

L'oral comme fiction.

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

2006, Mathilde Dagnat©

Conclusion générale

Le mot écrit se mêle si intimement au mot parlé dont il est l'image, qu'il finit par usurper le rôle principal ; on en vient à donner autant et plus d'importance à la représentation du signe vocal qu'à ce signe lui-même. C'est comme si l'on croyait que, pour connaître quelqu'un, il vaut mieux regarder sa photographie que son visage.

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1976, p. 45.

Rappel de la problématique de départ

Au terme de cette étude, nous ne proposons pas de conclure par un simple résumé — non argumenté — des analyses menées dans les pages précédentes. Nous insisterons sur leur capacité à répondre aux deux principales questions posées dans l'introduction générale, qui sont :

- Comment se construit la représentation de l'oralité populaire dans les textes dramatiques ?
- La gestion littéraire de cette représentation évolue-t-elle au fil des textes ?

Comme on l'a noté, l'enchâssement et l'ordre de traitement de ces problématiques sont importants : on ne saurait parler de l'évolution d'un phénomène sans définir au préalable le phénomène lui-même, l'oralité populaire québécoise et sa représentation littéraire. Ceci a conduit à articuler l'analyse stylistique en trois grands volets, que l'on a rapprochés des trois « moments¹ » d'une sémiotique interprétative. L'analyse de l'OPQ littéraire passe par la saisie de phénomènes perçus à la lecture dans les textes

1. Nous disons « moments », mais l'idée d'enchaînement temporel de la catégorisation sémiotique n'est en réalité pas la meilleure figure. On aurait pu utiliser le terme « module », s'il n'était pas déjà associé systématiquement à la conception modulaire du traitement neuronal de l'information, dans une certaine tradition psycholinguistique représentée notamment par J. A. Fodor. De plus, l'idée qui est la nôtre lorsque nous parlons de « moments » est en contradiction avec celle de la spécialisation et du cloisonnement des modules chez Fodor (*Modularity of Mind*, Cambridge, 1983. Voir l'article de Ducrot & Schaeffer : 1995 [1972], p. 347 sqq.) Nous voulons au contraire insister sur la perception et l'interprétation comme processus globaux.

de M. Tremblay (*representamen*) comme renvoyant à un *réfèrent* ou *objet* linguistique et épilinguistique, l'OPQ, en vertu d'*interprétants* littéraires (narratifs et énonciatifs) et culturels en général². Les trois parties de la thèse correspondent globalement à cette tripartition, mais pas complètement³, dans la mesure où, par exemple, la première partie a proposé une définition de l'objet, mais aussi du prisme sous lequel il est envisagé, et où, par exemple encore, la troisième termine l'analyse textuelle entamée par la deuxième partie, en étudiant la composante fictionnelle de la représentation de la langue et en répondant aussi à la question de l'évolution stylistique générale, générique et singulière de M. Tremblay. Nous dirons plus simplement que ces trois parties ont tour à tour mis en lumière le problème de la catégorisation du réfèrent OPQ, celui de la composante référentielle de sa représentation littéraire et celui de sa composante fictionnelle. Et c'est sur l'ensemble de ces réflexions que repose l'interprétation finale de l'évolution ou mutation stylistique de M. Tremblay. Nous laissons de côté pour le moment les considérations théoriques du deuxième chapitre car nous les reprendrons dans l'ouverture finale de cette conclusion.

La complexité de la représentation littéraire

La construction de la représentation littéraire de l'oralité populaire dans les cinq pièces s'est avérée plus complexe que le simple constat d'une transcription aux normes personnalisées. Dès le départ, la représentation a été conçue comme binaire, reposant sur des éléments référentiels (renvoyant à un objet extérieur existant) *et* sur des éléments fictionnels (appartenant aux univers fictifs que sont les pièces). Sur cette base est venue se greffer la problématique de la perception de la variation linguistique qui caractérise l'OPQ (le réfèrent est à la fois une pratique linguistique et un sentiment linguistique), et la question du « dispositif fictionnel » (Schaeffer : 1999, p. 271-283), en particulier l'agencement et la perception des « voix narratives » et des « niveaux

2. Nous avons volontairement « moulé » cette formulation sur le modèle d'une des définitions du signe de Ch. S. Peirce : « un signe [...] est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. » (dans *Collected Papers*, fragment i. 1885-1911 : 121, cité et traduit par J. Fissette : 1990, p. 10)

3. La première n'est pas une « sémantique pure » de l'OPQ, la deuxième n'épuise pas son fonctionnement « syntactique » et la troisième est à la fois plus complexe et plus restreinte qu'une analyse « pragmatique », ces trois termes reprenant la célèbre étude de Ch. W. Morris (1938) à propos de la sémiotique triadique de Peirce.

narratifs » (Genette : 1972, p. 225-266)⁴ propres à la littérature et au genre dramatique. Nous répondrons à la première question en trois points : la catégorisation de l'objet référentiel, sa reconnaissance linguistique dans les textes et le fonctionnement fictionnel des marques d'OPQ dans les cinq pièces.

- **La réalité référentielle : une pratique et une pensée de l'OPQ**

Nous avons d'abord étudié le fondement de la représentation littéraire dans la réalité : à quoi fait-on référence quand on parle d'oralité populaire québécoise ? Quelle est la « communauté des évidences⁵ » qui concerne l'OPQ, pour reprendre l'expression de R. Escarpit ? Communauté dont se nourrit M. Tremblay pour construire son effet d'OPQ et dans laquelle le lecteur pioche les moyens pour interpréter son écriture comme réaliste du point de vue langagier. Le premier chapitre a montré que ce référent était autant une idée, une pensée sociale, de la langue qu'une pratique linguistique. Un écrivain qui veut faire effet d'OPQ dans ses textes devra donc prendre en compte à la fois des phénomènes linguistiques attestés dans la réalité (phonétiques, syntaxiques, lexicaux, etc.) et les situations et postures langagières généralement perçues comme caractéristiques d'un échange familial entre locuteurs de classe populaire. Dire que le référent visé par M. Tremblay est en partie imaginaire ne veut pas dire qu'il n'est pas réel. L'imaginaire linguistique de l'OPQ n'est pas un référent fictionnel, il existe vraiment dans le sens où il est perceptible dans les formulations d'agents bien réels (que ce soit les intellectuels réfléchissant à la question ou les locuteurs eux-mêmes). L'imaginaire de l'OPQ est tout aussi observable dans la société québécoise que l'OPQ elle-même. Les deux points sur lesquels nous avons particulièrement insisté, et qui sont des lieux d'articulation des deux composantes définitoires de l'OPQ (pensée sociale et pratique de la langue), sont, d'une part, l'intrication des variations sociolinguistiques face à l'idéologie du standard (Gadet : 2003a, 2003c, Milroy & Milroy : 1992), et, d'autre part, la réévaluation stylistique des registres à l'oral et à l'écrit (Anis : 1981). Dans le premier cas, l'idée est que ce qui est réellement ciblé sous l'étiquette OPQ, des

4. Ce qui a été appelé « instance énonciative » et « feuilleté énonciatif » dans le cadre de la sémiostylistique. C'est leur étude dans chacune des pièces du sous-corpus *tremblay* qui a permis l'identification textuelle des personnages et leur correspondance avec des profils langagiers plus ou moins typés.

5. Soit « un certain nombre d'idées, de croyances, de jugements de valeur ou de réalités qui sont acceptés comme évidents et n'ont besoin ni de justification, ni de démonstration, ni d'apologétique. » (Escarpit : 1968, p. 102, repris dans Cambron : 1989, p. 101, déjà cité)

points de vue épilinguistique et linguistique, est le français non standard en général, soit l'oral-familier-populaire-dialectal. Par conséquent, la représentation littéraire de cet agrégat symbolique et linguistique sera une représentation de phénomènes oraux, familiers, populaires et dialectaux, dont les définitions ne sont en réalité pas coextensives. L'idée de J. Anis est corrélée à la précédente. Pour lui, et pour nous également, il existe un décalage dans la perception des registres et des variations entre l'oral et l'écrit : ainsi, l'effet de populaire dans un texte écrit sera obtenu dès qu'apparaissent des phénomènes non standard par rapport à la norme, en particulier orthographique et syntaxique, d'une communication écrite. L'effet d'OPQ dans les pièces fonctionne dès que des particularités orales et familières sont représentées, même si elles n'ont rien a priori de très populaire (par ex. la négation à un seul élément, l'écrasement articulatoire, les marques de subjectivité perceptibles entre autres dans la ponctuation expressive et les interjections, etc.).

- **Le style OPQ dans la langue de M. Tremblay**

Concrètement, la construction linguistique et textuelle de l'OPQ est d'abord visible dans la langue de M. Tremblay comme un « transcodage » écrit de phénomènes oraux. L'idée de transcodage, que L. Gauvin a soulevée et étudiée à propos de M. Tremblay (Gauvin : 1993, p. 344-345 et 2000, p. 130), est primordiale pour comprendre la stylisation que fait subir l'écrivain au réel qu'il représente. En effet, il ne s'agit pas d'une transcription systématique d'un enregistrement sur bande sonore, à l'instar des entretiens qui constituent le sous-corpus *frcapop*, mais d'une « recollection sélective » (Bourdieu, *op. cit.*, repris par L. Gauvin) de traits phonétiques, syntaxiques, lexicaux, discursifs et sociolinguistiques caractérisant l'OPQ. L'étude de ce transcodage complexe, qui correspond à la deuxième partie de la thèse, a certes montré les choix privilégiés par M. Tremblay — il ne représente pas tout —, mais aussi les contraintes du code écrit et du genre discursif dans lesquels il s'exprime. En effet, l'analyse des « néographies phonétisantes » (Anis : 2002), qui n'avait jusqu'à présent pas été menée en profondeur sur cet auteur, et celle de la mise en texte des niveaux énonciatifs (péritexte, didascalies, discours des personnages) ont bien montré que l'effet d'OPQ et l'effet d'*in situ*⁶ produits, s'ils servent sans conteste le réalisme langagier, sont des

6. Nous avons essentiellement défini l'effet d'*in situ* comme un effet d'immédiateté spatio-temporelle, en relation avec l'effet que produit la figure de l'hypotypose : « la suppression de l'écran du discours

exploitations de et parfois des compromis avec les limites du code littéraire et du code écrit. M. Tremblay n'invente pas de nouveaux graphèmes pour insuffler l'oral dans l'écrit orthographique, ni ne détourne vraiment les règles de présentation du texte dramatique. Les mêmes remarques (sélection de traits et compromis entre l'oral et l'écrit) ont été faites à propos de la syntaxe, composante linguistique pour laquelle nous avons particulièrement insisté sur la nature de l'unité descriptive pour l'oral (la période et la construction plutôt que la phrase), sur les relatives non standard et les constructions disloquées.

La description minutieuse des textes et leur comparaison avec un corpus de transcriptions linguistiques réelles permettent de dire que la création stylistique de M. Tremblay se situe dans une langue hybride⁷, à la fois reconnaissable par la communauté parce qu'elle reprend des observables manifestés dans la réalité, et unique parce qu'elle est un bricolage personnel prenant en compte les contraintes littéraires de l'écrit et du genre dramatique, soit en les exemplifiant soit en les transgressant consciemment.

- **L'affectation de profils langagiers à des personnages**

La section consacrée à la mise en texte de l'oralité (chapitre 4) et plus spécifiquement la troisième partie (chapitres 6 et 7) ont révélé et insisté sur la division interne du discours de l'auteur en plusieurs discours comme élément important de la construction de l'effet littéraire d'OPQ. La reconnaissance de cette division fait émerger des personnages qui, comme le fait remarquer O. Ducrot (1984, p. 206), ne sont plus perçus comme de simples énonciateurs à l'intérieur de la parole d'un unique locuteur qui est l'auteur, mais comme des locuteurs autonomes, avec chacun un « je » et un système déictique propres, et surtout avec des particularités linguistiques qu'ils ne partagent pas avec le narrateur-« didascaleur », ni forcément avec les autres personnages.

Ces personnages ont une identité énonciative, une identité d'état et d'action qui font chaque pièce : ils agissent et parlent à un certain niveau du feuilleté textuel (en général

entre le spectacle et son expression verbale ». (Moliné & Mazaleyrat : 1989, p. 172)

7. Nous disons « hybride » en pensant au schéma proposé par M.-C. Hazaël-Massieux et nous ciblons ainsi une étape intermédiaire entre l'« oralité graphiée » et l'« écriture graphiée », la première désignant le stade où la « représentation sur le papier est transcription de l'oral », la seconde étant le stade où « la langue est dès lors véritablement écrite, marquée par une recherche de formes adaptées à la communication *in absentia* : élaboration qui aboutit en fait à une « standardisation » par formulation de règles et leur fixation. » (1993, p. 45-46, déjà cité : voir le tableau ci-dessus 1.2.2.3.)

le niveau II dans les schémas), et ils le font dans une langue plus ou moins marquée d'oralité. Il acquièrent ainsi une autonomie existentielle qui correspond, du côté du lecteur, à l'« immersion fictionnelle » dont parle J.-M. Schaeffer (1999, p. 179-198) : la construction de la représentation littéraire de l'OPQ passe donc aussi par la mise en mouvement d'univers fictionnels dans lesquels le lecteur, tout en sachant que les Germaine Lauzon, Madeleine ou Fernande n'existent pas réellement, s'immerge pour les identifier et les différencier sur les mêmes bases que des individus réels, notamment sur la base de leur production langagière. Le lecteur importe (ou reconnaît) ainsi dans la fiction créée par M. Tremblay des modèles de catégorisation qui appartiennent à l'imaginaire social et linguistique de l'OPQ, décrit dans le chapitre 1.

Pour synthétiser, on dira que l'OPQ dans les textes joue un rôle fictionnel dans la mesure où elle permet un marquage différencié des niveaux énonciatifs (a), et des types de personnages (b).

a. Dans toutes les pièces, il existe une opposition assez nette entre la langue écrite des didascalies et la langue oralisée des personnages. La remarque n'a rien de très originale, car il s'agit d'un lieu commun du code littéraire, qui, même s'il est le plus souvent associé au genre romanesque (Stolz : 1999, p. 80), concerne aussi la « double énonciation » du texte dramatique (Übersfeld : 1996 [1977], p. 187-188). Ce que l'on observe effectivement chez M. Tremblay dramaturge, comme chez M. Tremblay romancier⁸, c'est une distinction systématique entre discours rapporteur et discours rapporté. En ce sens, les marques d'OPQ sont aussi un marquage des voix qui structurent l'énonciation littéraire, elles montrent le mode d'énonciation du texte (voir Chénétier-Alev : 2004, p. 70 sqq.).

b. La perception des différences entre les personnages est plus complexe et dépend des pièces. Dans *Les belles-sœurs* et dans *L'impromptu d'Outremont* se dégagent nettement les « populaires-oralisant-non standard » d'un côté et les « snobs-écrit-normatif » de l'autre, dont la langue correspond aussi à un style de vie. Dans *Bonjour, là, bonjour*, la distinction des personnages est moins flagrante du point de vue linguistique, mais

8. « Quand le narrateur s'exprime, il le fait dans une langue qui est plus proche du français, et quand les personnages parlent, ils parlent comme ils parleraient au théâtre. J'écris tous mes romans en deux langues si vous voulez. » (M. Tremblay, propos recueillis par C. Pont-Humbert : 2000, transcription dans le volume annexe dans la section « Michel Tremblay, entretiens et discours », sous l'intitulé « Du bon usage des mots »).

la structure d'ensemble fait émerger un profil langagier particulier, le personnage-pivot, Serge, capable d'entretenir cinq conversations en parallèle. L'hypothèse émise pour expliquer cette « possible impossibilité » a été de postuler que les scènes croisées et les échos discursifs fonctionnaient dans l'espace mental du personnage Serge et que la pièce n'était finalement que l'empreinte affective de discours successifs dans la réalité. Dans les deux dernières pièces, s'est posé le problème de la fiction dans la fiction, avec l'utilisation du théâtre dans le théâtre. Si dans *Le vrai monde ?* la pièce enchâssée se présente comme un décalque linguistique de la pièce enchâssante (avec quelques nuances tout de même), tel n'est pas le cas pour *Encore une fois, si vous permettez*, où les niveaux énonciatifs sont différenciés par la langue qu'emploient les personnages : écrit et littéraire pour Le Narrateur s'adressant au public, oral et familier en ce qui concerne l'échange Nana-Narrateur enfant.

1968-1998, est-ce vraiment « le même pari » ?

À l'issue des analyses consacrées à chaque pièce prise isolément, il a été possible de répondre à la seconde question rappelée ci-dessus, c'est-à-dire de proposer une interprétation aux différences perceptibles dans le traitement de l'OPQ entre 1968 et 1998.

Les deux points (sur lesquels nous insistons ci-dessous), qui ressortent de la comparaison des cinq pièces du corpus, ne corroborent pas, du point de vue de la représentation de l'OPQ, l'affirmation selon laquelle le pari stylistique n'a pas changé depuis *Les belles-sœurs*⁹. Nous dirons même que si M. Tremblay a su rester pertinent comme écrivain, c'est que sa pratique littéraire s'est adaptée, a évolué avec le monde et les valeurs culturelles qui l'entourent. Cela ne veut pas dire que l'oralisation de la langue de ses personnages ne pose plus le problème du réalisme langagier et de l'engagement social de la littérature, mais nous pensons que la pertinence littéraire des marques d'OPQ, fortement liée au contexte de réception, n'est plus vraiment exprimée en

9. Rappel : à l'occasion de la sortie de *Encore une fois, si vous permettez*, A. Brassard avance que cette pièce « est une autre déclaration de société, d'une société trop souvent colonisée et complexée, qui affirme son droit d'exister dans le concert des nations. [et que] trente ans plus tard, *Encore une fois, si vous permettez* refait le même pari que *Les belles-sœurs*. » (A. Brassard cité par S. Baillargeon, « Le même pari, Nana et *Les belles-sœurs* : même combat », dans *Le Devoir*, 1^{er} août 1998, déjà cité)

termes de lutte des classes et d'indépendance identitaire à conquérir dans et par la langue¹⁰.

- **Un pari référentiel plus personnel**

Au fil des années et des cinq pièces choisies se profile de manière de plus en plus explicite un référent autobiographique qui atténue la revendication politique du joul. Nous avons proposé d'ajouter une étape au « Tremblay en cinq temps » de L. Gauvin (1993 et 2000), celle de l'oralité affective et de la langue maternelle comme langue de la mère. Ce passage d'un sociolecte à un « affectolecte », si l'on s'autorise le néologisme, n'est pas un changement brutal mais plutôt une évolution du prisme sous lequel les marques d'OPQ sont envisagées. Leur ambiguïté de départ, entre symptôme d'aliénation et truculence de la vie quotidienne, se résout plus généralement dans l'image d'une langue d'abondance et de générosité, d'une « arme » servant l'imaginaire de la vie contre la douleur et la peur de la mort (EF, p. 11, p. 60 sqq.). Et cette arme d'une langue haute en couleur, imagée, parfois blasphématoire, n'est plus présentée comme le résultat d'une réalité sociale conflictuelle entre les classes et entre les communautés francophones et anglophones, elle est l'héritage que Nana, alias Rhéauna Tremblay, mère de l'écrivain, a laissé à son fils, soit l'amour de l'évasion et la capacité à inventer par le langage¹¹. Pour elle, comme pour son écrivain de fils, « les affaires sont jamais assez intéressantes pour qu'on les conte telle quelles, voyons donc ! » (EF, Nana, p. 46).

- **Un pari métalittéraire**

L'autre tendance que notre étude a mise en évidence et le recentrement de la pratique littéraire sur elle-même. Dans les pièces, cela se manifeste par l'introduction progressive d'un personnage écrivain (Fernande, Claude puis Le Narrateur) qui va de pair avec la conversion autobiographique mentionnée ci-dessus. L'écrivain est présenté comme un espion, un voleur d'identités et d'images, un « senteux » un tant soit peu méprisant, qui avoue difficilement sa pratique d'écriture. Mais c'est aussi celui qui a le

10. « Langagement », pour reprendre la formule de L. Gauvin (2000), est à la fois le même et plus tout à fait le même.

11. Des « affreu[s]es, sales et méchant[e]s » belles-sœurs du début, pour faire une analogie avec les personnages du film d'Ettore Scola (1976), il ne reste en 1998 plus que la force vitale, la spontanéité et la langue inventive, le parler fort et imagé. La mesquinerie, la moquerie, la jalousie et la méchanceté ont laissé la place à la complicité mère-fils, à l'inquiétude profonde de la mort, à l'hommage du théâtre à lui-même.

pouvoir de l'imagination, du rêve et de l'expression choisie.

La recherche métalittéraire se manifeste également dans la structure même des pièces, par le théâtre dans le théâtre et la mise en abîme de la production artistique, qui s'affirment au fil des textes, comme le montre le tableau 7.2.2.2 intitulé « le procédé d'autogreffe dans les cinq pièces ». Ce que nous avons observé dans *Encore une fois, si vous permettez*, c'est que les marques d'OPQ, comme figures, étaient au service non seulement d'une métonymie du parler quotidien de locuteurs montréalais de souche populaire, comme c'est le cas dans toutes les pièces, mais aussi d'une « métalepse narrative » (Genette : 1972, p. 243-246, 2004), parce qu'elles sont associées à des « niveaux narratifs » (*ibid.*, p. 238 sqq.) précis. Le marquage linguistique différencié du Narrateur 1 et du Narrateur 2 révèle les voix des différents univers fictionnels et leur mélange final, qui est une transgression de leurs frontières et de leur vraisemblance¹².

En cherchant à rebondir sur l'affirmation d'A. Brassard reprise ci-dessus, et en disant que le pari n'est pas le même du point de vue de la représentation de l'oralité, nous avons certes fait appel à des différences objectives de structuration des pièces (le programme narratif, le temps, l'espace, l'énonciation), mais nous avons aussi mis en évidence que chaque nouvelle « expérience littéraire », à production ou à réception, offrait des perspectives de relecture des pièces antérieures, c'est-à-dire que « l'emprise des signes » (Lecerle & Shusterman : 2002) variait avec le temps. Ainsi, lire *Les belles-sœurs* en 1998, après avoir lu ou vu les autres pièces et les romans et récits de M. Tremblay publiés depuis 1968, a une incidence sur l'appréhension du réalisme langagier et de sa force politique, largement mis en avant à l'époque du joul. Tout se passe comme si cette première pièce du corpus se révélait finalement, au fil des lectures, contenir des éléments exploités par les autres pièces, mais qui à l'époque de sa création n'apparaissaient pas comme pertinents par rapport au contexte culturel

12. « Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins transgressive [...] Personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantôme, etc. Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration (ou la narration) elle-même ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte. » (Genette : 1972, p. 243 et p. 245)

d'alors¹³. On pourrait dire que l'œuvre de M. Tremblay contient souvent plus que ce que la critique de son temps y lit, ce qui explique sa capacité à traverser les aléas de l'avant-garde et du « localisme » culturel. Ainsi l'évolution des représentations de l'OPQ dans les cinq pièces reflète-t-elle aussi l'élargissement de la réception de l'œuvre, par l'auteur et par l'institution littéraire (voir section 7.2).

Ceci conduit à tenter une réponse à la question que pose M. Tremblay en 2002. Nous la rappelons : « Quand un artiste cesse-t-il d'être pertinent ? Comment s'en rend-il compte ? Et qui peut le lui dire ?¹⁴ ». Nous dirons qu'un artiste demeure pertinent tant que « la lecture [de ses] œuvres contribue aussi à enrichir les savoirs du lecteur en l'obligeant à faire des hypothèses interprétatives qui excèdent la littéralité des énoncés » (Maingueneau, 1991a, p. 34, déjà cité), tant que cette lecture produit chez le lecteur un besoin d'extension de son encyclopédie, bref tant que le texte n'est pas pour lui un assemblage de clichés. Dire que l'usage que fait M. Tremblay des marques d'OPQ est toujours littérairement pertinent, ce n'est pas dire que rien n'a bougé depuis *Les belles-sœurs*, au contraire, c'est insister sur le fait qu'il a su se renouveler dans le contexte des changements de la valeur esthétique au Québec et dans le théâtre en particulier.

Élargissements

Nous terminerons sur quelques remarques générales, dont certaines ouvrent des perspectives de recherches que nous voudrions examiner par la suite, car nous n'avons pas pu les développer ici, essentiellement pour des raisons de temps et de cohérence.

13. Par exemple, on a pu voir que le réalisme était mis à mal par les passages monologués ou les chœurs, et que l'hybridation générique était déjà forte dans *Les belles-sœurs*. L'utilisation explicite du théâtre dans le théâtre dans *Le vrai monde ?* a permis de réfléchir à la définition précise du procédé et nous a fait admettre des passages assimilables à du théâtre dans le théâtre dans les pièces antérieures du corpus, qui n'appelaient pas a priori une telle interprétation. De même, la reconnaissance du processus de la métalepse narrative dans *Encore une fois* a permis d'interroger avec précision les autres pièces et de relever, par exemple, un premier brouillage des frontières entre pièce enchâssée et pièce enchâssante dans *Le vrai monde ?* Ces phénomènes étaient passés inaperçus à la première lecture, ou avaient été fortement atténués par la réception critique alors focalisée ailleurs.

14. M. Tremblay cité par M. Bélaïr, « La Cantatrice fauve », dans *Le Devoir*, 20-21 avril 2002, cahier C. Citation reprise par D. Lafon, « Michel Tremblay : Contexte culturel » (voir Lafon : 2003b, p. 4, déjà cité).

- **Une synthèse problématisée de l'œuvre théâtrale de M. Tremblay**

L'étude de la langue de M. Tremblay, celle de l'oralité et du réalisme langagier au théâtre et en littérature ne sont pas des problématiques nouvelles. Elles ont déjà été largement et brillamment traitées. Notre objectif n'était pas de les répéter, mais de les utiliser au mieux pour comprendre la construction de l'effet d'OPQ dans les cinq pièces retenues, et surtout pour montrer que cet effet, comme effet esthétique, résulte de multiples contraintes, dont certaines sont dynamiques, c'est-à-dire qu'elles fluctuent avec le contexte culturel. L'analyse détaillée de ces pièces a permis de faire ressortir la persistance et la diversité interprétative de cet effet sur trente ans. Même si cela a été entamé dans le dernier chapitre, il faudrait maintenant mettre à l'épreuve cette grille de lecture de l'évolution stylistique de l'OPQ à partir de l'ensemble de l'œuvre de M. Tremblay, pour voir si la tendance autobiographique et métalittéraire observée se confirme, si la ligne interprétative que nous avons tracée est rectiligne ou sinueuse. De plus, cette mise en perspective diachronique a obligé à dépasser la question du joual et à interroger la catégorisation symbolique et linguistique de l'objet OPQ d'une manière relativement large. À ce stade, nous avons laissé volontairement de côté l'appréhension poétique de la notion d'oralité, telle qu'elle est par exemple présentée par H. Meschonnic, P. Zumthor ou M. Chénétier-Alev¹⁵, car elle nous entraînait loin d'une définition du populaire et du québécois, et loin de la question du transcodage littéraire d'une variété sociolinguistiquement déterminée.

- **Une mise à l'épreuve d'outils conceptuels et techniques**

Dans l'introduction, nous avons commenté les propos de J. Molino (1994, p. 217-218), pour qui la stylistique ne dispose pas des moyens d'évaluation des outils qu'elle emprunte aux autres disciplines. L'étude faite ici conforte notre position initiale, car elle a clairement mis en évidence l'intérêt et les limites des concepts et de la technologie que nous avons utilisés, par exemple l'intérêt d'un arrière plan sémiotique pragmatique pour aborder les textes dans le détail et les dépasser dans leur interprétation, la nécessité mais aussi l'insuffisance d'une catégorisation purement linguistique de l'oralité populaire, l'intérêt et les limites de l'analyse de corpus assistée par ordinateur pour l'étude des transcriptions et des représentations néographiques de l'oral, etc.

15. Qui l'associent à la question de la voix et du rythme. Voir l'entrée de chaque auteur dans la bibliographie pour le renvoi précis à leurs travaux.

D'un certain point de vue, notre travail est donc aussi un travail de test des modèles interprétatifs et descriptifs et de la « machinerie » que les sciences humaines et l'informatique mettent à la disposition de la stylistique au jour d'aujourd'hui, et, en cela, ce travail contribue à l'évaluation de leur utilité, de leur performance, de leur rendement en tant qu'outils pour la réflexion.

- **Une réflexion sur l'interdisciplinarité en sciences humaines**

Le deuxième chapitre a été le lieu d'une réflexion théorique et méthodologique que nous avons volontairement restreinte au cadre du sujet abordé. Nous pensons qu'elle mériterait cependant d'être développée pour elle-même dans des études ultérieures.

Il serait par exemple intéressant et souhaitable d'expliquer théoriquement en détail l'articulation que nous avons faite du modèle d'interprétation de la sémiotique triadique peircienne avec les patrons structuraux actantiels. D'une manière plus générale, cette thèse, bien que relativement ciblée sur un phénomène, met en jeu la circonscription de la discipline stylistique, qui articule nécessairement les études littéraires (histoire des œuvres et des auteurs, théorie littéraire), la linguistique descriptive et le problème sémantique et philosophique du statut des énoncés fictionnels (tout ce qui touche à la représentation, à la vérité et au point de vue). La question de la fiction est en réalité beaucoup complexe et les débats la concernant sont plus polémiques que ce que nous avons laissé transparaître, car elle cristallise une interrogation fondamentale et commune à l'ensemble des sciences humaines, celle de la définition de la représentation et de sa catégorisation comme représentation.

L'OPQ, comme pratique linguistique, est soumise à de multiples catégorisations et recatégorisations, spécialement quand elle représentée en littérature. En insérant l'OPQ dans un dispositif fictionnel, M. Tremblay ouvre un espace interprétatif plus large que celui d'une simple connivence sociologique. Ainsi, son inquiétude, teintée de colère, lorsqu'il dit :

J'espère qu'y a autre chose dans mes pièces que c'te maudit langage-là.
Ch't'assez tanné d'en entendre parler¹⁶.

n'a pas vraiment lieu d'être. Dans ses pièces il y a autre chose que « c'te maudit langage-là », puisque ce langage-là invite à son propre dépassement.

16. Michel Tremblay, dans *Photo-Journal*, 16-22 avril 1973, p. 6. Ces propos ont déjà été cités en exergue à la thèse.