la fois la recherche de la fondation d'une identité collective et « son désir d'évolution », dans la continuité *et* la rupture⁵⁶.

La figure de la rupture implique un avant, un acte et un après, c'est-à-dire un passé, son rejet ou sa récupération déformée, et la production d'une œuvre d'art d'un genre nouveau. L'idée de ritualisation ajoute un élément important, qui est le rapport ludique à cette transgression. La rupture, processus dynamique de transformation et de création, est désormais partie prenante de la définition de la spécificité culturelle québécoise, fait partie de la « communauté des évidences »⁵⁷.

- **Le théâtre, histoire de mutations**

Puisque depuis une dizaine d'années « commence à exister une histoire pensable du théâtre contemporain au Québec » (Mailhot : 1997, p. 351), il est intéressant de se demander si l'histoire des formes théâtrales depuis les années soixante correspond aux

55. P. Nepveu fait ici explicitement référence au sociologue Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

56. « Dans ce *et*, remarque-t-elle, tiennent tout entiers les mouvements paradoxaux des récits dégagés. Malgré son statisme apparent, le récit hégémonique est appelé à de profondes transformations : il devra, « pour la suite du monde », à la fois vivre et mourir, être mémoire pour la longue durée et distance dans l'immédiateté des mouvements de l'histoire quotidienne. » (Cambron : 1989, p. 180).

57. Nous empruntons cette expression à R. Escarpit, lui-même repris par M. Cambron (1989, p. 101). « La communauté de culture entraîne ce que nous appelons la communauté des évidences. Toute collectivité « secrète » un certain nombre d'idées, de croyances, de jugements de valeur ou de réalités qui sont acceptés comme évidents et n'ont besoin ni de justification, ni de démonstration, ni d'apologétique... C'est pourquoi les publics éventuels qui sont extérieurs au système d'évidences original risquent de se méprendre sur la véritable signification des œuvres. » (Escarpit : 1968, p. 102)

trois « moments » évoqués ci-dessus, et quel rôle y joue M. Tremblay. Globalement, on dira que l'on retrouve les mouvements et les attitudes culturelles dont parlent P. Nepveu et M. Cambron, avec des réalisations propres au théâtre. Les découpages temporels chez les critiques cités⁵⁸ diffèrent parfois, car ils insistent plus spécifiquement sur un trait, un tournant, une troupe ou un auteur particulier. De l'ensemble des réflexions émergent deux points de vue qui interfèrent inévitablement : l'histoire de l'institution théâtrale, qui prend en compte le nombre de pièces créées, les lieux de représentation, les instances officielles, la critique (voir l'important travail de G. David sur ce sujet : 1995), et l'histoire des formes de la théâtralité, à travers l'analyse des textes et des représentations scéniques⁵⁹. Notre synthèse est bien entendu très sommaire et forcément incomplète, car la vie culturelle au Québec, et en particulier à Montréal, a été bouillonnante et beaucoup plus complexe que ce que nous montrons ici. Mais un panorama historique n'est pas notre sujet. Nous souhaitons seulement indiquer les traits les plus marquants pour pouvoir situer M. Tremblay, mesurer son impact et sonder sa perméabilité au contexte. Nous distinguerons essentiellement trois périodes qui correspondent grossièrement à des décennies : les années soixante, les années soixante-dix, les années quatre-vingt et suivantes. Le découpage peut paraître arbitraire dans la mesure où, comme le notait P. Nepveu, les « moments ne peuvent être simplement lus comme des étapes successives et ils ne se recouvrent qu'en partie sur l'axe temporel » (1999 [1988], p. 211, déjà cité), mais il permet tout de même de tracer les lignes de force. Faire correspondre des esthétiques et des rapports au monde à des périodes déterminées ne revient pas à les y circonscrire, mais simplement à indiquer qu'elles y atteignent leur acmé.

— Les années soixante et la première moitié de la décennie soixante-dix sont des années de définition de l'« *homo quebecensis* » (Hébert & Perelli-Contos : 1994, p. 65) en tant qu'identité collective, des années de « cure d'identification » (David : 1975, p. 97). Même s'il existe à cette époque d'autres figures marquantes comme Réjean Ducharme et son *Cid maghané* (1968), Yvon Deschamps et ses *Monologues* à

58. Pour des études panoramiques détaillées, nous renvoyons à Godin : dans Godin & Mailhot : 1988a, p. 23-38 ; Cambron : 1993, p. 241-257 ; P. Lefebvre : 1994 ; Hébert & Perelli-Contos : 1994 ; David : 1994, et 1995, p. 386-451 ; Jubinville : 1998, p. 9-14 ; Lafon & Godin : 1994 et 1999 ; Gauvin : 2000, p. 124-126 ; *L'annuaire théâtral*, n° 27, 2000 ; Przychodzen : 2001, p. 203-240 ; David : 2001.

59. Voir par exemple Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Montréal, Mondia, 1989, 227 p.

partir de 1968, Antonine Maillet et sa *Sagouine* (1971), Roland Lepage avec *Le temps d'une vie* (1974), etc. ou encore des spectacles à fort retentissement comme *L'Osstidcho* auquel il ne participe pas⁶⁰, M. Tremblay devient rapidement la « figure de proue » (Jubinville : 1998, p. 12) de la scène québécoise, et le tournant des années soixante-dix est celui de sa consécration publique.

— Les années soixante-dix sont déjà plus complexes, et la modernité de Tremblay y est relativisée par la reconnaissance grandissante dont il est l'objet, qui fait que « le scandale [est] effacé par la renommée » et que « la critique cultive à son égard une attente presque morbide » (David : 1975, p. 98), lui demandant alors de répéter l'exploit des *Belles-sœurs*, au risque de le dissoudre dans l'habitude. Sa modernité est aussi atteinte par un contexte de renouvellement des causes à défendre et de la définition même de la théâtralité. Le théâtre se généralise comme lieu de proclamation identitaire et de dénonciation de l'aliénation à travers les mouvements féministes, et se concentre sur la composante scénique et la performance collective : le comédien et le metteur en scène volent progressivement la vedette à la figure de l'auteur, jusqu'alors seul responsable de la valeur théâtrale. Le texte est désormais « représentationnel⁶¹ » avant tout. C'est ainsi que M. Tremblay côtoie entre autres le Grand Cirque Ordinaire (1969-1977), le Théâtre Euh ! (1970-1978), les fées et les sorcières des collectifs féminins⁶², le Théâtre Expérimental de Montréal (1975-1979) et les productions multidisciplinaires de Carbone 14⁶³. Ajoutons à cela le développement des *happenings* et des improvisations qui deviennent rapidement une spécialité québécoise à l'échelle internationale⁶⁴. Du point de vue de l'expression, cette période est la consécration du joul, qui devient la langue par excellence du théâtre québécois.

Les dramaturges choisissent de représenter sur scène la classe populaire, avec son langage tel qu'il est, comme signe non équivoque de son sous-développement culturel et économique. Si ce choix s'inscrit dans une

60. *L'Osstidcho* par Robert Charlebois, Yvon Deschamps, Louise Forestier et le Jazz libre du Québec (1968).

61. Jean-Luc Denis, « Savoir préparer l'avenir ou des effets du manque de clairvoyance sur la régression du théâtre d'expérimentation au Québec », dans *Jeu*, n° 52, 1989, p. 178-179. Cité dans Hébert & Perelli-Contos : 1994, p. 67.

62. *La nef des sorcières* (textes de Marie-Claire Blais, Marthe Blackburn, Nicole Brossard, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, Pol Pelletier et France Théoret, 1976), *Les fées ont soif* (Denise Boucher, 1978).

63. Troupe dirigée par Gilles Maheu et fondée en 1975.

64. Création de la LNI (ligue nationale d'improvisation) en 1977.

perspective marxiste de dénonciation de l'aliénation de toute la société, un autre motif de l'utilisation du joul se situe du côté de la théâtralité elle-même et s'explique par la volonté de marquer ainsi un écart avec les modèles théâtraux traditionnels, notamment le modèle français. La langue populaire s'impose jusqu'à s'ériger en code suprême de la théâtralité. (Hébert & Perelli-Contos :1994, p. 65-66)

Tout se passe comme si *Les belles-sœurs* de M. Tremblay avait libéré la scène du carcan du texte écrit et des traditions classiques et comme si, finalement, ses suiveurs, « décoincés », étaient allés beaucoup plus loin que lui dans cette libération. Dramaturge prolifique (pas moins d'une dizaine de pièces durant cette décennie), M. Tremblay se voit alors pris au piège de son succès, cantonné dans une forme de théâtre qui fait de plus en plus figure de théâtre traditionnel par rapport aux nouveautés qui l'entourent. S'il participe lui aussi à la généralisation du théâtre à message, et à la théâtralisation du joul en décrivant le milieu des travestis de la *Main*, il reste relativement étranger aux créations collectives et à l'improvisation. C'est ainsi, qu'en 1975, il se trouve déjà dans la position de devoir se renouveler :

Tremblay est encore jeune, il n'a pas dit son dernier mot, ni sans doute écrit sa dernière pièce, mais l'heure a sonné de franchir une étape. À défaut d'une telle autocritique, notre plus célèbre dramaturge pourrait bien devenir le Gratien Gélinas des années soixante-dix, c'est-à-dire la fin d'une époque et non, comme on aurait pu le croire, le début d'une autre. (David : 1975, p. 99)

Qu'en est-il ? Dans sa carrière, la fin des années soixante-dix correspond effectivement à un trouble tel qu'il décide d'arrêter l'écriture dramatique en « tuant » symboliquement ses personnages sur scène et en clôturant le *Cycle des Belles-sœurs*⁶⁵. Mais, rétrospectivement, cet arrêt n'est qu'une étape. Sans pour autant quitter complètement le théâtre, il se lance plus franchement dans l'écriture romanesque avec *Les Chroniques du Plateau Mont-Royal* dès 1978⁶⁶, et c'est un franc succès qui « contribue à l'élargissement du marché du livre au Québec [et à] la naissance du phénomène du best-seller » (Jubenville : 1998, p. 13). Cette « écriture d'une naissance » est aussi « la naissance d'une écriture »⁶⁷, le renouvellement d'un écrivain trop vite rangé.

65. À la fin de *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, en 1977, les deux personnages s'avouent mutuellement qu'ils ont été « inventés par Michel ». Cet aveu qui brise la fiction sonne comme une sortie de scène, pour les personnages et leur auteur. Cette pièce est aussi la dernière du cycle.

66. Son premier « vrai roman » est *La Grosse femme d'à côté est enceinte* (1978).

67. En référence à l'ouvrage de Richard Duchaine, *Écriture d'une naissance, naissance d'une écriture* : « *La grosse femme d'à côté est enceinte* » de Michel Tremblay, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1994, 97 p.

L'élargissement de sa palette sonne comme une réaction à l'endormissement du public sur la valeur subversive de son théâtre.

— Les années quatre-vingt voient s'accroître et se poursuivre le théâtre expérimental, notamment l'interdisciplinarité à travers les premières expériences visuelles de Robert Lepage ou le théâtre dansé de Gilles Maheu⁶⁸. Cela se perçoit d'autant plus que le théâtre « à message », social ou politique, et que la création collective s'essouffent avec la déprime post-référendaire de 1980. Mais cet essoufflement et cette déception ne tarissent pas pour autant l'inspiration des créateurs : les années qui suivent le référendum sont des années fastes⁶⁹. Nous ne développerons pas dans le détail, nous relèverons simplement que, durant ces années, plusieurs courants cohabitent et que les auteurs adoptent souvent plusieurs lignes de conduite. Nous retiendrons que, globalement, même s'il reste quelques sursauts de théâtre militant, la problématique s'est déplacée sur le théâtre lui-même, son processus de création et de réception. On interroge de moins en moins le pourquoi et de plus en plus le comment faire du théâtre. La figure centrale n'est plus la nation, ou sa projection sociale, la famille, mais l'artiste et l'individu, voire le dramaturge lui-même. Malgré les aléas des subventions et les conflits institutionnels qui rythment cette période (David : 1994, p. 13), symptômes d'une professionnalisation fragile du domaine, la création théâtrale est dynamique et innove, expérimente, s'instrumentalise, importe et s'exporte, recycle, bricole tout en se mettant à l'heure internationale. Ce théâtre « formel » est souvent qualifié de post-moderne en ce sens qu'il est hybride et autoréflexif, qu'il interpelle le spectateur et l'intègre au processus même de signification du spectacle. M. Tremblay évolue désormais à côté du « monstrueux cycle théâtral » de Jean-Pierre Ronfard (*Vie et mort du Roi Boiteux*, 1981-1982) ou de ses objets qui parlent (1986), des jeux de miroirs de Normand Charette (*Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, 1981), de la langue brute et fabriquée de René-Daniel Dubois (*Ne blâmez jamais les Bédouins*, 1984), du mélange entre réel et

68. Robert Lepage joue avec la technologie et les images : voir par exemple *Vinci* (1986), ou encore *La trilogie des dragons* (1987) et *Le polygraphe* (1988). Pour Gilles Maheu, nous pensons en particulier aux deux spectacles que sont *Le rail* (1984) et *Le dortoir* (1988). Ces deux dramaturges-scénographes ont connu très vite le succès international.

69. C. Hébert et I. Perelli-Contos remarquent qu'entre 1980 et 1985 on ne dénombre pas moins de quarante-sept créations de groupes (1994, p. 68). Voir aussi la chronologie de G. David (1995, p. 430-451).

fictionnel du *Syndrome de Cézanne* (1987) de Normand Canac-Marquis, du théâtre dans le théâtre des *Feluettes* (1987) de Michel-Marc Bouchard et de *La répétition* de Dominic Champagne (1990), ou encore de la langue si particulière de Daniel Danis, qui mêle l'oralité québécoise et l'invention lyrique, etc. (voir P. Lefebvre : 1994 et Lafon & Godin : 1994 et 1999).

Que propose M. Tremblay face à cette effervescence ? S'est-il renouvelé comme le prévoyait et l'espérait G. David ? Qu'est devenu le joual ? L'œuvre de M. Tremblay est marquée par l'évolution sociale et par son propre changement de situation. *L'impromptu d'Outremont* en est une marque assez caractéristique. De plus, comme les deux dernières pièces de notre corpus le montrent, son écriture est sensible au changement de mission du théâtre, qui réfléchit l'acte de création lui-même, et met en scène le fonctionnement de la pensée individuelle. Sans pour autant laisser sa langue parlée, il la diversifie, la contextualise, l'explore à sa manière comme moyen de structurer ses pièces et son écriture romanesque⁷⁰. La valeur des marques d'oralisation de l'écrit a changé, elle est moins subversive politiquement, elle est devenue une évidence de l'écriture dramatique, mais plutôt comme une donnée de départ que comme une fin en soi. Cette phase de la carrière de M. Tremblay est aussi marquée par une teinte autobiographique de plus en plus nette (Jubenville : 1998, p. 13-14), avec *Le Cœur éclaté* et *Le Cœur découvert*, et *Les anciennes odeurs*, cycle que nous n'avons pas abordé dans cette thèse, et également avec la triade des récits autobiographiques, complétés par d'autres récits concernant l'enfance ou l'âge adulte.

Ce passage en revue rapide laisserait entendre que M. Tremblay n'a pas été « atteint » par la québécoisation des textes étrangers des années soixante-dix, dont la figure centrale est Jean-Claude Germain⁷¹ ni par l'hybridation sémiotique dont Robert Lepage ou Gilles Maheu ont été les représentants les plus connus. Mais ce serait oublier ses adaptations, sa casquette de scénariste ainsi que le « voyageant » de ses personnages, au théâtre, dans le roman puis au cinéma. M. Tremblay appartient incontestablement à la culture québécoise, dans le sens où il contribue à la définir autant

70. Nous noterons au passage que son théâtre a beaucoup moins exploité l'imaginaire *des* langues et la tour de Babel que ses romans, avec par exemple ce bijou de polyphonie et de polyglossie qu'est le roman des *Nouvelles d'Édouard* (1984).

71. Par exemple, *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* (1969), *Un pays dont la devise est je m'oublie* (1976) ou encore *A Canadian Play / Une plaie canadienne* (1979).

qu'il est influencé par elle, même s'il gère cet attachement réversible de manière relativement personnelle. Il a semble-t-il intégré la force centripète des années quatre-vingt sous la forme d'un recentrement à l'extrême du théâtre sur lui-même et sur l'individu, en proposant avec *Encore une fois, si vous permettez* une création mise en abîme et un personnage explicitement autobiographique, dans sa fonction de dramaturge et dans ses souvenirs d'enfant.

Les différentes positions de M. Tremblay sur le jocal, telles qu'elles ont été montrées par L. Gauvin et reprises ci-dessus, sont donc à mettre en rapport avec une ambiance générale de réception de ses œuvres.

7.2.2. Du burlesque social à l'intimité autobiographique

La logique de l'analyse nous conduirait à étudier séparément la question de l'évolution générique et de l'évolution stylistique, à nous demander en quoi le régime de littérarité auquel est soumis l'OPQ dans les cinq pièces diffère entre 1968 et 1998, par rapport aux usages du genre de discours qu'est le genre dramatique, et par rapport à l'image que l'institution littéraire donne de la langue de M. Tremblay, en tant qu'auteur singulier.

Dans cette section, nous proposons dans un premier temps de présenter ces deux espaces de catégorisation discursive que sont le genre et le style, et nous examinerons ensuite l'hypothèse principale, à savoir que le « nous national » a laissé progressivement la place à un « je universel », et que cela a des conséquences sur la représentation de la langue dans les cinq pièces du corpus.

7.2.2.1. « Là où il y a style il y a genre ⁷² »

La catégorie « genre » n'est pas réservée aux études littéraires, mais relève plus généralement de l'analyse du discours. Et il y a tout intérêt à distinguer, dans la lignée de M. Bakhtine, au moins deux niveaux de complexité : les genres du discours simples et les genres du discours complexes, dont relèvent les genres littéraires. C'est que la

72. « Là où il y a style il y a genre. Quand on fait passer le style d'un genre à un autre on ne se borne pas à modifier la résonance de ce style à la faveur de son insertion dans un genre qui ne lui est pas propre, on fait éclater et on renouvelle le genre donné. » (Bakhtine : 1984 [1920-1930], p. 271)

littérature est un genre du discours parmi d'autres, qui se différencie par son statut institutionnel et communicationnel particulier :

Les genres seconds du discours — le roman, le théâtre, le discours scientifique, le discours idéologique, etc. — apparaissent dans les circonstances d'un échange culturel (principalement écrit) — artistique, scientifique, socio-politique — plus complexe et relativement plus évolué. [...] Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature), ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe). (Bakhtine : 1984 [1920-1930], p. 267)

Nous ne reviendrons pas sur la nature discursive du texte littéraire et en particulier du texte de théâtre, largement développée dans le chapitre 2 de cette thèse. Nous retiendrons simplement que le « feuilleté énonciatif » inhérent à toute production littéraire est une composante importante de sa saisie générique. Une fois admise l'idée que nous avons affaire à un texte littéraire, autrement dit à un genre second du discours, on peut s'interroger sur les divisions internes de ce macro-genre et sur les critères de leurs délimitations. Autrement dit, « la question n'est plus de savoir si l'on a affaire, et dans quelle mesure, à du littéraire ou non ; mais à quel type de littéraire » (Molinié : 1998, p. 153). La séparation aristotélicienne entre le dramatique, l'épique et le lyrique n'est pas suffisante pour mettre en évidence les changements de paradigme générique du théâtre de M. Tremblay et leur incidence sur le traitement de l'oralité⁷³. Dire que nous avons affaire à du théâtre, sur le simple critère du paratexte et de l'existence d'une création scénique ne suffit pas. Il faut se demander quels sont les traits qui définissent les textes de Tremblay comme appartenant au genre dramatique, par rapport aux canons de l'esthétique traditionnelle, mais aussi par rapport aux modèles de la modernité (ou de la postmodernité) qui remet en cause le cloisonnement générique, voire l'idée de genre elle-même.

Comment aborder le texte par la catégorie du genre ? En tant que genre discursif, le genre littéraire peut être appréhendé sous divers angles et se présente finalement comme une structure abstraite de traits, à l'image de ce que propose la *Grammaire de Construction* (Fried & Östamn : 2004), dont l'actualisation et la hiérarchie déterminent

73. *La poétique* telle que paraît un peu décalée temporellement par rapport à la diversité des expériences littéraires qui ont vu le jour depuis l'antiquité. Si elle demeure à l'origine de bien des travaux, qui s'en inspirent ou s'en démarquent, elle est retravaillée et adaptée en fonction des analyses (par exemple Hambürger : 1977, Schaeffer : 1989, Genette : 1991).

finalement un patron générique plutôt qu'un autre.

Une œuvre littéraire [...], écrit J.-M. Schaeffer, est une réalité sémiotique complexe et pluridimensionnelle ; de ce fait, la question de son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à travers laquelle on l'appréhende. [...] Dès que l'on se concentre sur la globalité de l'acte discursif, plutôt que sur sa simple réalisation textuelle, littéraire ou non, orale ou écrite, l'hétérogénéité des phénomènes auxquels se réfèrent les différents noms de genres cesse d'être scandaleuse : l'acte discursif étant pluri-aspectuel, il est tout à fait normal qu'il admette plusieurs descriptions différentes et néanmoins adéquates. (Schaeffer : 1989, p. 80)

Il faut admettre la catégorie du genre aussi dans sa multidimensionnalité et tirer partie des différentes approches qui en ont été faites, en théorie littéraire, en sémiotique, en analyse du discours ou en analyse textuelle (voir Maingueneau & Charaudeau : 2002, p. 277-285, Ducrot & Schaeffer : 1995 [1972], p. 626-637.) Il n'est donc pas contradictoire de reconnaître que les textes de M. Tremblay appartiennent en premier lieu au genre dramatique, car ils en possèdent les traits dominants (personnages-locuteurs, interaction dialogale, action, possibilité d'une représentation scénique, etc.), mais en même temps de leur reconnaître, sous un autre angle, une parenté avec le genre romanesque (présence d'un narrateur, système du récit, séquences descriptives, sauts temporels, etc.).

En fonction de ce que nous voudrions montrer, nous ferons donc appel à des traits concernant le rapport entre le niveau de langue et le thème traité, la présence ou non d'un narrateur, la structuration interne en séquences de natures diverses (par exemple descriptive, narrative, argumentative), le rôle du lecteur/spectateur, etc. Nous en resterons donc à une définition très générale du genre, comme « répertoire ordonné de traits divers » (Macé : 2004, p. 244) dont l'identification repose non sur l'actualisation systématique de tous les traits, mais sur la reconnaissance d'une « dominante », suivant en cela la position de R. Jakobson⁷⁴ :

Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de

74. « Jakobson a proposé avec l'idée de dominante une systématisation de la description du répertoire d'un genre, somme de procédés linguistiques organisés hiérarchiquement et dominés par un trait formel (la narrativité pour le roman, par exemple). Tout aspect textuel ou contextuel est pourtant susceptible de devenir pertinent génériquement : mode mimétique, structure métrique, taille, sujet, valeurs, affects, situation, finalité, personnages, structure de l'action, rappel intertextuel, rôle du lecteur... » (Macé : 2004, p. 244)

glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante. (1973 [conférence de 1935], p. 148)

Décrire l'évolution générique c'est en fait tenir compte de cette élasticité de la catégorisation.

Si, comme le dit M. Bakhtine, « là où il y a style il y a genre », on doit ajouter que là où il y a genre il y a style ; ce qui justifie notre choix de traiter dans la même section l'évolution stylistique et générique des représentations de l'OPQ. Nous constatons une nouvelle fois l'effet « boule de neige » : en introduisant l'OPQ dans le théâtre comme il le fait, M. Tremblay se singularise en même temps qu'il transforme le genre dans lequel il s'exprime⁷⁵. En pratique, il n'est pas si simple de séparer le genre du style, car « la dimension générique de la littérarité [...] c'est la borne de la littérarité singulière » (Molinié : 1998, p. 154). Autrement dit, c'est l'appropriation particulière des codes génériques qui définit en grande partie la performance stylistique. Le style est finalement au genre ce que l'énoncé est au modèle de la langue, son actualisation par un individu qui choisit son expression dans une certaine intention et un contexte particulier. Cette analogie montre bien l'enchevêtrement de ces deux notions, que P. Pavis applique aussi au domaine théâtral⁷⁶. L'originalité de l'écriture de M. Tremblay dépend en quelque sorte du point de vue avec lequel on l'aborde : soit l'on cherche à relever ses accointances et ses divergences avec les schémas classiques (par exemple, respect des trois unités, des correspondances de la roue de Virgile, bienséance, etc.), soit l'on cherche à le situer par rapport à la pratique théâtrale de l'époque où il écrit ou de l'époque où on le lit, ce qui contextualise sa modernité. Dans tous les cas, les questions que l'on pose au texte le rendent profondément dialogique⁷⁷, c'est-à-dire

75. « Quand la littérature, au gré de ses besoins, puise dans les couches correspondantes (non littéraires) de la littérature populaire, elle puise obligatoirement dans les genres du discours à travers lesquels ces couches se sont actualisées. » (Bakhtine : 1978 [1920-1930], p. 271)

76. « Tout texte, écrit-il, est à la fois une concrétisation et un écart du genre; il fournit le modèle idéal d'une forme littéraire : l'étude de la conformité, mais aussi du dépassement de ce modèle, éclaire l'originalité de l'œuvre et de son fonctionnement. » (Pavis : 1996, p. 147)

77. Nous utilisons le terme dialogique dans le sens que lui donne M. Bakhtine, et que J. Bres (2005) précise, considérant, à raison, qu'il est l'objet d'un usage abusif (souvent confondu avec dialogal et polyphonique). Par dialogique, nous entendons l'orientation de l'énoncé-texte vers d'autres énoncés, antérieurs ou ultérieurs. Ce qui a comme conséquence de conférer au texte le statut d'une réponse dans un échange de type dialogal où les unités ne sont pas des phrases ou des répliques, mais des macro-énoncés textuels. « Aussi monologique fût-il (un ouvrage scientifique ou philosophique par exemple), aussi concentré sur son objet fût-il, un énoncé ne peut pas ne pas être également, à un

qu'il est conçu dans un système de références et de conventions⁷⁸ auxquelles il emprunte ou dont il se démarque.

7.2.2.2. L'OPQ, indice d'hybridation générique et d'évolution stylistique

Hybridation générique ou changement de dominante ? Nous ne discuterons pas l'intérêt de privilégier telle ou telle conception de l'évolution. Qu'il s'agisse d'une hybridation, c'est-à-dire d'une ouverture du genre dramatique à un autre genre, littéraire ou non, ou qu'il s'agisse d'un changement de dominante, c'est-à-dire de la réorganisation interne de traits discursifs qui sommeillaient dans la définition du genre dramatique, l'essentiel pour notre analyse est l'idée de « dynamique des genres » (Dion & al. : 2001).

L'analyse des cinq textes et de leur réception a permis d'isoler plusieurs traits qui impliquent une représentation particulière de l'OPQ. Ces traits ne sont pas forcément à considérer comme des étapes qui s'enchaîneraient sans hiatus sur l'axe temporel, car plusieurs phénomènes peuvent être exploités dans un seul texte, mais ils sont tout de même présentés selon une idée d'enrichissement des valeurs de l'OPQ dans le corpus, et ce en rapport avec l'évolution historique de la définition de la théâtralité au Québec, telle qu'elle a été esquissée ci-dessus. Nous voulons montrer que l'étude des fonctions de l'OPQ met en évidence le mélange de burlesque et de tragique, le travail musical de la langue et de l'agencement des voix, la composante épique de plus en plus explicite et son profil linguistique différencié et enfin la tendance, chez M. Tremblay, à la mise en abîme de l'écriture et de la représentation théâtrale, à l'autoréférencialité et parfois au métathéâtre, qui manifestent une mutation du référent des marques d'OPQ dans les textes.

- **La tragédie-burlesque**

La critique s'est au départ principalement focalisée sur la composante référentielle de l'écriture de M. Tremblay en cherchant systématiquement la valeur réaliste et la capa-

certain degré, une réponse à ce qui aura déjà été dit sur l'objet donné, quand bien même ce caractère de réponse n'apparaîtrait pas dans l'expression extérieure. » (Bakhtine : 1978 [1920-30], p. 300, cité par J. Bres (p. 52)). À cette conception dialogique, nous rattachons en partie la réflexion de M. Meyer sur la littérature développée dans le cadre d'une problématique (Meyer : 1992).

78. Qui dépendent de la culture du lecteur.

cité d'identification nationale du joul. Cependant, *Les belles-s eurs* a aussi été perçue comme hybride, mêlant la tragédie grecque et le burlesque. Pour formuler les choses en termes de « moment esthétique », cette pièce, bien que souvent présentée par les anthologies et les synthèses historiques comme une des pièces fondatrices du th tre qu b cois⁷⁹, n'est déjà plus tout à fait dans la fondation, car M. Tremblay s'y affirme diff rent de la tradition réaliste canadienne-française à la Dubé ou Gélinas, et contre les modèles français.

La création des *Belles-s eurs*, écrit L. Robert, a fait l'effet d'une bombe. [...] On a même considéré cet  v nement comme l'élément fondateur d'un th tre véritablement québécois, par sa forme et par ses thèmes, en cela distinct aussi bien d'une dramaturgie canadienne-française que d'un th tre essentiellement littéraire. (dans Gasquy-Resch : 1994, p. 209).

La transposition de l'OPQ sur scène reflète alors le « conflit des codes », qui correspond *grosso modo* au refus d'une institution culturelle à deux étages, soit un appareil québécois avec une norme française (Belleau : 1986, p. 167-174). Le rejet d'un passé synonyme de colonialisme se caractérise chez plusieurs écrivains par la revendication de l'américanité comme lieu de différenciation identitaire. Ceci a comme pendant la négation du caractère français, ou francité, « ce mot qui sonne dur comme les chaînes du colonialisme », ce « moule » formaliste qui n'est que « khonnerie des Institutions françaises... »⁸⁰. M. Tremblay n'échappe pas à ce mouvement de pens e⁸¹, même si, la tempête du joul passée, il est plus modéré et parle volontiers d'une combinaison des codes plutôt que d'un conflit⁸².

Les belles-s eurs relève autant de la tragédie grecque avec ses chœurs, ses envolées individuelles presque lyriques et ses parties chantées, que du burlesque avec son lan-

79. Voir aussi Hébert & Perelli-Contos (1994, p. 65), Przychodzen (2001, p. 203),

80. Jacques Godbout, Lettre inédite au CELEF, Montréal, 5 octobre 1971 (reprise dans *Présence francophone*, n  3, 1971).

81. « Y commence à être temps qu'le monde se réveille. [...] Viens pas m'dire qu'on est pas plus proches des Américains que les Français. Qu'est-ce qui peuvent comprendre de l'Amérique eux-autres... nous autres, on est dedans, on en fait partie ; on est des Américains. » (M. Tremblay dans Bélair : 1972, p. 88-89)

82. « [*Les belles-s eurs*] est n e d'un besoin que j'avais et dont je ne me rendais pas compte, de retrouver mes racines linguistiques et littéraires, en grande partie françaises. J'en suis très fier mais je suis un arbre qui porte ses fruits en Amérique. Et c'est en écrivant *Les belles-s eurs* que j'ai pu lier les deux, c'est-à-dire me servir du patrimoine du th tre européen en l'introduisant dans une réalité américaine. » Propos recueillis par I. Sadowska-Guillon (1989). Entretien reproduit dans le volume annexe : « Michel Tremblay.   la rencontre de soi-même ».

gage de la rue, ses personnages populaires aux ambitions de cuisine, de chiens de plâtre et de tondeuse à gazon, ses thèmes jusque-là refoulés par une institution dominee par le clergé (par exemple, la sexualité et l'avortement). La présence du joul dans cette pièce ne fait pas que servir le réel, ce qui serait somme toute assez banal, elle contrefait les règles élémentaires de bienséance culturelle tout en s'affichant sur les scènes les plus institutionnelles et c'est en cela qu'elle est probablement la plus subversive. L. Gauvin y voit la « cause première du scandale des *Belles-sœurs* » et préfère parler de renversement et de brouillage que de conflit des codes (2000, p. 132), rejoignant ainsi l'idée de baroque et de carnivalesque, développée par M. Bakhtine⁸³. La rupture ne tient pas à la facture tragique et à l'aspect burlesque de cette pièce, mais à l'entrelacs des deux.

À quelle esthétique le terme de burlesque renvoie-t-il précisément ?

Le burlesque est une forme de comique outré, employant des expressions triviales pour parler de réalités nobles ou élevées, travestissant ainsi un genre sérieux au moyen d'un pastiche grotesque ou vulgaire. [...] Plus qu'un genre littéraire, le burlesque est [...] un principe esthétique de composition qui consiste à inverser les signes de l'univers représenté, à traiter noblement du trivial et trivialement du noble, suivant en cela le principe baroque du monde à l'envers. (Pavis : 1996, p. 36-37).

Le contexte culturel américain et québécois a fourni à M. Tremblay de nombreux exemples de productions composées sur ce principe. Et il est très probable que ce théâtre l'a influencé, au moins dans son enfance, puisqu'il était déjà fêru de téléthéâtres⁸⁴. Mais, comme l'étudie minutieusement C. Hébert, il existe des différences

83. Le concept de carnivalesque, d'abord employé à propos de F. Rabelais, a été recyclé pour décrire les procédés subversifs des littératures francophones. Le principe est celui du renversement des valeurs académiques, de l'ironie et de la transgression par le trivial, le scatologique ou le profanatoire. Au Québec, on doit en particulier à A. Belleau d'avoir appliqué et adapté la notion au corpus québécois des années soixante et soixante-dix (par exemple, Belleau : 1986, p. 193-202). Voir également L. Gauvin (2001).

84. C. Hébert rappelle brièvement les moments déterminants de l'histoire du burlesque au Québec. Les débuts sont principalement montréalais. Entre 1914 et 1920 : importation des premiers spectacles américains, en anglais (Swifty, Pizzy-Wizzy et Pic-Pic). Viennent ensuite les spectacles « bilingués » puis francisés qui se détachent de la tradition américaine et sont adaptés au public québécois (Pétrie et Olivier Guimond père). L'âge d'or du burlesque québécois couvre la période 1930-1950, en particulier au Théâtre National avec le personnage de « La Poune » (Rose Ouellette). C'est à cette époque que s'organisent les tournées à travers le Québec avec Jean Grimaldi. À partir des années cinquante, on voit apparaître le burlesque dans les clubs, les cabarets et à la télévision. Mais la création du Théâtre des Variétés en 1967 n'arrivera pas à enrayer le déclin et « la mort lente » du burlesque dans les années soixante (pour le détail, voir Hébert : 1989, p. 20).

entre le burlesque québécois et le burlesque américain⁸⁵. Ce qui est pertinent pour notre analyse n'est pas tant le thème que la double fonction du langage populaire, qui soutient l'effet comique tout en apportant une teinte de gravité⁸⁶ :

Le lecture de ces textes, écrit C. Hébert, révèle que le rapport à la langue populaire n'est pas seulement esthétique. Il a une dimension anthropologique, politique, polémique que n'ignoraient certainement pas les représentants de la société « bien-pensante » de l'époque qui ont choisi d'oublier, voire d'écarter, ce répertoire où les personnages ne parlent pas « comme dans les livres » et sont plus intéressés aux « basses » réalités matérielles qu'aux « hautes » et nobles choses de l'esprit. Ici, la licence n'était pas que linguistique, ce qui à la limite aurait pu être tolérable, elle devenait aussi idéologique ; voilà précisément qui était menaçant. (Hébert : 1989, p. 227).

L'ambiguïté du rire, dans le théâtre burlesque, « à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie⁸⁷ » est aussi ce qui crée un effet tragique, en particulier dans *Les belles-sœurs*⁸⁸, et d'une autre manière dans *Encore une fois* lorsque Nana cache sa douleur et son angoisse derrière un langage volontairement très imagé, exagéré (EF, p. 63-64). L'influence du burlesque se voit aussi dans la structure de pièces très courtes, quasi-saynètes, comme dans *Trois petits tours* (1971) ou le monologue tragi-comique de *La duchesse de Langeais* (1973), que la didascalie liminaire présente comme une « vieille pédale d'une soixantaine d'années en vacances quelque part dans les pays chauds ». Il faut aussi mentionner le décalage et la provocation de *Mademoiselle Marguerite* (1975), adaptation d'une pièce de Roberto Athayde.

Le brouillage n'est pas que dans le mélange des genres, il est aussi visible dans

85. Alors que le burlesque américain est spécialisé dans les récits de tromperie, de vengeance et autres ruses, le « récit original » du burlesque québécois est la demande en mariage, « considéré[e] comme un des principaux rites à traverser » (Hébert : 1989, p. 67). Cette étude est intéressante pour notre travail à plus d'un titre car l'auteur y analyse son corpus avec les catégories actantielles et narratives du Groupe d'Entrevignes qui ont servi de base pour notre approche narrative des cinq pièces de M. Tremblay (voir chapitre 6). Notre sujet ne consiste pas en une étude comparative des schémas narratifs de ces pièces avec des pièces burlesques québécoises et américaines, mais nous pensons que notre travail pourrait être récupéré et développé dans une telle perspective.

86. Voir notamment la réflexion de M. Cambron sur *Les belles-sœurs*, « Langage réaliste, langage tragique » (1989, p. 138-145)

87. Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Lausanne, éditions de l'Oeil, 1956, p. 240. cité par C. Hébert : 1989, p. 246.

88. « C'est plutôt comique, mais pas aussi comique qu'on disait'. En effet, cette pièce [*Les belles-sœurs*] qui a passé pour être une comédie n'en est pas une. C'est un drame, presque une tragédie. [...] Il y a en effet de l'humour dans *Les belles-soeurs*. Mais c'est un humour triste. C'est un humour qui fait sourire, parfois rire, mais fait pleurer en même temps. » (Adrien Thériot, « Les belles-soeurs », dans *Les belles-soeurs*, M. Tremblay, Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1971, p. 149.)

la matérialité de la langue, qui mêle l'écrit et l'oral. L'analyse linguistique menée dans la deuxième partie de cette thèse, notamment sur le plan graphique, a montré que le conflit oral-écrit était plutôt un compromis, un brouillage créatif qui donnait naissance à une langue singulière, celle d'un auteur, et il n'était pas toujours facile de dire que tel phénomène relevait exclusivement de l'écrit et tel autre exclusivement de l'oral. C'est en cela que l'idée de « transcodage complexe », défendue par L. Gauvin, rejoint sur le plan de la langue l'idée de brouillage des codes génériques, qu'à une « architecture [textuelle] correspond une architecture langagière » (2000, p. 127). La représentation de l'OPQ est certes une remise en cause de la norme graphique, mais en même temps une utilisation de ses propriétés. « M. Tremblay, écrit M. Cambron, a fait du joul une langue dramatique qui renvoie implicitement à l'écriture : une langue qui participe donc de deux codes, le code restreint qu'elle imite, et le code élaboré d'où elle se place pour imiter » (1989, p. 144).

Les emprunts à la tragédie grecque appellent aussi des remarques sur la musicalité, à travers l'usage des chœurs. Utilisés pour la première fois dans *Les belles-sœurs*, ils sont devenus la « marque de commerce » (dans Boulanger : 2001, p. 29) du dramaturge, et on les retrouve entre autres dans *En pièces détachées* (1970), *Sainte-Carmen de la Main* (1976) ou encore *Marcel poursuivi par les chiens* (1992).

- **La composante musicale**

La musicalité est exploitée à deux niveaux dans le théâtre de M. Tremblay : du point de vue de la langue et du point de vue de la structure textuelle. Concrètement, on trouve des parties rythmées⁸⁹ ou chantées, qui font ressortir un travail lyrique sur le joul (le chœur ou les énumérations dans *Les belles-sœurs* par exemple), et des agencements des voix qui relèvent d'une structuration musicale, et qui font du texte une véritable partition.

Michel Tremblay, écrit G. Godin, est le premier écrivain québécois à construire ses textes comme une symphonie, ses phrases sont comme des partitions. Tremblay est un des meilleurs architectes verbaux de la langue française⁹⁰.

Avec du recul, c'est plus dans cette interaction formelle qu'il a été moderne, puisque

89. « C'est ce que je préfère : trouver les mots qui donnent le rythme à une réplique afin qu'elle soit bonne » (M. Tremblay, propos recueillis par L. Boulanger (1998)).

90. Gérald Godin, propos recueillis par Jocelyne Lepage, dans *La Presse*, 27 août 1988. Cité par L. Boulanger (2001, p. 54)

l'effet de mode dont il serait la source lui est en fait antérieur, selon P. Lefebvre.

« Le théâtre est entré en littérature lorsqu'il en est sorti⁹¹ ». La formule est d'une grande justesse : notre dramaturgie n'appartient pas à la littérature, elle appartient à la parole, et ce comme bien d'autres dramaturgies. Or, en France, le théâtre appartient à la littérature. En France, les auteurs qui au théâtre ont recours à une langue parlée se voient généralement confinés à la marge. [...] Or, ici, en Amérique, employer sur scène une langue proche de la langue parlée, c'est tout le contraire que d'aller se coincer dans une marge. La plupart des auteurs québécois emploient une telle langue. Les auteurs américains aussi⁹². [...] Pourtant, ce code de base, on essaie de le montrer comme une mauvaise mode passagère. Ainsi Jean-Pierre Ryngaert, dans son récent ouvrage *Lire le théâtre contemporain*, n'hésite pas à le décrire comme « des effets de mode qui suivirent *Les belles-sœurs* »⁹³. Or, les effets de mode, ils étaient bien davantage présents avant la création des *Belles-sœurs*, lorsque Paul Toupin se prenait pour Montherlant et Jacques Languirand pour Ionesco. (1994, p. 40-41)

Moderne ? Plutôt postmoderne avant l'heure, puisque l'hybridation des codes du théâtre avec ceux de la musique est un des éléments qui définissent, selon C. Hébert & al. (2001), le visage postmoderne du théâtre actuel⁹⁴ (voir aussi la position de G. David : 1995, p. 197-212). Relativement au corpus étudié, nous pensons évidemment à *Bonjour, là, bonjour*⁹⁵, dont nous avons déjà mentionné l'éclatement conversationnel et le découpage en sections intitulées « solo », « duo », « trio », jusqu'à l'« octuor », comme une utilisation fictionnelle de l'oralité. M. Tremblay lui-même reconnaît qu'« en 1974, c'était plutôt nouveau comme procédé » (dans Boulanger : 2001, p. 76).

91. Laurent Mailhot, « Prolégomènes à une histoire du théâtre québécois », dans *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, éditions de l'université d'Ottawa, Hiver-printemps, 1983, p. 15.

92. Voir également ce que dit Y. Jubinville sur les influences américaines : « En ce qui concerne la veine réaliste, l'apport de la dramaturgie américaine se présente comme une référence obligée et positive. Le langage populaire était chose courante sur les scènes new-yorkaises dans les années cinquante. Le jeune auteur s'inscrit donc dans la voie ouverte par les Tennessee Williams, Arthur Miller et Edward Albee (1998, p. 31).

93. Voir Ryngaert : 1993, p. 132.

94. Les auteurs analysent *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette (Montréal, Leméac, coll. Théâtre, 1996), et y mettent en évidence à la fois la composante narrative et la composante musicale. « Sous cette appellation [facture postmoderne], le plus souvent nous entendons un mélange des genres, un métissage, une hybridité, enfin tous les termes qui suggèrent un amalgame de styles et de genres différents. Par 'postmoderne', nous entendons aussi une écriture préoccupée de ses propres procédés de composition, donc de sa forme. » (Hébert & al. : 2001, p. 126)

95. La lecture musicale de son œuvre date en fait des *Belles-sœurs*, considérée par certains comme une cantate. Voir par exemple Zeilda Heller pour qui, dans *Les belles-sœurs*, « la notion de musicalité ne cesse de réapparaître. Parfois, écrit-elle, on n'a pas l'impression que l'on regarde une pièce, pas du tout, mais une cantate en prose. La structure est exactement celle d'une cantate. » (dans *Les belles-sœurs*, édition de 1971, p. 156, traduction personnelle).

Outre la reprise lexicale du registre musical, la pièce est clairement composée sur une base polyphonique, de parallélisme des voix, d'enchevêtrement des mélodies plaintives de chacune des sœurs du personnage principal, Serge. D'autres textes majeurs du corpus tremblayen exploitent la musicalité de l'oralité. Son adaptation de *Lysistrata* d'Aristophane en 1969 fut déjà une première expérience pour la composition de parties chantées. Vinrent ensuite *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), écrite sur le principe d'un quatuor à cordes de Brahms⁹⁶, puis *Demain matin, Montréal m'attend* (1972), comédie musicale pour laquelle il a composé vingt-et-une chansons avec le musicien François Dompierre. Citons encore le livret d'opéra *Nelligan* (1990). À travers cet éclectisme des références, on perçoit toujours la possible inversion des valeurs que provoque le mélange des codes classiques et populaires. C'est ainsi que M. Tremblay faillit écrire *Sainte-Carmen de la Main* (1976) comme une comédie musicale, mais a finalement opté pour la tragédie grecque, avec deux chœurs faits de travestis et de prostituées, et de deux coryphées, Sandra et Rose Beef, s'exprimant toujours en langue populaire. Le principe de structuration musicale passe aussi les genres, puisque le roman *Des nouvelles d'Édouard* (1984) est composé comme une fugue où les voix s'empilent les unes à la suite des autres⁹⁷. La musique n'est donc pas seulement présente comme référence intertextuelle ou fond sonore (Mendelsohn, Purcell, Fauré, chansons québécoises, Stravinski, etc.), mais aussi comme exploitation de la nature dialogale, fondamentalement orale, du théâtre et, du point de vue rythmique en particulier, de la liberté de création linguistique que le recours à l'OPQ permet.

La question des influences pourrait être longuement discutée, vu l'éclectisme du répertoire (des *musicals* américains à l'opéra, en passant par la musique de chambre). Concernant ce mélange qu'est le burlesque musical, on peut se risquer à voir une référence au réalisme critique de B. Brecht⁹⁸, qui a connu quelques grands succès au Québec depuis les années soixante, malgré le bémol que met G. David à l'importance de son influence (1995, p. 251-269).

96. « En écoutant le quatuor, dit-il, j'ai trouvé la structure de ma pièce : quatre personnages immobiles. Isolés sur scène, ils deviendraient des instruments d'une partition musicale parlée. Un quatuor à cordes vocales. » (dans Boulanger : 2001, p. 54)

97. Pour la structure musicale de ce texte, voir E. Reisman-Babby (1988) et B. Vercier (1988).

98. « 'Le chœur de la maudite vie plate' cache derrière son modèle grec celui des *songs* brechtiens par la distanciation parodique qu'il instaure et le rythme syncopé de son texte. » (Jubenville : 1998, p. 32)

- **L'émergence de la structure narrative générale**

L'autre cas d'hybridation générique observé dans le corpus qui a des conséquences sur l'utilisation de l'OPQ est la récupération de procédés narratifs dans l'organisation dramatique. L'« épisation » du théâtre, ou dédramatisation (Pavis : 1996, p. 117) consiste à introduire dans les pièces des éléments qui relèvent normalement du code narratif et de la technique romanesque. D'une part, on ne fait pas qu'agir sur scène, on raconte aussi. D'autre part, la pièce entière apparaît comme un ensemble discursif raconté par quelqu'un. Les caractéristiques de cette épisation sont par exemple l'introduction de séquences narratives, la rupture de l'illusion théâtrale, l'intervention d'un chœur, une projection d'images ou de film, ou le changement à vue des décors (Pavis : 1996, p. 117 et p. 102-104). Le trait principal qui nous intéresse avant tout est la présence explicite d'un point de vue englobant (sur l'histoire et sa mise en scène), autrement dit la récupération par le théâtre de la figure du narrateur. Selon P. Pavis, dans le « théâtre épique⁹⁹ » :

Le narrateur s'efface devant le « il » fictif des personnages. Il prend ses distances en face des actions des personnages qu'il présente comme des voix extérieures.

Le narrateur n'est pas pris dans l'action, mais conserve toute sa liberté de manœuvre pour l'observer et la commenter. (1996, p. 103)

On laissera de côté l'usage des chœurs, des monologues et des séquences chantées qui peuvent introduire du récit et des commentaires, car nous les avons étudiés ou évoqués à plusieurs reprises. Dans les cinq pièces analysées, on recherchera plutôt les indices qui manifestent l'existence de ce narrateur englobant dans le texte (dans le schéma feuilleté de la sémiostylistique, cela correspondrait à la manifestation dans le texte de théâtre du pôle émetteur au niveau I).

Dans la mesure où nous avons étudié les textes et pas les représentations scéniques, en tant que lecteur nous avons eu accès à l'appareil didascalique, et les didascalies sont le lieu d'exposition par excellence de la pièce comme histoire racontée par un dramaturge. Celui qui raconte la pièce est donc partout quand on se place au

99. L'opposition entre le théâtre dramatique et le théâtre épique peut paraître étonnante : comment du théâtre pourrait ne pas être dramatique ? En fait, la séparation nette n'a jamais été consommée, et la rupture s'est conclue par la formulation d'un théâtre « dialectique », mélangeant séquences dramatiques et séquences narratives. Le terme de théâtre épique est à rattacher à la pratique de B. Brecht et de Piscator dans les années 1920.

niveau du texte lu et pas joué. Rien de très original, ni de très moderne dans cette procédure.

Pour deux textes, la démarche créative est plus intéressante. La pièce est montrée comme un tout, remise à sa place d'objet fictionnel construit et les personnages sont rendus à leur créateur. La fin des *Belles-sœurs* et celle de *L'impromptu d'Outremont* sont mises entre les mains d'une espèce de *deus ex machina*, qui fait pleuvoir des timbres ou qui mitraille. Dans le premier cas, l'artifice rappelle au lecteur/spectateur l'aliénation de la classe populaire québécoise et de ses rêves par la société de consommation, la nature grotesque et absurde de l'intrigue et surtout la présence d'un drama-démiurge presque magique qui fait neiger le décor quand il l'a décidé. Ce sont des indices de la présence de l'auteur dans son œuvre. Dans *L'impromptu*, en plus de la valeur moralisatrice de cette mort brutale de personnages qui représente la fin d'une culture bourgeoise rétrograde et ringarde (Gauvin : 1980), on ne peut que se poser la question de l'identité de la main armée. Dans les deux cas, la chute anti-réaliste replace la pièce dans un système narratif englobant qui renvoie à l'entité responsable de la fiction.

Le vrai monde ? pose un autre type de problème. S'il agit de l'exemple le plus patent de théâtre dans le théâtre, comme nous le dirons plus en détail ci-dessus, il s'agit aussi d'un brouillage de l'unité narrative fondamentale, perceptible dans les didascalies. Il y a bien deux pièces (celle qu'on lit et à l'intérieur celle écrite par Claude) mais un seul niveau didascalique, autrement dit une seule unité de référence pour l'organisation de l'ensemble des opérations. Le texte que l'on peut lire de Claude, personnage dramaturge, ne présente pas de système didascalique différencié. Sauf peut-être dans la réplique d'Alex I lisant la réplique d'Alex II, qui se trouve entre guillemets dans le texte. Le reste demeure très ambigu (LVM, p. 96).

Encore une fois, si vous permettez est la pièce la plus affirmée du point de vue de la présence d'un narrateur, puisqu'il est même devenu un personnage à part entière, figurant le dramaturge dans le texte. Nous avons distingué un Narrateur conteur (1), qui s'adresse à son public/lectorat et un Narrateur enfant (2) qui n'a de narrateur que le nom, puisqu'il est géré comme un personnage par le Narrateur 1. On remarquera la même ambiguïté que pour *Le vrai monde ?* quant au système didascalique. Il concerne

tout autant le Narrateur 1 que les scènes entre Le Narrateur 2 et Nana. En fin de compte, derrière le Narrateur 1 se cache toujours une instance énonciative fondamentale, irréductible, responsable du déroulement, de l'enchaînement des événements qui font la pièce.

Pour revenir à la problématique principale, on constatera que l'OPQ n'est jamais utilisée par les narrateurs englobants. Les didascalies sont rédigées dans une langue très écrite, sans néographies, ni effet de syntaxe populaire. Le prologue et les interventions du Narrateur 1 sont aussi d'une facture très normative, voire littéraire, sauf une réplique qui demeure une sorte de zone franche. Cette division linguistique qui marque la présence du narrateur est une valeur ajoutée à l'OPQ littéraire et un indice du brouillage générique qui traverse l'œuvre de M. Tremblay. On ne peut en effet ignorer que le dramaturge est aussi romancier et conteur et que ses différentes pratiques peuvent s'influencer les unes les autres. Alors qu'il vient de terminer le cycle des *Belles-sœurs*, M. Tremblay entame les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* en 1978 avec *La grosse femme d'à côté est enceinte*, et continuera en alternant pièces et romans, puis récits autobiographiques. Sa gestion du narrateur semble traverser les genres :

Je trouve absolument fascinant de faire du narrateur quelqu'un qui s'exprime de façon à ce que tout le monde le comprenne bien et [...] d'un autre côté les personnages qui eux parlent avec leurs beautés, leurs scories, leur façon de s'exprimer. (M. Tremblay, propos recueillis par C. Pont-Humbert : 2000)

Le cas du texte *C't'à ton tour Laura Cadieux* (1973) jouait déjà sur la réversibilité générique, puisque ce long monologue foisonnant de discours rapportés est qualifié de « roman presque théâtral¹⁰⁰ ». Une étude détaillée de sa structure polyphonique montre qu'effectivement ce texte est en quelque sorte le négatif de *Encore une fois*, cette pièce presque romanesque (voir Dargnat : 2005). Puisque l'écrivain paraît à l'aise dans plusieurs genres, jusqu'à parfois produire des textes que l'on pourrait dire polyvalents¹⁰¹, et puisque les personnages et les histoires passent volontiers d'un genre à l'autre, on est fondé à se demander ce qui décide M. Tremblay à choisir tel ou tel format définitif : pièce, roman ou récit ? Si l'on essaie de faire des divisions, on dira

100. M. Bélair, « Michel Tremblay publie 'Laura Cadieux' : un roman presque théâtral », dans *Le Devoir*, 21 avril 1973, p. 20.

101. Comme par exemple le long passage de *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) repris dans *Encore une fois*.

que le théâtre lui permet de faire vivre ses personnages et de faire réagir le public/lecteur, le roman d'en expliquer l'origine et de construire un univers complet, et les récits d'expliquer l'origine de sa vocation d'écrivain. Les genres sont généralement associés chez lui à un ton : le cri, l'histoire murmurée ou la confession autobiographique¹⁰². Nous pensons que ces « tons génériques » finissent par se côtoyer dans *Encore une fois*, à la fois pièce de théâtre, histoire racontée par un narrateur et mise en scène autobiographique : c'est la représentation scénique d'un « il était une fois ma mère ». L'utilisation d'une écriture oralisée y renvoie plutôt à la tendresse d'un écrivain pour une mère qui fut sa muse et son puits d'imagination, qu'à une misère sociale qu'il faudrait à tout prix dénoncer.

- **L'auto-greffe**

Nous terminerons par une synthèse des procédés d'autoréférentialité dans les cinq pièces et des conséquences sur l'interprétation des marques d'OPQ. Une étude complète a été menée par S. Beaupré (2000) sur l'ensemble des écrits de M. Tremblay, nous y renvoyons. L'objectif ici est de montrer une complexification au fil des pièces. Ces procédés sont principalement le théâtre dans le théâtre, la mise en abîme, l'intertextualité mettant en jeu uniquement les textes de M. Tremblay et la composante autobiographique.

Le théâtre dans le théâtre correspond à « l'interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme du théâtre par les personnages. » (Forestier : 1996 [1981], p. XI). Il n'y donc de théâtre dans le théâtre que si la séquence « au carré » fait du personnage de la pièce-cadre un personnage ou un spectateur d'une autre pièce, et que celui-ci est conscient de son statut. On distingue généralement une pièce enchâssante, ou pièce-cadre, et une pièce enchâssée¹⁰³. Il y a

102. À la question « Comment et par rapport à quoi le choix de la forme d'écriture romanesque ou dramatique se fait-il ? », M. Tremblay répond : « Il se fait en fonction de la teneur en agressivité du sujet. J'écris pour le théâtre quand j'ai envie d'agresser. Je pense que le théâtre existe d'abord et avant tout pour poser des questions d'une façon très violente, urgente, brutale, péremptoire, en s'adressant directement à un auditoire. Le ton du roman est totalement différent, c'est la tendresse. Lorsque j'écris un roman, c'est comme si je racontais une histoire à l'oreille de mon meilleur ami. À partir de l'idée d'un sujet je trouve les personnages, puis les situations et c'est selon ce que je ressens par rapport au sujet que je choisis soit le théâtre, soit le roman. » Propos recueillis par I. Sadowska-Guillon (1989).

103. Il existe essentiellement trois types d'enchâssement : l'enchâssement choral, l'enchâssement prologal et l'enchâssement décomposé. Le patron type de l'enchâssement choral est qu'un ensemble de personnages représente, à l'intérieur de la pièce-cadre, les spectateurs de la pièce enchâssée, ces derniers donnant leur avis sur ce qu'ils sont censés voir. Le patron type de l'enchâssement prologal est

aussi intérêt à différencier des formes complètes et des formes périphériques de théâtre dans le théâtre, selon la distinction proposée par M. Schmeling. Les premières correspondent aux cas où la pièce qui est enchâssée est une pièce entière, et les secondes aux cas de « thématizations ou prises de conscience momentanées du jeu ». (Schmeling : 1982, p. 5, cité par Beaupré : 2000, p. 9). La mise en abîme, ou mise en abyme¹⁰⁴, ne concerne pas que le genre dramatique. Il s'agit d'un « dédoublement thématique, c'est-à-dire d'une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée » (Forestier : 1996 [1981], p. 13). La mise en abîme est donc un concept à la fois plus large et plus précis que le théâtre dans le théâtre. Plus large, car il ne concerne pas que le genre dramatique et renvoie à tous les jeux de miroirs perceptibles dans une œuvre, plus précis car une mise en abîme repose sur la reprise ou la ressemblance du thème de l'œuvre-cadre dans l'œuvre enchâssée, jusqu'à parfois suggérer une profondeur de champ infinie. Pour dire les choses simplement, le théâtre dans le théâtre a lieu toutes les fois qu'il existe une pièce dans la pièce, et la mise en abîme a lieu toutes les fois que la pièce parle d'elle-même. Le premier procédé est un principe « méta », le second est une situation paradoxale du point de vue logique, qui peut aussi conduire à une interprétation métathéâtrale, c'est-à-dire une interprétation qui privilégie l'interprétation d'un théâtre qui parle du théâtre. L'intertextualité à l'échelle de l'œuvre entière désigne les cas où M. Tremblay se cite lui-même en reprenant des passages de ses textes ou en renvoyant à ses pièces. L'autobiographie, enfin, renvoie aux cas où M. Tremblay parle de lui, des événements de sa vie ou de ses proches dans ses pièces. Afin de comparer assez simplement chaque pièce pour montrer la complexification du système référentiel dans notre corpus, nous avons choisi de présenter l'analyse sous forme d'un tableau.

un enchâssement artificiel où il n'existe pas de passage entre les personnages et l'action de la pièce-cadre et les personnages et l'action de la pièce enchâssée. Enfin, l'enchâssement décomposé correspond à une succession de scènes de la pièce enchâssée, malgré les interruptions des scènes de la pièce-cadre (voir Forestier : 1996 [1981], et sa reformulation dans Beaupré : 2000, p. 3-21).

104. C'est à A. Gide que l'on doit l'orthographe « abyme ».

	<i>Théâtre dans le théâtre</i>	<i>Mise en abîme</i>	<i>Intertextualité</i>	<i>Autobiographie</i>
<i>BS</i>	≈	non	non	non
<i>BL</i>	non	non	non	≈
<i>IO</i>	≈	≈	oui	≈
<i>LVM</i>	oui	oui	non	oui
<i>EF</i>	oui	oui	oui	oui

≈ : type périphérique de théâtre dans le théâtre, mise en abîme partielle ou éléments biographiques isolés

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

Nous commentons seulement les cas d'approximation et de réponse positive.

— Théâtre dans le théâtre

Dans *Les belles-sœurs*, comme dans *L'impromptu d'Outremont*, nous pensons que certaines séquences sont vécues ou présentées comme des micro-scènes à l'intérieur de la pièce : c'est le cas de l'aparté de Lisette de Courval qui regarde et commente cette « basse-cour » qu'elle renie, c'est le cas aussi de la parodie que fait Fernande d'elle-même pour taquiner Lorraine. La première se positionne comme une spectatrice distanciée et la seconde s'affiche comme jouant son propre rôle. *Le vrai monde ?* et *Encore une fois, si vous permettez* sont des cas plus complets de théâtre dans le théâtre : il existe nettement une pièce enchâssante et une pièce enchâssée, et, dans les deux cas, c'est le personnage dramaturge qui sert de pivot, Claude dans la première pièce, Le Narrateur dans la seconde. Tous les deux présentent une mise en scène dont ils sont l'origine et qui les révèle par conséquent comme point de vue subjectif sur la réalité.

— Mise en abîme

Le cas typique de mise en abîme est celui où la pièce parle d'elle-même et où, par exemple, un personnage se découvre comme fictionnel. *L'impromptu d'Outremont* peut être analysée comme une mise en abîme partielle. La première partie est une sorte de prologue entre Lucille et Yvette qui annonce la deuxième partie, celle où les deux autres sœurs sont là. Le thé d'anniversaire est présenté comme un spectacle dans lequel les rôles principaux sont tenus par Lorraine et Fernande, les deux extrêmes. Ces dernières sont introduites à l'avance et esquissées comme personnages par leurs deux sœurs qui ouvrent la pièce en les attendant. Ainsi, avant même leur arrivée, on s'at-

tend à Fernande la super chic et à son petit gâteau et à Lorraine la québécoise avec son énorme « cream-puff » de chez *Pegroid's*. *Le vrai monde ?* et *Encore une fois* sont construites différemment mais ont en commun des personnages conscients de leur sort, ce qui produit une sorte de brouillard référentiel : où se trouve en réalité le « vrai monde » ? Qui définit l'autre dans *Encore une fois* ?¹⁰⁵ Pour la première pièce, la réplique qui sème le trouble est la suivante :

Madeleine II —[à Alex II] t'étais un homme important pour moi... pis j't'admirais! (*Elle va s'asseoir sur le sofa juste à côté de Madeleine I.*) J'me retrouve au milieu d'une scène que j'avais pas prévu pis j'sais pas comment continuer. (LVM, p. 30)

Dans la seconde, la reconnaissance est plus progressive. Nana ne se reconnaît « ben dramatique » qu'au trois quarts de la pièce (EF, p. 58). Son sentiment de n'être qu'une création scénique se concrétise en particulier lors de l'apothéose finale où elle découvre que son fils l'a fait revenir dans un décor de théâtre « pas peinturé des deux bords » (EF, p. 65). Dans les deux cas, les personnages ne sont pas pris en flagrant délit de lucidité, l'ambiguïté demeure grâce à l'utilisation du terme « scène », qui signifie tout autant scène de ménage que séquence dramatique, ou du terme « dramatique », qui peut être simplement synonyme de pathétique ou renvoyer à la spécificité théâtrale. C'est seulement dans *Encore une fois* que M. Tremblay pousse le paradoxe jusqu'au bout en faisant vaciller l'identité des deux personnages à la fin.

— Intertextualité

M. Tremblay ne se cite lui-même explicitement que dans deux pièces, qui sont aussi les pièces qui contiennent sa position poétique. Dans *L'impromptu*, un des personnages renvoie aux *Belles-sœurs* comme pièce de théâtre. En arrière-plan, ce texte fonctionne comme une réponse à l'affront que lui avait fait Mme Kirkland-Casgrain en lui refusant une subvention pour monter *Les belles-sœurs* à Paris en 1973. Les propos d'Yvette, Lorraine et Lucille (p. 100-104) sur les critères esthétiques sont un écho au discours qu'avait prononcé M. Tremblay en 1973, à l'occasion de la réception du prix Victor Morin. En voici un extrait :

La culture de mon pays doit être une mosaïque de toutes les facettes de son

105. Ce procédé de personnages conscients de leur statuts de personnage était déjà utilisé dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* (1977). Mais il n'existait pas, dans cette pièce, de figure du dramaturge sur scène, comme Claude ou Le Narrateur.

peuple et non pas l'unique face de son élite. Et un artiste a le droit de choisir la parcelle de son pays qu'il veut décrire. Je sais que ma vision du monde n'est pas la seule valable, c'est pourquoi je ne me permets jamais de critiquer un artiste québécois uniquement sur la forme qu'il emploie pour me parler. J'aimerais bien qu'on en fasse autant pour moi. [...] ce n'est pas uniquement moi qui remercie ce soir la Société Saint Jean-Baptiste pour le prix Victor Morin, ce sont également mes personnages qui remercient la Société Saint Jean-Baptiste de les avoir enfin reconnus officiellement comme faisant partie de la culture de Mon pays, le Québec. (dans *Le Devoir*, 14 décembre 1974, p. 15, reproduit dans le volume annexe)

Encore une fois, si vous permettez est plus vague et plus précise dans les renvois intertextuels. Plus vague dans le prologue du Narrateur qui, on le sent bien, présente Nana comme une habituée de la scène, sous-entendu de ses pièces :

Le Narrateur — [...] Vous la reconnaîtrez peut-être. Vous l'avez souvent croisée au théâtre, dans le public et sur la scène, vous l'avez fréquentée dans la vie, elle vient de vous. Elle est née à une époque précise de notre pays, elle évolue dans une ville qui nous ressemble [...] (EF, p. 10)

Ce prologue en forme de prétérition est aussi à mettre en relation intertextuelle avec un autre discours de M. Tremblay, que nous avons déjà cité, à savoir le message qu'il a rédigé deux ans plus tard pour la journée internationale du théâtre de l'Unesco. Enfin, l'intertexte le plus évident prend la forme d'une autocitation. Le long passage sur *Pattira* de Raoul de Navery renvoie moins au roman d'aventures qu'au récit autobiographique de M. Tremblay qui le rapporte, *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994).

— Autobiographie

Sont considérés comme autobiographiques les éléments qui renvoient explicitement à la vie de M. Tremblay comme personne et pas comme représentant d'un collectif identitaire. *Bonjour, là, bonjour* est une pièce que M. Tremblay dédicace à son père. On pourrait lire l'aveu que fait plus ou moins violemment Serge de sa vie amoureuse marginale comme une sublimation de son homosexualité et la transposition de la situation personnelle de l'écrivain, qui sera de plus en plus explicite dans les pièces à venir (voir Boulanger : 2001, p. 74)

Dans *L'impromptu*, nous ne voyons pas de personnage qui serait la figure de Tremblay dans la pièce. Au contraire, la composante autobiographique tient plutôt à la distance qu'il établit entre cette élite sclérosée et anti-créative et lui, comme si, résidant désormais à Outremont, l'auteur se défendait pourtant d'appartenir au même milieu, au

même état d'esprit¹⁰⁶. Quant à Claude dans *Le vrai monde ?*, il n'est certes pas M. Tremblay, mais, comme lui à ses débuts, il travaille dans une imprimerie, fréquente des intellectuels « beatnik » et porte des cols « turtle-neck ». Comme lui, Claude s'essaie à l'écriture dramatique en s'inspirant de ses proches, essentiellement son père, sa mère et sa sœur (sa mère et ses tantes pour M. Tremblay). Mais, à la différence de lui, il commet l'erreur de ne pas suffisamment transposer leur identité pour les protéger. La pièce est à la fois une justification, un hommage et une autocritique. Il est a priori tentant de faire de Claude le porte-parole de M. Tremblay pour les raisons qui viennent d'être énumérées, cela ferait de lui un écrivain dont les intentions et les ambitions artistiques sont incomprises. D'un autre côté, Claude est aussi un prétexte pour critiquer la violence du milieu intellectuel des années soixante, prêt à prendre la parole pour tout le monde sans ménagement des susceptibilités, à briser le silence à tout prix et donc une critique de M. Tremblay lui-même, porte-étendard de cette période, parfois contre son gré. Dans *Encore une fois*, l'autobiographie est affichée. Nana représente la mère de M. Tremblay et le Narrateur représente M. Tremblay lui-même¹⁰⁷. Les marques d'OPQ encore visibles désignent alors la manière et la générosité de parole de sa mère. La symbolique de la langue maternelle a changé depuis *Les belles-sœurs*. D'une conception sociale et politique — la langue maternelle des Québécois, c'est celle qu'ils parlent chez eux, dans leur cuisine —, on est passé à une conception personnelle et sentimentale — la langue maternelle, c'est celle de la mère, c'est celle de l'affectivité particulière. Le retentissement n'est pas le même, le « pari » n'est pas le même, pour faire écho aux propos d'A. Brassard cité dans l'introduction générale. Étant donné la nature métathéâtrale de cette pièce, où l'on observe une véritable

106. « On m'a souvent reproché d'avoir renié mes origines. Pourtant, je n'ai jamais changé de mentalité. Depuis trente-cinq ans, je fréquente les mêmes amis. Je n'ai pas choisi Outremont, mais une maison à Outremont. [...] Certes je gagne bien ma vie. Mais la bourgeoisie, ce n'est pas un gros compte en banque, mais une façon de penser. Je suis confortable dans ma maison à Key West, ou mon appartement à Montréal, mais je ne me sens pas bourgeois pour autant. J'ai toujours été un misfit chez les bourgeois. [...] Par-delà les classes sociales, la bourgeoisie, c'est une attitude. » (M. Tremblay dans Boulanger : 2001, p. 98-99)

107. Le péri-texte et le prologue confortent d'ailleurs le spectateur dans le choix de cet interprétant autobiographique. La photo sur la couverture est celle de Rhéauna Tremblay, mère de Michel Tremblay. Par analogie avec les couvertures des autres pièces où la photo est celle de l'auteur, on comprendra que le message est le suivant : le véritable auteur de cette pièce est Rhéauna Tremblay. C'est ce que laisse entendre le contenu, puisqu'on y voit clairement un Narrateur présenter Nana comme une muse et comme la source génétique de son imagination débordante.

« mise en scène du travail théâtral de la mise en scène¹⁰⁸ », la question de l'autoréférentialité n'est pas qu'autobiographique. Sur la base du schéma de la communication théâtrale proposé par A. Petitjean (1999) qui distingue trois émetteurs (l'auteur, le personnage et l'acteur) et trois récepteurs correspondants (le spectateur, le personnage et l'acteur), on peut dire que *Encore une fois, si vous permettez* articule ces trois systèmes du point de vue référentiel. Ainsi l'hommage à la mère se double-t-il d'un hommage aux comédiens et d'un hommage à l'auteur lui-même et à son œuvre. Cette polyfonctionnalité de la pièce est tout à fait justifiée par le contexte puisque sa création signe plusieurs commémorations. Montée pour les cinquante ans du Théâtre du Rideau Vert et les trente ans de la création des *Belles-sœurs* (avec André Brassard et Rita Lafontaine), elle correspond aussi à l'anniversaire de la mort de la mère M. Tremblay¹⁰⁹ et à la naissance publique de ce dernier comme dramaturge. Le référent des marques d'OPQ est lui aussi multiple : la langue parlée par opposition à la langue très écrite de la littérature classique ; la manière de parler de la mère de M. Tremblay ; la manière d'écrire l'oralité propre à M. Tremblay, c'est-à-dire son style ; sa mise en scène par A. Brassard, qui joue le personnage du Narrateur ; sa diction scénique par Rita Lafontaine, comédienne de prédilection de M. Tremblay, qui joue ici le rôle de Nana¹¹⁰. C'est en ce sens que l'oralité populaire québécoise est autant fictionnelle que réaliste. Dire que l'OPQ est fictionnelle ne veut pas dire qu'elle n'est plus référentielle, mais seulement qu'elle est devenue son propre référent. Ce qui est le propre de la littérarité¹¹¹. D'un autre côté, en imitant son propre style, M. Tremblay fait référence à la réalité culturelle québécoise à laquelle il appartient objectivement, et pour laquelle il

108. « Ainsi la mise en scène ne se contente pas de raconter une histoire, elle réfléchit (sur) le théâtre et propose sa réflexion sur le théâtre en l'intégrant, plus moins organiquement, à la représentation. [...] De cette manière, le travail théâtral devient une activité autoréflexive et ludique : il mélange allègrement l'énoncé (le texte à dire, le spectacle à faire) à l'énonciation (la réflexion sur le dire). Cette pratique témoigne d'une attitude métacritique sur le théâtre et enrichit la pratique contemporaine » (Pavis : 1996, p. 204).

109. « André Brassard — Tu nous disais hier, à Rita et à moi, que si ta mère n'était pas morte prématurément, en 1963, tu n'aurais peut-être jamais écrit *Les belles-sœurs* l'année suivante... / Michel Tremblay — Oui, je me serais probablement censuré. Ou j'aurais caché mon texte. Ma mère aurait peut-être fini par le voir produit au théâtre. Je ne sais pas. Mais c'est sûr que les choses se seraient passées autrement. », propos recueillis par L. Boulanger (1998).

110. Rappelons la dédicace de la pièce : « Pour Rita Lafontaine et André Brassard, à l'occasion du trentième anniversaire de la création des *Belles-sœurs* » (EF, p. 7).

111. « Souvent, l'autoréflexivité n'est qu'une marque assez banale de la fonction poétique autoréférentielle qui, selon Jakobson, caractérise le signe esthétique. » (Pavis : 1996, p. 209)

représente l'écrivain « oralisant¹¹² » par excellence, comme le prouvent les définitions de « joual » dans les dictionnaires ou les anthologies et histoires de la littérature québécoise, qui font de M. Tremblay un écrivain « joualisant » et du joual littéraire la langue que M. Tremblay utilise. *Encore une fois* montre, entre autres, la circularité de la valeur littéraire chez un auteur qui « dure », et est une manifestation de l'effet boule de neige dont nous parlions plus-haut, à savoir que cette pièce est le résultat d'un monde enroulé sur lui-même, qui grossit à chaque nouvelle création.

Nous terminerons cette section, ce chapitre, cette partie et cette thèse par une réflexion plus générale sur le traitement de la fiction dans cette dernière pièce. *Encore une fois* repose sur un mécanisme d'hybridation assez complexe. Ce phénomène était déjà perceptible dans *Le vrai monde ?*, et bien plus tôt dans *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, mais il est encore plus évident en 1998. Jusqu'ici, pour les besoins de l'analyse, nous avons différencié deux personnages « Narrateur », bien qu'il n'y en ait explicitement qu'un. Ceci a permis de montrer une gestion particulière du feuilleté énonciatif qui empruntait au code romanesque, avec un vrai narrateur et des personnages qui dialoguent. Il y aurait donc deux sphères distinctes : le monde du Narrateur 1, celui de Nana et du Narrateur 2, le premier associé à l'écrit, le second à l'oralité. Mais il nous semble que les deux mondes présentés d'abord comme séparés se recoupent pour finalement se mélanger. Plus le Narrateur 2 grandit (10, 13, 16, etc.) et plus il se rapproche de l'identité du Narrateur 1, plus M. Tremblay enfant souffle de bougies et plus il se rapproche de M. Tremblay dramaturge. C'est le principe des flash-back qui « remontent » progressivement vers le présent. Mais, plus le présent se rapproche, plus la mort de Nana se profile dans la réalité. C'est ainsi qu'on peut comprendre la longue scène sur les douleurs et sur les adieux d'une mère à son fils, avec ses dernières recommandations. En effet, la mère de M. Tremblay est décédée en 1963, alors qu'il n'avait que vingt ans (âge du Narrateur 2 à ce moment-là de la pièce), et qu'il était sur le point de naître comme dramaturge avec *Les belles-sœurs*, pièce que l'on devine en gestation. *Encore une fois* pourrait s'arrêter là, et la consistance logique

112. Nous préférons oralisant à joualisant pour éviter tout anachronisme. La question du joual reste circonscrite aux années soixante et soixante-dix.

des deux mondes parallèles mais jamais sécants serait assurée. Cependant, quand la réalité et les souvenirs n'assurent plus la survie de Nana, c'est la fiction qui prend le relais. Le Narrateur intervient alors en qualité de dramaturge qui met en scène une sortie (très théâtrale) pour sa mère. Dans cette dernière séquence, il est en fait difficile de séparer Narrateur 1 et Narrateur 2, car le scénario suggère une fusion temporelle qui, vis-à-vis de la responsabilité de création, ramène le Narrateur 2 (dialoguant avec Nana) à la situation de Narrateur 1 au début de la pièce. Cette bifurcation à l'intérieur de la pièce enchâssée entre souvenirs vraisemblables et représentation fantasmée de la sortie de Nana est perceptible, scéniquement, dans le changement d'attitude du Narrateur. Jusqu'ici immobile sur sa chaise, il se lève pour guider le personnage représentant sa mère dans le décor qu'il lui a préparé, la conduisant ainsi hors de la fiction dans laquelle le Narrateur 1 l'avait installée au départ. Tout se passe comme si le Narrateur 1 allait chercher sa mère dans la pièce enchâssée et l'en faisait sortir en lui révélant son statut de personnage dans cette pièce. Ce qui est donc représenté dans cette scène finale est un abandon du statut fictionnel, à l'intérieur même d'une autre fiction, qui est celle de la pièce présentée au spectateur. Mais jamais l'identité de Nana ne vacille, ni la générosité de sa langue.

Une telle complexité correspond à un cas de figure relevé comme problématique dans les théories actuelles de la fiction, celui où les frontières fictionnelles sont franchies à l'intérieur d'une fiction. C'est ce que G. Genette (1972¹¹³ et surtout 2004) ou encore J. Pier & J.-M. Schaeffer (2005) étudient sous le nom de « métalepse narrative ». Les réflexions de L. Doležal, qui étudie le roman *Foe* de J. M. Coetzee (1998, p. 222-227), et de D. Proudfoot, qui appuie sa réflexion sur deux films récents, *The Purple Rose of Cairo* et *Last Action Hero*, nous intéressent plus particulièrement car elles posent le problème

113. « Le passage d'un niveau narratif à l'autre, écrit G. Genette, ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins transgressive. Cortazar raconte quelque part l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire : c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la métalepse de l'auteur, et qui consiste à feindre que le poète « opère lui-même les effets qu'il chante », comme lorsqu'on dit que Virgile « fait mourir » Didon au chant IV de *l'Énéide* [...] Toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétiques dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement, comme chez Cortazar, produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de métalepse narrative. » (1972, p. 243-244)

du statut référentiel dans de tels cas. Nous empruntons à D. Proudfoot la description de l'hybridité de l'identité de ces personnages qui sortent de ou pénètrent dans une fiction, à l'intérieur d'une autre fiction, car elle correspond à l'impression que l'on a à la fin de *Encore une fois*:

For example, consider those fictions in which actual people and fictional characters interact. Paradigm example of such fictions are those in which a character (who is a purely fictional character, rather than the fictional representation of some historical figure) in a film leaves the film by 'walking out of' the screen against which the film is being projected, or in which a member of the audience watching a film walks into' the film, and joins the fiction, by walking towards the screen. [...] In such fictions [les deux films cités] the character who walks off the screen to exist in the actual world remains a fictional character in the actual world (rather than being merely an actual person who happens to satisfy the description of the fictional character) and the actual person who walks into the film, although then part of the fictional film, remains actual (rather than being merely a historical character in the film.) That is the joke.[...] Yet it is also the case in these fictions that the character who walks off the screen does become actual, and the actual person who walks into the film does become fictional. For this is essential (in what are otherwise realistic movies) to their interaction with, respectively, actual people and fictional characters. Each is both fictional and actual. The comedy is based on the fact that such states of affairs are (in reality) logically impossible : no person can be both fictional and actual for to say that *a* is a fictional just is to say that *a* is not actual. (2006, p. 13)

Considérons par exemple les fictions dans lesquelles des personnes réelles et des personnages fictionnels interagissent. Les cas-types sont les cas de fictions dans lesquelles un personnage (qui est un personnage purement fictionnel, plutôt que la représentation fictionnelle d'une figure historique) dans le film, quitte le film en sortant de l'écran sur lequel le film est en projection ; ou les cas de fictions dans lesquelles un des spectateurs qui regardent le film entre à l'intérieur du film et rejoint la fiction, pénétrant en marchant dans l'écran. Dans de telles fictions [les deux films cités], le personnage qui sort de l'écran pour vivre dans le monde réel reste un personnage fictionnel dans le monde réel (plutôt qu'une simple personne réelle qui se trouverait satisfaire à la description du personnage fictionnel) et la personne réelle qui pénètre dans le film, bien que faisant alors partie du film, reste réelle (plutôt qu'une simple figure historique dans le film). C'est là la subtilité. Pourtant, il est également vrai dans ces fictions que le personnage qui sort du film devient réellement réel et que la personne qui entre dans le film devient réellement fictionnelle. Car, dans ces films, qui sont par ailleurs réalistes, cela est nécessaire à leur interaction, d'un côté comme de l'autre de l'écran, avec les personnes réelles et les personnages fictionnels. Chacun est à la fois fictionnel et réel. La comédie est basée sur le fait que de telles situations sont (en réalité) logiquement impossibles : personne ne peut être en même temps fictionnel et réel, car dire que *a* est fictionnel c'est seulement dire que *a* n'est pas réel. (Traduction personnelle, c'est nous qui soulignons)

Appliquée à la dernière pièce de M. Tremblay, cette réflexion conduit à faire de Nana et du Narrateur des entités en transit entre un monde fictionnel (celui de la pièce en-

châssée) et un monde réel (celui de la pièce enchâssante), à l'intérieur de la fiction d'ensemble qu'est la pièce entière. L'intérêt et la richesse de cette pièce pour notre problématique, par rapport à celles qui utilisaient déjà ce procédé d'effraction de la fiction dans la fiction, est de faire des marques d'OPQ un indice parmi d'autres de la fusion des deux facettes du Narrateur que nous avons distinguées, le public et le privé. En effet, même avec sa casquette et ses fonctions explicites de dramaturge et de metteur en scène, qui sont les attributs du Narrateur 1 du début qui s'adresse au public, le Narrateur de la fin continue à parler avec Nana avec les mêmes marques d'oralité que le Narrateur 2 (élision, « moman », « ben », négation à un seul terme, etc.), comme si l'oralité était la manifestation de la complicité d'une mère avec son fils, la langue de l'affectivité qui permettait au Narrateur, et à M. Tremblay, de « voyager dans le temps » en garantissant au personnage de Nana la même résonance affective, à travers les sauts temporels, les différentes situations et les différentes configurations de la fiction.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons montré que les marques d'OPQ dans le texte avaient une valeur fictionnelle, dans le sens où elles jouent un rôle dans la signification interne des pièces. L'analyse statistique du profil langagier « OPQ » a permis de mettre en évidence, d'une part, que la langue de l'écrivain est en fait multiple, car elle englobe plusieurs profils langagiers (c'est sa valeur stylistique au sens sociolinguistique du terme) et, d'autre part, que la distribution de ces marques dans les pièces pouvait jouer le rôle d'indicateur de la structure énonciative. Cette double fonction exploite une autre caractéristique de l'oralité, celle de la voix et de l'agencement polyphonique des voix. Une confrontation des remarques faites sur chaque pièce du corpus, en tenant compte du contexte général de la réception littéraire au Québec, a permis de mettre en évidence un enrichissement de cette fonction fictionnelle entre 1968 et 1998, et, en particulier, de cibler avec précision les lieux de cette évolution, principalement l'hybridation générique, l'autoréflexivité et l'autobiographie. Les conséquences sur le traitement de l'OPQ au théâtre sont un changement d'ordre du référent et

l'enrichissement de ses interprétants. Les marques d'OPQ dans la dernière pièce, *Encore une fois*, renvoient non seulement à une réalité extérieure de l'ordre du social, mais aussi à une réalité intérieure, celle de l'affectivité et des souvenirs. Enfin, les marques d'OPQ ont une fonction typiquement poétique, elles renvoient à elles-mêmes comme manière singulière de transcrire cette extériorité propre à M. Tremblay depuis ses débuts. Pour dire les choses simplement, l'écriture oralisée de *Encore une fois* s'interprète comme un pointeur sur la langue réellement parlée à Montréal, sur la langue de Rhéauna Tremblay et de l'enfance de M. Tremblay, et sur le style de M. Tremblay lui-même. Plus généralement, cet enrichissement de la fonction de l'OPQ s'insère dans un mouvement croissant de réflexivité dans le théâtre de M. Tremblay, qui se fait finalement référence à lui-même. Ce mouvement est bien entendu à corréler à la tendance générale du théâtre québécois depuis les années soixante, soit la tendance à se dépolitiser et à s'autonomiser, selon le processus général mis en évidence par P. Casanova (1999, notamment p. 471-480), c'est-à-dire à créer sa propre temporalité esthétique, différenciée voire indépendante des événements socio-politiques.

