

THÈSE DE DOCTORAT NOUVEAU RÉGIME – COTUTELLE

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

L'oral comme fiction

VOLUME I

Mathilde Dargnat

Sous la direction de :

Madame Marie-Christine Hazaël-Massieux (France)
et de MadameLise Gauvin (Québec)

Thèse présentée à :

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

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

2006, Aix-en-Provence & Montréal

© Mathilde Dargnat, 2006

Cette thèse intitulée

L'oral comme fiction

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

Mathilde Dargnat

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

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

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

Directrice de recherche :

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

Directrice de recherche :

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

Membre du jury :

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

Résumé

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

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

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

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

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

Abstract

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

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

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

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

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

Sommaire de la thèse

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

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

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

Sommaire du volume annexe (II)

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

Liste des tableaux

Première partie

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

Deuxième partie

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

Troisième partie

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

Liste des figures

Première partie

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

Deuxième partie

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

Troisième partie

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

Abréviations

Références au corpus

frcapop : sous-corpus de français canadien populaire

Type de référence pour *frcapop* :

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

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

BL : *Bonjour, là, bonjour*

BS : *Les belles-sœurs*

EF : *Encore une fois, si vous permettez*

IO : *L'impromptu d'Outremont*

LVM : *Le vrai monde ?*

Type de référence pour *tremblay* :

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

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

AI : Alex I

AII : Alex II

Al : Albertine

AS : Angéline Sauvé

Ch. : Charlotte

Cl. : Claude

D : Denise

DNV : Des-Neiges Verrette

FB : Fernande Beaugrand-Drapeau

G : Gabriel

GJ : Gabrielle Jodoin

GL : Germaine Lauzon

GM : Ginette Ménard

L : Lucienne

LdC : Lisette de Courval

LL : Linda Lauzon

LF : Lorraine Ferzetti

LP : Lise Paquette

LB : Lucille Beaugrand

M : Monique

MAB : Marie-Ange

Brouillette

Md.I : Madeleine I

Md.II : Madeleine II

Mr.I : Mariette I

Mr.II : Mariette II

N : Nicole

OD : Olivine Dubuc

PG : Pierrette Guérin

RB : Rhéauna Bibeau

RO : Rose Ouimet

S : Serge

TD : Thérèse Dubuc

YB : Yvette Beaugrand

YL : Yvette Longpré

Abréviations & sigles

Adj. : adjectif

Adv. : adverbe

BE : black english

CD : construction directe

CI : construction indirecte

CN : concordance négative

CQP : Corpus Query Processor

CxG : Grammaire de Construction

CML : cote de marché linguistique

DD : dislocation à droite

DG : dislocation à gauche

DTD : définition du type de document

EA : élément anaphorique

ED : élément disloqué

ES : emploi standard

Fém. : de genre féminin

FQS : français québécois standard

FSE : français standard européen

Masc. : de genre masculin

n. p. : non paginé

OPQ : oralité populaire québécoise

P : proposition

Pinf. : proposition avec un verbe à l'infinitif

Pr. : forme pronominale

PREL : proposition relative

Prép. : préposition

Pro.REL : pronom relatif

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

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

s. d. : sans date

SN : syntagme nominal

SP : syntagme prépositionnel

TEI : Text Encoding Initiative

XML : Extending Markup Language

Normes de transcription pour le sous-corpus frcapop

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

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

À Michèle R.,

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

Remerciements

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

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

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

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

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

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

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

Introduction générale

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

G. Poulet (1971, p. 281)

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

Pourquoi cette thèse ?³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Problématique et hypothèses

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

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

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

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

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

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

Arrière-plan théorique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Démarche méthodologique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Organisation d'ensemble

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

