



HAL
open science

Feuilleté énonciatif et hybridité générique

Mathilde Dargnat

► **To cite this version:**

Mathilde Dargnat. Feuilleté énonciatif et hybridité générique. Hazaël-Massieux, M.-C. Langues et identités narratives dans les littératures de l'ailleurs (Antilles, Réunion, Québec), Presses de l'Université de Provence, pp.35-89, 2004. hal-00136769

HAL Id: hal-00136769

<https://hal.science/hal-00136769>

Submitted on 15 Mar 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mathilde Dargnat

<version communiquée au lpl, nov 2005>

Doctorante - Université de Provence et Université de Montréal

in *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs, Antilles, Réunion, Québec*, sous la direction de Marie-Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Langues et langage, 2005, p. 35-89)

Feuilleté¹ énonciatif et hybridité générique.

*C't'à ton tour, Laura Cadieux*² de Michel Tremblay, entre roman et théâtre

Chez un véritable écrivain, les conventions génériques sont en quelque sorte transcendées par une option stylistique qui les légitime³.

Mots-clés : sémiostylistique, analyse du discours, oralité, littérature québécoise, polyphonie

Sujet traité : En relation avec le thème commun de ces journées scientifiques⁴, j'ai choisi d'aborder une problématique stylistique chez un auteur québécois, M. Tremblay, à travers un texte qualifié d'hybride, *C't'à ton tour, Laura Cadieux*. Hybride, c'est-à-dire qui emprunte à la fois au genre romanesque et au genre dramatique en ce qui concerne l'agencement traditionnel des strates énonciatives qui définissent ces deux genres du discours littéraire (auteur, narrateur, personnages).

Introduction

A la question « Pourquoi *Laura Cadieux* s'est-il retrouvé sous la forme du roman ? », M. Bélair a répondu : « peut-être parce que, au théâtre, Tremblay en est rendu à parler d'autres choses. Qu'on se le dise pourtant : il y a là, dans *C't'à ton tour, Laura Cadieux*, matière à transposition⁵. » Le but de cette étude est de mettre en évidence ce qui permet cette transposition générique : le texte publié comme un roman a été lu pour la radio, joué au théâtre, adapté en téléroman. Ces diverses représentations du texte littéraire exploitent différemment ce qui va être développé sous le nom de « feuilleté énonciatif », en référence aux réflexions de G. Molinié et de C. Stolz. Un feuilleté propre aux textes littéraires en général et à ce roman théâtral en particulier.

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

² . Edition de référence : *C't'à ton tour, Laura Cadieux*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997 [1973].

³ . D. Maigueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1991, p. 134.

⁴ . Le présent article est une version remaniée de la communication faite à l'occasion des journées scientifiques organisées par l'équipe « Créoles » de l'UFR 6057 (9-10 mai 2003) : « La langue des littératures antillaises et québécoises : questions autour du dialogue et de la narration. ». Je remercie très vivement Mme L. Gauvin et Mme M. C. Hazaël-Massieux de leur participation et plus particulièrement Mme M.-C. Hazaël-Massieux pour l'organisation et pour sa grande patience.

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

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

Dans un deuxième temps, je me concentrerai sur le texte *C't'à ton tour, Laura Cadieux* en proposant une étude (sémio)stylistique du phénomène de l'oralité : 1. la définition même de *l'oralité* sera interrogée, 2. je proposerai une étude du feuilleté polyphonique de la parole du narrateur, Laura, ou *l'empilement des discours directs* et 3. je reprendrai la littérisation du fait linguistique, conformément à la définition de la sémiostylistique rappelée dans la première partie, aux niveaux général, générique et singulier.

I. Rendre le texte au discours : implications théoriques ⁷

*Il n'est pas tout à fait sûr que l'emploi des sons et des couleurs suffise à définir la musique ou la peinture, mais il est certain que l'emploi des mots et des phrases ne suffit pas à définir la littérature, et encore moins la littérature comme art*⁸.

Rendre le texte au discours, c'est le rendre comme énoncé à sa situation d'énonciation, c'est-à-dire non seulement à l'émetteur qui l'a produit, en l'occurrence l'écrivain M. Tremblay, mais aussi à tout le contexte idéologico-esthétique qui le baigne et qui conditionne sa vision de la littérature⁹. C'est avec les acquis de la pragmatique que l'on envisage aujourd'hui l'analyse stylistique, en mettant en perspective l'énoncé textuel et les actes d'énonciation, de co-énonciation, qui le réalisent. « On peut presque parler, écrit M. Cambron, de l'éclatement de l'énoncé comme objet clos et d'une extension de cet objet se réalisant à la fois en aval et en amont, vers les conditions de production de l'énoncé et vers ses conditions de réception.¹⁰ » Je dis co-énonciation pour insister sur l'ouverture de la sémiologie littéraire par les deux bouts¹¹, du côté de l'émetteur (auteur, scripteur) et du côté du récepteur (lecteur). Mais il y aura à redire quant à la nature et à l'autonomie ainsi affichées de l'auteur.

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

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

8. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991, p. 12.

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

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

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

I-1. Sémiostylistique, essai de définition

- *Origine du terme*

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

Quant aux conceptions sémiologiques ou sémiotiques plus générales du fait de style dans sa complexité, je pense aux travaux de J.-M. Klinkenberg, de J. Molino et de J. Fisette¹⁶. Si G. Molinié (et al.) a choisi un modèle sémiotique qui doit beaucoup à L. Hjelmslev (expression, contenu / forme, substance), les quatre théoriciens que je viens de citer invitent plus ou moins explicitement à ce que « Hjelmslev [soit] tiré du côté de Peirce¹⁷ », c'est-à-dire du côté de la pragmatique (ou plus exactement du pragmatisme)¹⁸. On peut citer aussi, sans les assimiler aux précédentes, les études de J. Fontanille et de J. Geninasca¹⁹, dans la continuité des travaux d'A. J. Greimas, qui font une large place aux problématiques de la perception et de l'interprétation. Je reprends l'intéressante synthèse de A. Hénault :

Hjelmslev met un fossé entre la perception globalisante du sens et l'ingénierie très normée de la production et de l'analyse de la signification. Sans du tout nier l'importance de la première, comme on lui a quelquefois reproché, il l'exclut du ressort de la théorie du langage pour la considérer comme l'objet de disciplines extra-linguistiques telles que l'anthropologie sociale ou la philosophie. La décision de Hjelmslev en ce point, est une radicale mise entre parenthèses de tout

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

13. G. Molinié, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio* (avec. A. Viala), Paris, Presses Universitaires de France, 1993 et *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998). Cf. au Québec, des références à cette théorie dans les travaux de F. Fortier et de A. Mercier, dans *Protée, théories et pratiques sémiotiques*, « Style et sémosis », Chicoutimi, vol. 23/2, printemps 1995.

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

15. J.-P. Saint-Gérard, « Style, apories et impostures », dans *Langages*, n° 118, p. 21.

16. J.-M. Klinkenberg, *Le Sens rhétorique, essais de sémantique littéraire*, Toronto/Bruxelles, Editions du GREF/ Les Eperonniers, 1990 ; J. Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », dans *Qu'est-ce que le style ?*, sous la direction de G. Molinié & P. Cahné, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 213-261 ; J. Fisette, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ Editeur, 1998.

17. J.-P. Saint-Gérard, « Style, apories et impostures », *op. cit.*, p. 25.

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

19. J. Fontanille, *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, p. 1999 : « La sémiotique est devenue progressivement une sémiotique du discours en redonnant toute sa place à l'acte d'énonciation, aux opérations énonciatives [...] elle est alors à même d'aborder le discours littéraire non seulement comme énoncé qui présenterait des formes spécifiques, mais comme une énonciation particulière. [...] On pourrait à cet égard considérer la sémosis comme un processus de production/réception —et en cela nous pourrions nous accorder avec la philosophie peircienne », (p. 2/7) ; J. Geninasca, *La Parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1997.

le champ perceptif en vue d'un travail résolument déductif, conformément aux découpages de Saussure. [...] C. S. Peirce, le créateur de sémiotique américaine, quant à lui, choisit le chemin exactement opposé, en refusant cette *epoché* raisonnée du champ perceptif. [...] L'avenir de la sémiotique passe-t-il par une exploration (à nouveaux frais) du perceptif, du perceptible et du reçu ? Il est certain, en tout cas, que les recherches cognitives ne peuvent plus faire l'économie d'une théorie de la perception et que cette question est désormais à l'ordre du jour. Il n'est pas exclu que les recherches très nouvelles menées sur la sémiotique des passions [il faut sans doute voir ici un renvoi à Fontanille et à Greimas] n'apportent pas quelques concepts exploratoires.²⁰

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

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

- *Le texte littéraire comme discours*

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

L'affirmation que l'on considère la littérature tout entière comme discours est une énorme pétition de principe : elle implique à un niveau fondamental, la pensée de tout texte littéraire comme produit par un émetteur en liaison de principe avec un récepteur. [...] La sémiostylistique est bien une stylistique : elle scrute les lignes d'une esthétique (verbale) ; elle est aussi une sémiotique. Pour deux raisons essentielles. On cherche à construire des modèles de fonctionnement et d'interprétation²².

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

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

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

22. G. Molinié & A. Viala, *Approches de la réception*, op. cit., p. 9.

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

Quand on parle de la qualité littéraire de tel ou tel texte, on veut donc dire le processus de littérisation de ce texte à réception. La littérisation, ou valeur littéraire, n'est pas donnée sans effort d'interprétation de la part de celui qui la reconnaît.

- *Les trois composantes définitionnelles de la littérisation* (se reporter au schéma ci-dessous)

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

2. *Il est son propre référent.* Le caractère autoréférentiel du texte littéraire correspond à la nature fictionnelle du récit constitué : le texte, en même temps qu'il se construit sous ses yeux, livre au lecteur les éléments nécessaires à la constitution d'un univers discursif où l'objet du message fait sens. Normalement, on doit trouver dans le texte tous les circonstanciés de l'énonciation narrative auxquels le système déictique renvoie²⁴. L'auteur donne les clés spatio-temporelles de sa fiction. De plus, parler d'autoréférentialité du langage littéraire, c'est reprendre la définition de la fonction poétique du langage telle qu'avancée par R. Jakobson, à savoir que le message cesse d'être l'instrument de la communication pour en devenir l'objet, notamment par l'exhibition du signifiant –comme c'est le cas dans les transcriptions de l'oralité.

3. *Il est un acte.* Du point de vue pragmatique²⁵, le texte littéraire n'est littéraire que s'il est esthétiquement efficace, que s'il produit quelque effet esthétique sur le lecteur. Et j'entends esthétique comme la perception, la sensation d'une singularité en rapport avec un impact émotif individuel (celui produit sur le lecteur), en rapport aussi avec des modèles généraux et génériques du Beau. Rappelons à ce sujet les propos de P. Valéry : « Il [le terme d'esthétique] me fait hésiter l'esprit, écrit-il, entre l'idée étrangement séduisante d'une 'Science du Beau', qui [...] nous ferait discerner à coup-sûr ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire [...] ; et, en regard de cette idée, l'idée d'une 'Science des sensations', non moins séduisante²⁶. »

Ce sentiment de littérisation est la reconnaissance du « régime de littérisation »²⁷ sous lequel fonctionne le texte. G. Molinié insiste sur la gradualité de ce sentiment : un texte, à la lecture, paraît plus ou moins littéraire, plus ou moins beau qu'un autre. Le sentiment de littérisation, en plus d'être graduel, opère à différents niveaux. Ainsi peut-on parler : a. *d'une littérisation générale* (un texte est plus ou moins reconnu comme littéraire), b. *d'une littérisation générique* (un texte correspond plus ou moins aux normes d'un genre du discours : roman, théâtre, poésie ; autobiographie, comédie/tragédie/drame, etc.) et c. *d'une littérisation singulière* (un texte reflète plus ou moins une individualité auctoriale, un style au sens restreint).

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

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

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

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

I-2. Modélisation actantielle

- *Schéma*

La schématisation de ces données (discursivité, complexité sémiotique, structuration textuelle et littéarité) emprunte évidemment à plusieurs disciplines des sciences du langage et à plusieurs théories littéraires, mais elle est tout particulièrement redevable, de part l'importance du postulat fondamental de la discursivité, aux théories de l'énonciation, à la narratologie et à la sémiotique actantielle. « La stylistique actantielle ne représente qu'une entrée parmi d'autres possibles : elle ne prétend nullement épuiser la littéarité d'aucun objet d'art verbal. Mais elle répond aux exigences des postulats de base : l'art verbal est matériellement langagier ; tout objet d'art verbal est texte ; tout texte est du discours émis et reçu. La stylistique actantielle étudie donc exclusivement et méthodiquement la structure des modèles d'émission et de réception du texte comme discours [...] c'est donc un modèle pour penser du phénoménal social.²⁸ »

L'intérêt de la distinction schématique entre plusieurs niveaux n'est pas tant d'étudier d'un côté le feuilleté énonciatif textuellement manifeste (niveaux I et II) et d'un autre côté le bain idéologico-esthétique (niveau α) que de chercher à les articuler pour comprendre le fonctionnement interprétatif qui préside à la reconnaissance de la qualité littéraire d'un texte.

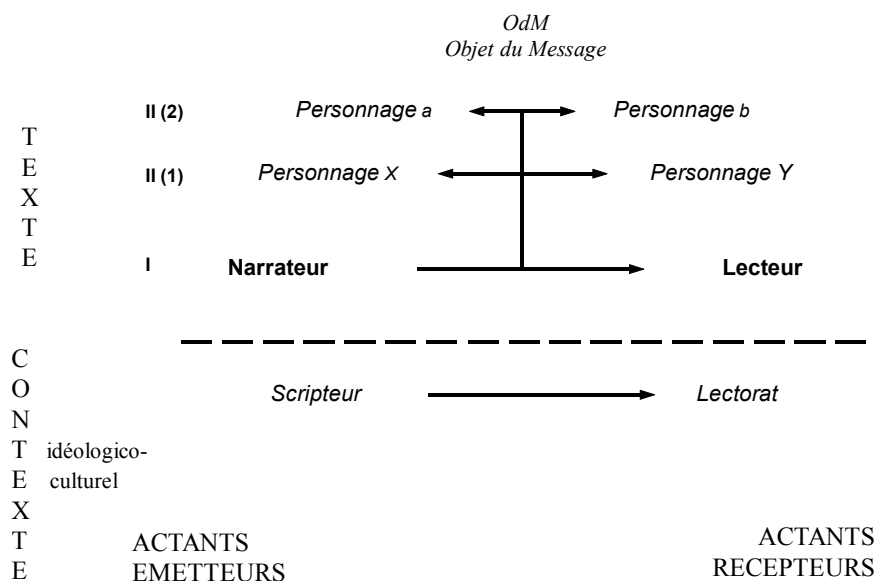


Figure 1. D'après C. Stolz : 1999, p. 44
 Voir également l'original de G. Molinié, dans Molinié et Viala, *op. cit.*, p. 56. C'est moi qui ai ajouté « texte », « contexte », « actants émetteur » et « actants récepteurs ».

Le schéma peut être commenté selon une coupe horizontale (α , I et II) ou selon une coupe verticale (actants émetteurs enchâssés, objets du message, actants récepteurs enchâssés), la vision croisée permettant de mettre en évidence une des caractéristiques majeures du discours littéraire déjà évoquée : il s'agit d'une communication différée et décalée. L'auteur et le lecteur occurrents, appartenant au réel, ne se rencontrent et ne se construisent dans l'esprit

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

l'un de l'autre que dans et à travers le médium textuel. Le « pacte scripturaire » désigne alors cette reconnaissance mutuelle spéculée, sans vis-à-vis.

- *Niveau des manifestations textuelles*

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

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

C'est sur cette organisation des niveaux énonciatifs, non fixe, que les patrons génériques sont projetés. Entendons par là que le patron actantiel des niveaux I et II n'est pas le même pour les énonciations traditionnellement reconnues comme romanesque, dramatique et poétique.

Dans le cas d'une *énonciation romanesque type*, on a l'organisation textuelle suivante :

L'énonciation romanesque se caractérise par la présence d'un narrateur intradiégétique (dans le cas de récit enchâssé) ou extradiégétique ; homodiégétique (qui raconte sa propre histoire : en général récit à la première personne) ou hétérodiégétique (en général récit à la troisième personne) et par la présence de personnages. [...] Le narrateur est responsable de la narration qui contient des passages de récit (qui font avancer la diégèse), des passages de description et des passages de commentaires du narrateur. Les personnages font entendre leur voix dans les différents types de discours rapportés ; ils peuvent assumer des descriptions à l'intérieur de ces discours, voire des récits enchâssés dans le récit principal.²⁹

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

L'énonciation théâtrale est tout à fait spécifique, puisque le texte dramatique ne comporte pas de narrateur comme le roman, mais ne saurait être non plus réduit à une série de dialogues entre des personnages ; en effet, il a, en plus, toutes les didascalies, indications données par le dramaturge. [...] Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes, l'une qui a pour sujet de l'énonciation immédiat le dramaturge et qui comprend la totalité des didascalies, l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les monologues) et qui a pour sujet de l'énonciation médiat un personnage. [...] les répliques des personnages relèvent bien sûr d'une énonciation de discours ; néanmoins, elles peuvent contenir des séquences de récit³⁰.

- *Niveau des valeurs idéologico-esthétiques*

Le niveau α , identifié par G. Molinié à la substance du contenu dans la stratification du langage chez L. Hjelmslev, est de nature différente de celle des deux autres niveaux. En effet, le scripteur ne renvoie pas à l'écrivain réel mais à son *ethos*³¹ inféré à la lecture par le lecteur, lui, occurrent. Il n'y a pas d'auteur mais une idée de l'autorité du texte littéraire qui déborde

29. Cl. Stolz, *Initiation à la stylistique, op. cit.*, p. 80.

30. *Ibid*, p. 80-82.

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

très largement la volonté d'un individu-écrivain. Le scripteur n'est qu'une cristallisation humanoïde à réception, si l'on peut dire, des contraintes contextuelles (génériques, affectives entre autres) qui pèsent sur la constitution d'un discours littéraire par un individu donné à moment donné d'une culture donnée. Ce niveau « est extrêmement important, écrit Cl. Stolz, pour modéliser la notion de pacte scripturaire. Il existe une relation d'attente entre le production littéraire et le marché de la lecture [lectorat dans le schéma]. Ainsi, un livre sous-titré « roman » crée un certain horizon d'attente générique ; soit le livre répond entièrement à cette attente, soit il y répond partiellement, soit pas du tout. Soit cette tension est molle, voire nulle : il s'agit de la littérature industrielle, qui reproduit toujours les mêmes schémas, attendus du lectorat ; soit il y a tension du pacte scripturaire lorsque l'œuvre prend des libertés avec les règles du jeu supposées admises, soit même il y a rupture du pacte scripturaire quand ces règles sont totalement niées. La jouissance esthétique la plus grande se rencontre évidemment quand le lecteur ressent une tension du pacte scripturaire³². »

Je retiens l'importance de la « tension », c'est-à-dire de la distorsion entre la réalité textuelle qui est attendue et celle qui est perçue. D. Maingueneau le formule autrement en disant que : « La transgression n'est qu'une manière de respecter le contrat à un autre niveau, d'obliger le lecteur à rétablir l'équilibre en présumant que la transgression est signifiante. ³³ » C'est que le sentiment de littérarité que provoque un texte, au niveau général, générique et singulier n'est pas qu'une reconnaissance dans le texte d'une esthétique académique et institutionnelle. Déroger à la loi du genre canonique, comme c'est le cas dans le texte proposé à l'étude, c'est aussi faire preuve de créativité. La « pertinence littéraire » a cela de particulier qu'elle se nourrit aussi d'impertinence contextuelle.³⁴

- *L'objet du message (Odm)*

Tout comme les actants émetteurs et les actants récepteurs diffèrent selon le niveau du feuilleté auquel ils opèrent, l'information qu'ils font circuler (objet du message) varie.

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

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

Quant à l'objet du message au niveau fondamental α , il est d'ordre esthétique, idéologique et plus largement culturel. C'est ici que l'auteur expose et joue sa qualité d'écrivain, c'est ici que l'on peut reconnaître ou non une remise en cause des schémas génériques traditionnels, une revendication idéologique particulière, etc. En postulant une hybridité générique du texte *C't'à ton tour, Laura Cadieux*, je ne fais qu'inférer un message que l'auteur a voulu faire passer au lectorat de son époque, à savoir une remise en cause des modèles romanesques classiques au Québec où la distinction entre narration et discours était plus nette, où une distinction entre langue du narrateur et langue des personnages était celle de l'acrolecte vs le basilecte du français canadien :

On constate aisément que dans les romans d'Albert Laberge, de Gabrielle Roy et de Germaine Guèvremont la truculence du parler populaire s'épanouit en toute liberté dans les dialogues. Mais

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

33. D. Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 35.

34. Je n'ai pas la place de développer cela ici, mais je renvoie bien évidemment au concept d'avant-garde en art et en littérature, à la transformation progressive d'une « esthétique de la transgression » à une « esthétique de la ritualisation ». Voir l'ouvrage de P. Nepveu concernant la littérature québécoise : *L'Écologie du réel, Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

le narrateur lui-même en fait toujours un usage fort circonspect (comme c'était le cas d'ailleurs même dans certains contes du XIX^e siècle, où le recours à un second niveau narratif permettait le changement de registre). Le premier à avoir présenté aux lecteurs québécois un personnage de « cassé », Albert Laberge, prend soin toutefois d'accuser la distance entre la voix impersonnelle qui raconte et les vocables utilisés par ce Charlot, fils de paysan³⁵.

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

- *Les « remontées actantielles »*

Entre ces différents niveaux existent évidemment des passerelles, nommées « remontées actantielles », explicites dans le cas d'un narrateur homodiégétique ou imaginées par le lecteur qui peut identifier le narrateur à l'écrivain, dans le cas d'une autobiographie ou s'identifier lui-même au narrateur et aux personnages à tous les niveaux. La sémiostylistique de G. Molinié et de Cl. Stolz fait état d'une distinction très nette entre les actants de niveau α et les autres, insistant sur le fait qu'il ne saurait y avoir de remontée entre ces deux niveaux.

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

I-3. La littérisation comme pertinence esthétique d'un phénomène textuel

- *Proposition de schéma*

Ce schéma et la logique actantielle qu'il met en évidence paraissent être une excellente façon de saisir les modèles de fonctionnement du texte. Mais il ne permet pas vraiment de rendre compte du processus interprétatif visé, à savoir le processus de littérisation. Il me semble que nous touchons ici aux limites d'une vision structurale, statique, de la littérisation et que l'on aurait tout intérêt à ce niveau de l'analyse à « tirer Hjelmslev du côté de Peirce ». Ce schéma, très utile je répète, et que j'utiliserai dans cette étude, s'expose avec ses travers : l'impossibilité de représenter l'acte de lecture comme processus sémiotique dynamique, récursif. Ou alors avec un système de flèches qui ne ferait que rendre le tout complexe et confus. Aveu d'échec ? Non. Il s'agit pour moi de porter un regard critique sur le cadre théorique que j'utilise et surtout sur le schéma qui l'illustre. Mais c'est plus par « hygiène scientifique » que pour proposer mieux pour le moment : il me semble périlleux de superposer ou de brancher, dans un schéma, la stylistique actantielle, la modélisation des points de vue et le processus interprétatif de la sémiotique peircienne³⁷.

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

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

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

Le schéma ci-dessous est tout à fait dans la continuité de la sémiotylistique, puisque je ne fais qu'y développer et y préciser ce que je comprends du trait pointillé chez Cl. Stolz – ou de l'ondulation chez Molinié – entre le niveau α et les autres niveaux. J'ai souhaité détailler la figuration du processus d'interprétation en distinguant entre les phénomènes énonciatifs réellement et directement perçus et les phénomènes médiatement inférés à la lecture. Cela revient à renverser le sens de l'énonciation au niveau I pour visualiser le rôle du lecteur, son statut de facteur limitant et stimulant dans le processus de germination littéraire, de littérisation d'un texte. « C'est le récepteur, et le récepteur seul, qui érige le texte en œuvre littéraire, écrit Cl. Stolz : si le texte n'est pas perçu comme littéraire par le lecteur, s'il ne lui procure pas une émotion esthétique, il n'existe pas véritablement en tant qu'œuvre littéraire pour ce récepteur³⁸ ». Voici les compléments apportés au schéma présenté ci-haut. Je ne commenterai bien évidemment pas ce qui relève du niveau II, mais je m'attarderai sur les quelques ajouts ou nouvelles formulations du type : phénomène textuel, pertinence littéraire et avec elle les notions de contextes actuel et antérieur, instance énonciative fondamentale, instance énonciative textuelle ainsi que deux types de relation (perception et interprétation).

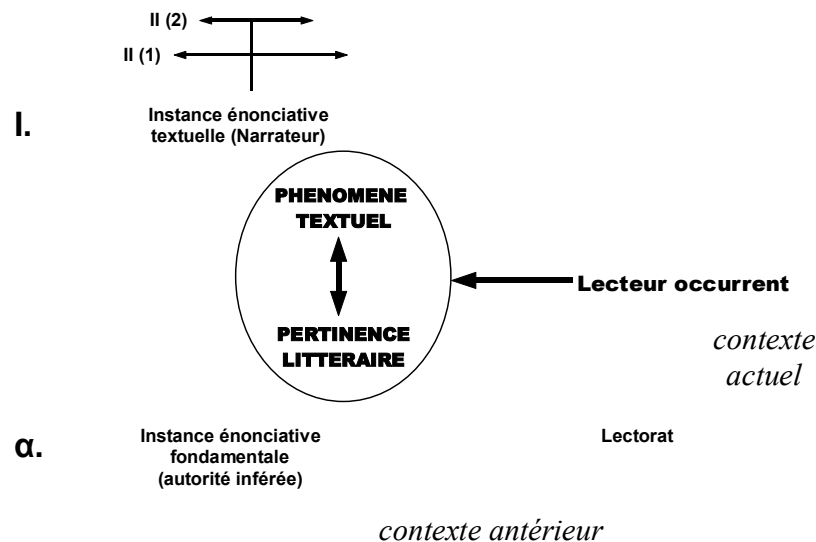


Figure 2. Perception textuelle et interprétation littéraire

- Commentaires

Les pôles actantiels

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

38. Cl. Stolz, *Initiation à la stylistique*, op. cit., p. 42.

L'instance énonciative textuelle remplace ce qui était nommé « narrateur ». Je préfère cette autre formulation qui permet de prendre en compte les textes qui ne présentent pas explicitement de narrateur, comme les textes dramatiques, et pour lesquels pourtant ce niveau existe théoriquement. Cette instance est une garantie à la lecture d'une unité discursive alors nommée texte, un point de repère chrono-topique dans l'avancée narrative.

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

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

Le lectorat, ou *marché de la lecture* est un pôle pivot dans le processus de littérisation, dans la mesure où il est le produit d'une double projection, toujours à réception bien entendu. Le lecteur, comme il infère une autorité fondamentale au texte qu'il est en train de construire en le lisant, infère un horizon d'attente particulier, un contexte de réalisation idéale de la pertinence littéraire de ce même texte. Coopératif, en ce sens qu'il aura une *présomption de littérisation* sur le texte qu'il lit, ce lecteur sera tenté de s'identifier au lectorat et sera par là-même porté à combler les lacunes de son contexte encyclopédique (dit contexte actuel) pour se rapprocher au plus près du contexte antérieur. C'est en cela, encore une fois, que sa compétence contextuelle est dynamique. Pour comprendre les enjeux littéraires de la représentation de l'oralité populaire dans le texte de M. Tremblay, c'est-à-dire les enjeux esthétiques et sociolectaux, le lecteur est forcé de fournir un certain *effort d'acculturation*.

Le processus de littérisation

Voir le système fléché qui part du *lecteur* et qui va jusqu'au *phénomène textuel* et à la *pertinence littéraire*. Le renversement opéré par rapport au schéma de la sémiostylistique correspond à la volonté de mettre en valeur l'acte de lecture comme co-énonciation fondamentale dans la définition de la textualité et de la littérisation de ce qui est lu. Par textualité j'entends la perception de la *cohésion* d'une unité discursive (le *phéno-texte*) et par littérisation l'interprétation littéraire de cette unité, sa *cohérence* —ou son incohérence— par rapport à des données extra-textuelles⁴⁰.

39. J.-P. Saint-Gérard, *Morales du style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1993, p. 32.

40. Voir à ce sujet l'article « cohérence », dans D. Maingueneau et P. Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, op. cit., p. 99-100. « Le mot **cohésion** désigne [...] l'ensemble des moyens linguistiques qui assurent les liens intra- et interphrastiques permettant à un énoncé oral ou écrit d'apparaître comme un texte. [...] Des liens d'ordre logico-sémantique étant plutôt à déduire pour construire la *cohérence*, cette dernière n'apparaît pas comme une propriété strictement linguistique des textes. Elle résulte d'un jugement qui prend appui sur la

Remarque : la puissance du lecteur n'est pas totale mais fondamentale⁴¹, première, puisque c'est lui qui perçoit et qui interprète le texte littéraire comme tel, en fonction de son contexte encyclopédique et de sa capacité à l'étendre.

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

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

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

Un mouvement de sémiose ne suit pas un développement linéaire : il ressemblerait plutôt au mouvement d'une spirale qui repasse incessamment dans les mêmes lieux tout en marquant des enrichissements, si bien que le même objet est fréquemment revu, la lecture et les acquisitions étant différents d'un passage à l'autre. C'est que l'apprentissage —et pas seulement dans la logique de la phanéroscopie— n'est pas le fait d'une simple accumulation de données, mais bien le fait d'une intégration des connaissances qui se fait, pourrait-on dire, simultanément dans les deux orientations de l'esprit, à la façon d'un regard successivement tourné vers l'extérieur, cherchant dans le monde de nouveaux objets du savoir, et tourné vers l'intérieur, cherchant à construire une nouvelle cohésion⁴³.

Le processus de littérisation est un travail forcé (par le texte) de sortie du texte, d'élévation à une sémiose de second niveau. L'importance du cadre théorique de la sémiotique se fait sentir ici dès lors que l'on définit le texte non plus comme réalité objective inerte mais comme signe, comme ensemble signifiant. Et, en accord avec ce qui vient d'être dit, il paraît assez intéressant d'associer la sémiostylistique à une conception peircienne du signe⁴⁴ :

connaissance de la situation et les savoirs lexico-encyclopédiques des sujets. » (p. 99)

41. Si l'on a pu parler de la toute puissance du lecteur, dans les théories de la réception, c'était par opposition à toute la tradition psychologisante qui faisait de l'auteur le centre subjectif de la littérisation. La raison de la sémiostylistique n'est pas de produire l'inverse (un recentrement excessif sur le lecteur), mais d'envisager une subjectivité à production à travers une subjectivité à réception, de définir le fait de style non comme un fait en soi mais comme le résultat d'un processus d'interprétation. Autrement dit le lecteur, aussi important soit-il, n'est pas le système de contraintes à lui seul.

42. D. Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 36-37.

43. J. Fisette, op. cit., p. 16.

44. Certains crieront au scandale, probablement, de voir la théorie de Peirce ainsi convoquée et expédiée. Il y

Ces traces qui correspondent à la face matérielle des signes, écrit J. Molino, renvoient à un référent ainsi qu'à une chaîne indéfinie d'autres signes. C'est pourquoi il ne faut pas analyser la signification comme simple association ou correspondance d'un signifiant et d'un signifié : la signification est un processus. [...] Le point de départ d'une authentique sémiologie ne peut se trouver que dans une conception du signe qui s'inspire de Peirce : un signe est quelque chose qui représente à quelqu'un quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre que ce soit.⁴⁵

La « force centrifuge » évoquée ci-dessus, l'idée de la littérisation comme travail demandé au lecteur par le texte ainsi que la définition du signe d'après Ch. S. Peirce *infra* m'amènent à formuler la qualité littéraire d'un texte ou d'un phénomène textuel en terme de pertinence esthétique.

Deux types de relations : perception et interprétation

Voici la définition du signe telle qu'elle est formulée par Ch. S. Peirce : « Un signe est un lieu virtuel de connaissance qui d'un côté est déterminé (c'est-à-dire spécifié, *bestimmt*) par *quelque d'autre chose que lui-même, appelé son objet* alors que, d'un autre côté, il détermine quelque esprit actuel ou potentiel ; cette détermination, je l'appelle l'interprétant crée par le signe de sorte que l'esprit qui interprète est médiatement déterminé par l'objet.⁴⁶ » Considérer le texte comme un signe ou tel phénomène textuel (par ex. l'oralité) comme signe de littérisation, c'est admettre que ce texte ou ce phénomène textuel est un médium entre un objet du monde (communément appelé référent ou référé) et un esprit qui interprète (le lecteur avec une connaissance et des affects qui lui sont propres).

Le phénomène qui retient mon intérêt ne peut être défini comme oralité que dans la mesure où le signe proposé à la lecture est déterminé par une certaine manière de parler spontanée et par certaines caractéristiques de la communication orale (phonétismes divers, lexique familier, hypercorrections, etc.). Et cette oralité ne sera comprise comme populaire que si ce même lecteur reconnaît dans le signe *un référent réel* : le parler joual des habitants du Plateau Mont-Royal. Ou *un référent imaginaire* : les marques d'oralité en littérature sont perçues comme déclassantes socialement et systématiquement associées à un sociolecte populaire (basilecte) ou à un registre familier (Cf. II-1 *infra*). L'articulation référent réel /référent imaginaire est intéressante dans la mesure où la littérature joue beaucoup plus sur « l'effet de réel », l'imaginaire des langues, que sur la fidélité au réel. La pratique du joual en littérature reste d'ailleurs très subjective, tous les auteurs ne transcendent pas de la même manière. Enfin, cette oralité populaire ne peut être définie comme phénomène littéraire que si l'on prend en compte l'impact esthétique sur « l'esprit actuel », figure du lecteur occurrent, ou « potentiel », figure du lectorat. Cet impact peut être immédiat, c'est-à-dire être ressenti à la simple perception des formes textuelles, ou médiatisé par une interprétation (un raisonnement) qui variera sensiblement d'un individu-lecteur à un autre, en fonction du contexte et de sa capacité à élargir son contexte de connaissance. Je pointe alors deux branches de la relation esthétique : la perception et l'interprétation.

J'ai déjà dit qu'il me paraissait difficile, à partir d'un tel schéma, de matérialiser la complexité de ces relations. Une première ébauche a suffi à m'en persuader. Il faudrait tout d'abord distinguer entre ces différents pôles, un niveau de perception du *phéno-texte* et deux niveaux

aurait beaucoup à dire et la caricature de la synthèse ne joue pas en sa faveur. L'essentiel pour moi est de montrer que la stylistique a besoin de penser la littérisation non comme fait mais comme processus dynamique de signification et d'interprétation.

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

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

d'interprétation. Une interprétation de premier niveau qui correspondrait au contenu informatif du texte : recherche de la cohésion sémantique (objet du message au niveau I) et une interprétation de second niveau qui renvoie le lecteur non seulement à sa compétence linguistique mais aussi à sa compétence contextuelle encyclopédique (objet du message au niveau α). Il faudrait en même temps prendre en compte la récursivité⁴⁷ du processus d'interprétation, c'est-à-dire sa capacité d'engendrement illimitée (voir la *semiosis ad infinitum* de Peirce) : ce qui proprement irréprésentable ici.

Pertinence littéraire et dynamique des contextes

Pourquoi insister sur la formulation « pertinence littéraire » plutôt que simplement littérarité ou processus de littérisation ? C'est que la définition que proposent D. Sperber et D. Wilson de ce terme convient tout à fait à ce que j'ai voulu mettre en évidence, à savoir

- a. qu'un texte littéraire, parce qu'il est présenté ouvertement comme tel, détermine a priori une réception qui lui reconnaîtra sa qualité littéraire, cela fait partie du pacte ou contrat : « Tout acte de communication ostensive communique la présomption de sa propre pertinence optimale⁴⁸ », *une production littéraire est un acte de communication ostensive* de la part d'un auteur.
- b. que la pertinence littéraire, si elle présumée, doit aussi être évaluée par le lecteur qui devra mobiliser ses connaissances encyclopédiques pour comprendre et interpréter le texte ou le phénomène textuel comme étant littéraire. Pour conférer à l'écriture oralisée de M. Tremblay une valeur littéraire encore faut-il connaître les enjeux d'une telle pratique au Québec au moment de la Révolution tranquille, encore faut-il savoir ce qu'est le jocal, linguistiquement et socialement parlant, etc., encore faut-il « en connaître un rayon » pour voir la pertinence littéraire du phénomène. *L'effort de traitement* nécessité correspond très exactement à l'effort d'acculturation mentionné plus haut.

Dans la théorie de la pertinence, l'insistance est mise sur le rapport effort à fournir/effet produit : « L'évaluation de la pertinence, comme l'évaluation de la productivité, écrivent les auteurs, tient compte à la fois de l'output et de l'input : c'est-à-dire, ici des effets contextuels et de l'effort de traitement » ou encore « pour maximiser la pertinence d'une hypothèse, il faut choisir le meilleur contexte de traitement possible, c'est-à-dire le contexte qui permet d'obtenir le meilleur rapport entre effort et effet⁴⁹ ». Bref, pour un individu, le lecteur par exemple, le principe de pertinence est formulé ainsi : une hypothèse est d'autant plus pertinente, 1. que les effets contextuels qu'elle entraîne lorsqu'elle est traitée optimalement sont importants et 2. que l'effort requis pour la traiter optimalement est moindre.

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

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

48. D. Sperber et D. Wilson, *La Pertinence, cognition et communication*, Paris, Editions de Minuit, 1989 [1986], p. 237.

49. *Ibid.*, p. 191 et p. 219.

démarche du chercheur qui se renseigne plus particulièrement sur une période, une pratique linguistique, un mouvement ou une école littéraire, un auteur, etc.). Tout ce que Peirce désigne aussi sous le nom d'informations collatérales, ce « prérequis pour saisir une idée signifiée par le signe⁵⁰ ». Ces informations nécessaires à l'interprétation auxquelles le texte renvoie plus ou moins directement ne constituent pas pour autant sa pertinence mais le contexte dans lequel ce texte fonctionne sous le régime de littérarité : on ne doit pas confondre l'interprétation (ou l'interprétant d'un signe) avec les éléments qui la permettent, on ne doit pas confondre l'objet du message au niveau α avec le contexte antérieur et le contexte actuel. C'est que M. Tremblay ne fait pas que nous renseigner sur ce qu'est le joul, sur la difficulté d'être obèse, sur la vie des femmes du Plateau Mont-Royal... son message, même s'il est social et politique est aussi poétique et c'est ce qui fait de lui un « véritable écrivain ». La pertinence littéraire du message concerne le travail sur le langage, l'exploitation polyphonique du discours de Laura. Le travail du signifiant (l'oralisation) n'a pas seulement comme effet de renvoyer à un référent social attesté mais, parce qu'il est une perturbation de la norme grammaticale (écrite), attire l'œil du lecteur sur le médium langagier. Ces remarques sur un signe linguistique qui s'affiche comme tel rejoignent de nombreuses remarques sur le réalisme langagier en littérature : en cherchant à rendre compte au plus près de la réalité la plus naturelle d'une pratique langagière, l'auteur ne fait finalement qu'attirer l'attention sur le langage lui-même comme médium.

Pour conclure sur cette question, je reviendrai simplement sur l'intérêt que l'on a à parler de pertinence littéraire, puisque cela suppose de la part du lecteur un *effort* d'interprétation en rapport de réciprocité avec la *délimitation d'un contexte*, et surtout suppose une *élasticité de ce contexte*. Ainsi, fréquenter la littérature n'aboutit pas qu'à une culture des textes mais plus généralement à une extension des savoirs du lecteur : « La lecture des œuvres, écrit D. Maingueneau, contribue aussi à enrichir les savoirs du lecteur en l'obligeant à faire des hypothèses interprétatives qui excède la littéralité des énoncés⁵¹. »

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

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

On peut supposer que Tremblay fait subir à la langue un traitement analogue à celui de ses formes théâtrales et qu'à une architecture scénique correspond une architecture langagière, résultant d'un savant dispositif. Le joul donc. Mais encore. S'agit-il d'une simple reproduction des langages sociaux ? Ou plutôt d'une transposition [...] ?⁵²

Le texte que je me propose d'étudier avec les outils qui viennent d'être définis a été publié comme roman en 1973. C'est du point de vue de Laura Cadieux que le récit est

50. Ch. S. Peirce, fragment 8. 177-185, *op. cit.*, traduit par J. Fisette, *op. cit.*, p. 267-272, p. 268.

51. D. Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 34.

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

construit. La particularité d'une narration à la première personne plonge le lecteur dans un univers discursif où l'instance narrative semble s'adresser à lui directement. C'est déjà une première situation d'oralité. Dans ce récit à la première personne, la narratrice ne se contente pas de raconter des événements passés à un lecteur qui n'était pas là —c'est le propre de la diégèse que de mettre quelqu'un au fait d'un événement qu'il n'a pas vécu—, elle lui rapporte directement des séquences de ces événements, sous forme de flash-back, en convoquant dans son propre discours le discours des personnages qui ont fait cet événement, avec elle ou non. C'est une multiplicité de situations d'oralité qui est proposée à la lecture.

Traditionnellement, on distingue bien ce qui appartient au récit, qui est le propre du narrateur, et ce qui appartient au discours, qui est le propre des personnages remis *in situ*. On réfère ici plus particulièrement aux différences de marquage de l'énonciation. Le « récit pur » relèverait d'une énonciation non marquée (pas de déictiques, pas de phonétismes qui identifieraient le narrateur à un locuteur) ; les discours rapportés sont au contraire travaillés comme discours *in praesentia* avec toutes les marques de la situation d'oralité dans laquelle ils se réalisent comme paroles, comme dialogues. Dans le roman, les situations d'oralité servent à caractériser les personnages dans et par leur discours : il n'est pas rare d'y voir des jeux sur le signifiant, des transcodages graphiques de « parlures » idiosyncrasiques, sociolectales ou dialectales.

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

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

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

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

II-1. Mais qu' « entendons-nous par oralité ? »

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

- *Dépassement de quelques oppositions fréquentes*

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

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

Étudier l'oralité d'une production verbale nécessite à mon avis que l'on examine l'énoncé sous ces différents prismes, que l'on aille un peu plus loin que la simple assimilation de l'oralité au canal d'énonciation sonore et que l'on dépasse aussi l'opposition parole/graphie, surtout lorsque l'on s'intéresse à une production littéraire qui se joue de ces assimilations et oppositions pour produire des effets stylistiques. « Ce n'est pas le fait d'être proférée par la bouche qui caractérise la langue orale, écrit M.-C. Hazaël-Massieux, mais d'être née dans une situation d'oralité. Ce n'est pas le fait d'être graphiée (notée sur le papier) qui caractérise la langue écrite mais la structuration même des unités, le type d'élaboration du discours.⁵⁴ »

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

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

L'idée d'une spécificité de l'organisation du discours, oral et écrit, retient tout particulièrement mon intérêt. Analyser l'oralité à l'œuvre dans le texte de M. Tremblay revient alors à relever toutes les perturbations du code écrit, toutes les tentatives de l'auteur

53. Cf. les travaux de C. Blanche-Benveniste, M.-A. Morel, M.-C. Hazaël-Massieux, H. Meschonnic, P. Charaudeau. Voir aussi les propos de P. Larthomas sur « le dit et l'écrit », *Notions de stylistique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

54. M.-C. Hazaël-Massieux, *Ecrire en créole, oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 44.

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

pour « rendre le langage au continuum anthropologique », pour éviter de le réduire à un contenu informationnel.

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

La voix, qui peut faire sa syntaxe, sa rythmique, écrit H. Meschonnic, peut faire sa typographie. C'est pourquoi une poétique de la typographie, et du visuel, loin d'être étrangère à l'oralité, peut montrer la relation entre l'oral et le visuel. Et la faire. Ce que font certaines pratiques poétiques ou romanesques [...] le geste, avec le corps et la voix, de divers côtés, est réintroduit dans le langage, ou plutôt dans le continuum anthropologique d'où le langage avait été extrait, réduit au sens⁵⁶.

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

Mon analyse devra rendre compte à la fois du travail stylistique des formes linguistiques du français standard écrit et de la volonté de structuration discursive de ces formes qui composent le texte. C'est d'ailleurs au niveau de cette structuration discursive que se joue l'hybridité générique.

- *Polyphonie et gestion de la narration (voir schéma en II-2)*

Le texte de M. Tremblay est à coup sûr un texte narratif, le discours englobant de Laura (I) joue bien le rôle de récit. Le narrateur, cet être de papier qui raconte l'histoire, est une voix que l'on entend tout au long du texte, il est l'actant avec lequel se passe le contrat de lecture (niveau I). *C't'à ton tour, Laura Cadieux* est un texte narratif dans la mesure où il peut être découpé en séquences qui s'articulent selon une certaine logique pour former un récit, c'est-à-dire une histoire complète qui a un début, un développement et une fin. La citation d'Euripide, en exergue du texte, est sans ambiguïté et montre bien que la logique narrative n'est pas le propre du romanesque : « Mais par où commencer mon accusation ? Comment la

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

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

terminer ? Que mettre en son milieu ? » *Électre* (Euripide). Sans reprendre en totalité les six critères pour la définition du récit donnés par J.-M. Adam⁵⁸, je retiendrai l'idée de *séquences narratives* et de leur organisation selon une *logique causale*, qui n'est autre ici que le fil de la pensée du narrateur.

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

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

etc. jusqu'à

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

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

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

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

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

Laura n'est pas un narrateur distancié comme on peut le voir dans les extraits ci-dessus. L'instance narrative est caractérisée comme subjectivité et comme personnage. Si l'on

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

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

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

D'où également l'auto-dérison partout présente. Le regard critique et même cruel que Laura pose sur le monde qui l'entoure et qu'elle présente, elle le pose aussi sur elle. Je ne peux traiter ici du phénomène de l'ironie, mais il faudrait bien entendu le prendre en compte dans une étude exhaustive de la polyphonie énonciative.

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

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

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

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

L'épisode manqué est celui auquel Laura n'a pas assisté (l'épopée de madame Therrien dans le métro à la recherche du « p'tit Cadieux ») ; la dérive narrative du discours de « la Therrien » est aussitôt justifiée : elle raconte ce qu'elle a vécu et ce qu'ignorent ses

59. Cf. P. Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1972], p. 21.

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

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

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

- *Oralité et stigmatisation d'une « parlure »*

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelques particularités de prononciation

« **Moé**, quand les shakes me pognent, **y'a** rien pour me **r'tenir**... **Chus v'nue** blanche comme un drap » [...] « **J'vas** aller le **charcher**. Restez **icitte**, pis attendez qu'on **r'vienne** par l'**aut'bord**... **Enarvez**-vous pas pour rien, ça **s'perd** pas comme ça, un enfant. [...] **enteka** (p. 27) »
« D'un coup, **j'aparçois** une police... **J'me** garoche dessus.. Le gars a **faite** un de ces steps quand **chus t'arrivé** à côté de lui... » (p. 81)

On note :

63. C. Détrie, P. Siblot et B. Vérine, *Termes et concepts pour l'analyse du discours, Une approche pragmatique*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 227-228.

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

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

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

Quelques points de syntaxe

- « **C'est** vrai **que** chus quasiment plus large que haute » (p. 19)
- « y'a dû penser à **descendre à'station** MacGill » (p. 27)
- « ça, pour avoir l'air des licheuses de nounes, y'ont l'air des licheuses de nounes, all right ! **Moé, j'les** ai toujours haïes, **les sœurs** [...] **Sont-tu** laides ! Mais **sont-tu** laides ! » (p. 51)
- « **C'est-tu** sérieux, que j'ai commencé tout bas. **C't'affaire de sœur-là, là, c'est-tu** vraiment sérieux ? » A m'a pas répond ! (p. 57)
- « Aïe, aïe, aïe, wow, commencez pas à vous battre tu-suite de même, **là, vous autres**, j viens juste d'arriver, moé, **là** ! Laissez-moé le temps de me mettre au courant que j'me jette **dans'mêlée** moé avec ! » (p. 106) ...
- « **à'mode** » (p. 51)

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

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

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

Deux ou trois mots sur le lexique

« j'ai failli **m'effouerrer** à terre. Y'avait l'air **en beau calvaire**, le gros » (p. 30)

Maudit qu'ça pue ! (p. 31)

« Ah, oui, c'est la vue ousque Suzanne Signoret pis son **chum** turent son mari, pis qu'y peuvent pus coucher ensemble, après, parce qu'y'ont ont mal au cœur... C'est ben plate ! » J'ai vu madame Touchette y lancer un de ces **dirty looks**... Est pas sourde. (p. 43)

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

Il y aurait beaucoup à dire ici car c'est le lieu linguistique, avec la prononciation, où se manifestent le plus les variations diatopiques et diastratiques qui retiennent mon intérêt (basilecte québécois). Il existe beaucoup de dictionnaires, glossaires ou autres vocabulaires qui trient québécismes, archaïsmes, anglicismes, etc. J'y renvoie bien entendu pour une étude approfondie. Dans les extraits ci-dessus, on peut déjà relever « s'effouerrer », « se garrocher » qui sont perçus comme des archaïsmes en français de France, mais encore d'usage dans le parler populaire et même le parler courant québécois avec le sens de « s'écraser, s'affaisser » et de « se jeter ». Les jurons sont empruntés au vocabulaire religieux et plus particulièrement eucharistique (« calvaire », « maudit », « câlisse », « tabarnac », etc.) ils sont souvent sujet à transformation : « batêche » pour « baptême », « tabarnouche » pour « tabernacle », « câliboire » pour « calice » et « ciboire », « mautadit » ou « sautadit » pour « maudit », etc. Enfin, le « chum », les « dirty looks » et les « steps » sont des emprunts directs à l'anglais rentrés dans l'usage, c'est-à-dire qui ne sont pas analysables comme des hapax. Le phénomène de l'emprunt déborde bien évidemment le cadre de ces exemples et le cadre même du lexique puisque on le retrouve au niveau syntaxique dans des structures communément appelées *traduidu*.⁶⁶

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

II – 2. Quand le narrateur délègue ses pouvoirs et les reprend (l'empilement des discours directs)

- *Proposition de schéma*

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

66. Voir notamment G. Colpron, *Les Anglicismes au Québec*, Ottawa, Beauchemin, 1970.

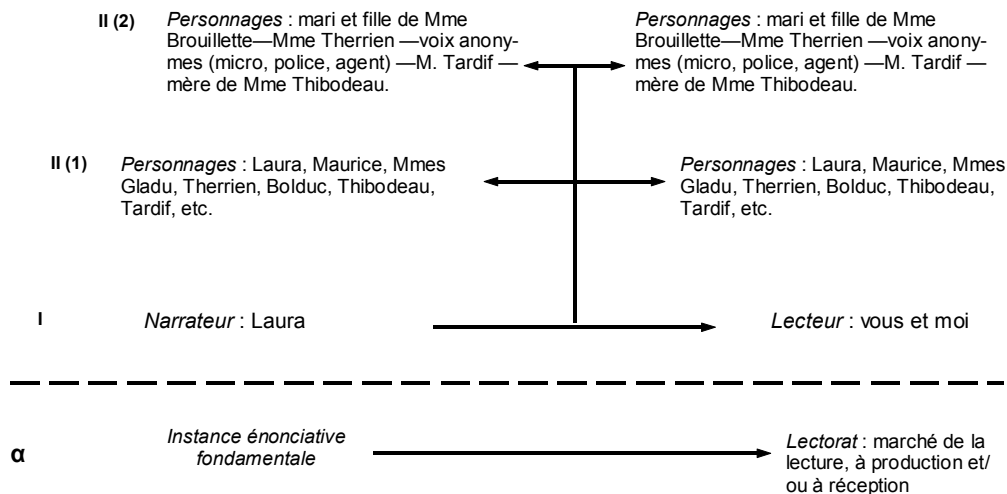


Figure 3. Feuilleté énonciatif de la parole de Laura

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

- *Extraits*

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

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

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

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

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

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

Y'm'a crié de l'aut'bord : « **C't'un tour ! J't'ai eue, hein ?** » Imaginez ! Six ans ! C'est beau d'avoir des enfants éveillés, mais j'ai jamais demandé au bon Dieu de m'envoyer des monstres ! Un tour ! Y'aurait pu se faire enlever ! Se faire écraser ! Se faire tuer ! « **Monte en haut, p'tit tabarnac**, que j'y ai répond, **monte en haut tu-suite, pis attends-moé, m'as t'en jouer un tour, moé... M'as te sacrer la plus belle volée de ta vie, mon p'tit calvaire...** » (séq. VI, p. 27-28)

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

« Mon Dieu, pauvre madame Therrien, que j'ai dit à madame Therrien, contez-moé tout ça... Que c'est que vous avez faite pendant tout ce temps-là pour l'amour du ciel ! » Pis j'ai faite signe aux autres d'écouter ça [...] (séquence XXIII, p. 76)

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

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

- *Hybridité générique et effet d'oralité*

Parler d'hybridité générique, c'est déjà avoir une certaine idée des genres, et qui plus est des genres littéraires : « Tout historien des genres rencontre un dilemme : apparemment, nous ne pouvons décider de ce qui appartient à un genre, sans savoir déjà ce qui est générique et pourtant nous ne pouvons savoir ce qui est générique sans reconnaître que tel ou tel élément appartient à un genre⁶⁷. » Aussi suis-je obligée, à ce stade de l'analyse, d'en appeler à des interprétants textuels qui débordent le texte littéraire étudié et en définissent la nature générique, au niveau α des représentations esthético-culturelles du discours littéraire. Qu'est-ce qui me permet de dire que ce texte est un roman, qu'est-ce qui me permet de dire que ce texte peut aussi s'appréhender comme pièce de théâtre ? Voici deux questions auxquelles il faut répondre avant d'avancer l'idée d'un mélange des genres ou d'une double appartenance générique.

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

Si le roman est un art de la diégèse, du récit, le théâtre est un art de la mimésis. Ceci veut dire que l'histoire ne nous est pas racontée par un narrateur, qu'il soit intérieur ou extérieur à l'histoire, mais qu'elle est représentée directement, sans intermédiaire. Il n'y a pas de commentaire, le plus souvent, sauf parfois dans le théâtre moderne, pas de voix off, et l'auteur dramatique ne s'exprime pas à travers un narrateur privilégié, mais à travers le discours de personnages différents, eux-mêmes interprétés par l'acteur.⁶⁸

En fonction des catégories traditionnelles que l'on a, on peut postuler que ce texte, présenté comme un roman, emprunte à la fois au roman et au théâtre, au genre narratif et au genre dramatique. Et cette ambivalence est une ambivalence de la prise en charge de l'énonciation. Il y a entrelacs permanent entre le narratif et le mimétique. A un premier niveau, la diégèse se construit dans le discours (les pensées) d'un narrateur témoin qui s'adresse au lecteur avec un JE et à un autre niveau est construite par et dans le discours des personnages convoqués par Laura. Le texte étant lui-même présenté comme discours d'un

67. K. Vietör, *Histoire des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p. 29.

68. J. Gardes-Tamine, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1992, p. 101.

individu au niveau I, il peut être lu d'une seule et même voix comme monologue, ce qui a été le cas pour la radio ou à la scène par Manon Gauthier. Mais, d'un autre côté, on peut percevoir Laura, la narratrice, comme mettant littéralement en scène des situations, des tableaux avec des personnages existant par leur parole : la reprise en téléroman transforme la Laura narratrice en voix off (un je narrant) et rend autonome chaque personnage et chaque situation en différents comédiens, en différents lieux.

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

Toute recherche sur le discours au théâtre, écrit A. Ubersfeld, souffre de l'équivoque qui plane sur la notion de discours, mais aussi de cette autre équivoque propre au théâtre : le discours au théâtre est discours de qui ? Il est le discours d'un émetteur-auteur ; et alors il peut être pensé comme totalité textuelle (articulée) ; il est aussi et inséparablement discours non seulement articulé, mais fragmenté, dont le sujet de l'énonciation est le personnage.⁶⁹

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

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

II – 3. Du fait linguistique au phénomène littéraire : un *langagement* très québécois⁷⁰

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

Comment aller un peu plus loin que la simple perception textuelle de formes non standard et le brouillage énonciatif provoqué par la richesse polyphonique de la parole narrative ? Une fois la littérisation du texte admise (présumée), on peut regarder d'un peu

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

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

71. P. Nepveu, *L'Écologie du réel*, op. cit., p. 69.

plus près comment cela fonctionne, en reprenant les trois types de littéarité définis dans le cadre de la sémiostylistique, à savoir une littéarité générale, une littéarité générique et une littéarité singulière.

- *D'un point de vue général*

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

Le texte de M. Tremblay est implicitement et spontanément perçu comme littéraire par un lecteur francophone. Même si le lecteur non québécois doit fournir un effort d'acculturation certain pour reconnaître tous les enjeux culturels d'une oralisation de l'écriture dans le Québec des années soixante et soixante-dix, il a priori le sentiment de se trouver face à un travail esthétique de la langue, face à une publication rangée et présentée comme un roman et face à un auteur déjà connu. Je ne développerai pas tous ces aspects, je préfère m'arrêter sur une caractéristique de la littérature québécoise de cette période : son rapport au langage. *Laura Cadieux* a cela de commun avec la plupart des productions littéraires québécoises (francophones) qu'il est une manifestation de la « surconscience linguistique » non seulement d'un écrivain mais plus généralement d'une époque. J'emprunte ce terme à L. Gauvin qui le définit ainsi :

C'est ce que j'appelle la surconscience linguistique de l'écrivain. Je crois, en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles —ou tout au moins concurrentielles— qu'entretiennent entre elles deux ou plusieurs langues, donnent lieu à cette surconscience dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Ecrire devient alors un véritable « acte de langage ». Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi la statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire⁷³. »

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

72. G. Molinié, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, op. cit., p. 112.

73. L. Gauvin, *Langagement*, op. cit., p. 8.

74. *Ibid.*, p. 70.

- *D'un point de vue générique*

La littérarité générique « paraît à la fois plus simple et plus insaisissable. On est évidemment dans la littérarité : 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. La première réponse est évidente : c'est celle des genres [...] un texte s'appréhende comme un roman, comme un poème, comme une pièce de théâtre... avec toutes les combinaisons réelles et imaginables des mixtes, des sous-catégorisations et des transformations. ⁷⁵ »

Je renvoie à ce qui vient d'être dit de la bivalence du texte et de son statut de fiction discursive qui lui permet de fonctionner à la fois comme texte romanesque et comme texte de théâtre. Ce jeu des genres est une marque stylistique, une marque la singularité de l'œuvre. Ainsi la littérarité générique est-elle à la fois une reconnaissance des canons génériques hérités de la rhétorique et une reconnaissance de leur dépassement par un travail individuel, singulier, d'un écrivain qui en créant une œuvre s'approprie, retravaille et combine ces catégories génériques relativement abstraites. La dimension générique de la littérarité (ou littérarité générique) est donc aussi « la borne de la littérarité singulière », écrit G. Molinié. Je rappelle l'exergue introductive empruntée à D. Maingueneau qui dit que « Chez un véritable écrivain, les conventions génériques sont en quelque sorte transcendées par une option stylistique qui les légitime ⁷⁶ ». Il me semble que l'on touche ici un pivot très important dans la mesure où se joue dans cette transcendance une certaine appréciation de la qualité stylistique d'un texte : la littérature de masse, dite aussi populaire, serait une littérature qui ne dépasserait pas le cadre des conventions génériques, qui répondrait aux attentes d'un lectorat de manière extrêmement stéréotypée. Bref une littérature qui ne provoquerait pas de « tension du pacte scripturaire » telle qu'elle a été définie plus haut (voir notes 24,25 et 26). J'insiste sur ce point, car il serait tout à fait légitime de considérer toutes les productions joulisantes de cette époque comme relevant de cette littérature de masse : il suffisait alors écrit R. Major, que « L'auteur émaille son texte de quelques éléments tirés d'un niveau inférieur de langue, le parler des basses classes qu'on ne souhaite pas voir en littérature, appelle cela du joul puisque cela est bien connu, et le lecteur accepte cette convention ⁷⁷. » Et c'est comme littérature populaire, de masse, que ces textes ont été rejetés, jugés malpropres par l'intelligentsia du moment, c'est en ce sens que la littérature jouale a été définie comme une revendication sociale aux accents marxistes (voir le mouvement *Parti pris* en particulier). Et M. Tremblay présentait bien sa démarche, avec *Les Belles-Sœurs*, comme un macro-acte de langage collectif et socio-politiquement engagé. Il fut d'ailleurs longtemps considéré comme le porte-parole en littérature des petites gens québécoises. Fonction dont il aura du mal à se défaire, dont il se plaint parfois comme étant trop restrictive, trop pesante : « Le joul, c'est une arme politique, dit M. Tremblay en 1973, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours [...] C'est un devoir que d'écrire en joul tant qu'il restera un Québécois pour s'exprimer ainsi ⁷⁸. »

Notons que l'institution du théâtre au Québec est une « institution à géométrie variable ⁷⁹ » et que ce qui est reconnu comme typiquement « dramatique » à une période ne l'est peut-être plus à une autre. Ainsi envisagée, l'évolution de l'écriture de M. Tremblay est peut-être à mettre en rapport avec l'évolution plus générale du canon générique : entendons par là qu'il participe à l'institution tout en reflétant les options majeures. Je renvoie ici aux travaux de G.

75. G. Molinié, *Sémiostylistique*, op. cit., p. 113.

76. D. Maingueneau, *Pragmatique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 134.

77. R. Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.

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

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

David, de P. Lavoie, de D. Lafon et de J. Przychodzen⁸⁰.

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

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

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

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

L'intérêt de considérer le phénomène de l'oralité populaire sous l'éclairage de trois types de littérature est réel puisque cela permet de mettre en évidence l'articulation du général au singulier via le travail générique. Ce texte n'est pas littéraire simplement parce qu'il correspond, grosso modo, au type d'expression d'une époque bien définie. Il l'est aussi parce qu'il est un travail fort singulier des formes linguistiques et de leur organisation textuelle, parce que l'oralité à l'œuvre n'est pas qu'au service d'une revendication sociale. Elle revendique un certain travail poétique du langage : la reconnaissance et le dépassement de deux genres du discours littéraire (roman, théâtre), une autoréférenciation (le discours littéraire s'affiche comme tel), la manifestation d'un ethos individuel, celui de l'écrivain, etc.

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

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

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

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

Je reprends ici la fin de la citation de L. Gauvin citée *supra* : « Plus que de simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi la statut d'une littérature, son intégration/définition des codes et enfin toute une réflexion sur la nature et le fonctionnement du littéraire⁸⁴. » Avec *C't'à ton tour Laura Cadieux*, c'est véritablement la littérisation du joul et plus généralement le traitement poétique des formes d'oralité ; cela parce que dans le roman, encore plus qu'au théâtre, l'oralisation de l'écrit, parce qu'elle permet « à l'œil de s'accrocher » selon les mots mêmes de M. Tremblay, renvoie la langage littéraire à lui-même, la variation stylistique perçue vise autant que dénonce l'oralité comme effet. Je n'ai pas le temps de développer davantage cette question de la référenciation qui va de pair avec la problématique du réalisme langagier en littérature.

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

Le chantier le plus important [...] celui des médiations entre l'œuvre et le monde dont elle procède et dans lequel elle s'inscrit. La notion de sociogramme (construite par C. Duchet et I. Tournier) voudrait contribuer à cette étude. Le sociogramme est défini comme « un ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles, aléatoires, en interaction les unes avec les autres, gravitant autour d'un noyau lui-même conflictuel ». Instrument d'analyse sémantique portant sur le vocabulaire des œuvres, leur matériau sémantique et sur les images-idées qui les traversent, il devrait permettre de rendre compte de la variété des socio-textes appartenant à un même champ épistémologique, de les situer à l'interférence de plusieurs épaisseurs de temps, d'apprécier la portée des ruptures accomplies et les facteurs d'inertie, clichés et stéréotypes, d'intégrer l'horizon d'attente aux structures textuelles et à l'élaboration esthétique⁸⁵.

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

Conclusion : Trente ans après, le même pari⁸⁷ ?

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

84. L. Gauvin, *Langagement, op. cit.*, p. 8.

85. C. Duchet et I. Tournier, *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Paris, Presses Universitaires de France, 3 vol., 1994, p. 3572

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

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

S'il y a « matière à transposition », comme l'a écrit M. Bélair, c'est que le texte fonctionne et comme énonciation romanesque : un narrateur, Laura, et comme énonciation dramatique : plusieurs personnages, plusieurs voix autonomes. La polyvalence énonciative (et générique qui en résulte) est due au travail, à la stratification polyphonique de la voix narrative. Le brouillage des niveaux discursif/narratif est de plus soutenu par une oralisation des formes linguistiques qui fond les différences traditionnelles langue du récit/langue des discours en un seul code, compromis entre le dit et l'écrit. Le travail d'oralisation, tant du point de vue des formes linguistiques que de la structure discursive du texte, n'est jamais neutre en littérature, puisqu'il est la plupart du temps associé à une volonté de « populariser » une forme d'expression plus élitiste, d'autant plus quand cette oralisation a un référent identifié, clamé haut et fort, qui s'appelle le joual.

Quand la littérature, au gré de ses besoins, puise dans les couches correspondantes (non littéraires) de la littérature populaire, écrit M. Bakhtine, elle puise obligatoirement dans les genres de discours à travers lesquels ces couches se sont actualisées. Il s'agit pour la plupart des types appartenant au type parlé-dialogué [...] là où il y a style, il y a genre. Quand on fait passer le style d'un genre à un autre, on ne se borne pas à modifier la résonance de ce style à la faveur de son insertion dans un genre qui ne lui est pas propre, on fait éclater et on renouvelle le genre donné.⁸⁸

Si *Laura Cadieux* a pu se retrouver sous la forme du roman c'est probablement parce que la pratique qu'a M. Tremblay du genre narratif a changé depuis ses premiers récits et contes. Son travail du langage dramatique a laissé des traces dans cette nouvelle écriture. Le roman dont il a été question est une étape dans sa pratique du genre narratif mais aussi dans la constitution de son œuvre en cycles. *C't'à ton tour, Laura Cadieux* n'appartient pas au cycle des *Belles-Sœurs* (théâtre) mais en reprend pourtant l'univers et les personnages. Et il préfigure déjà les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (romans) qui viendront plus tard avec *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978).

C't'à ton tour, Laura Cadieux est une expérience d'écriture, par l'écriture, qui annonce certaines pratiques futures : la polyphonie et la polyglossie dans *La Duchesse et le roturier* (1982) et *Des Nouvelles d'Edouard* (1984) en particulier, la dérive autobiographique de l'univers tremblayen (les trois récits de 1992 à 1994), l'autoréflexivité de l'écriture (figure de l'écrivain dans le texte ou sur scène, théâtre dans le théâtre). Toutes ces pratiques s'entremêlent jusqu'à donner un produit relativement abouti : *Encore une fois, si vous permettez* (1998). Si cette dernière pièce, du point de vue du contenu, est à mettre en relation directe avec *Les Belles-Sœurs* (créée pour le trentième anniversaire), du point de vue générique, elle est le pendant parfait de l'hybridité mise à jour dans *Laura Cadieux*. M. Tremblay y mélange son univers fictionnel et son univers personnel, se joue à nouveau des conventions génériques puisqu'il introduit un narrateur sur scène, et exploite l'oralité, en utilisant une langue oralisée *versus* une langue plus écrite pour structurer les niveaux d'énonciation.

Dans un duo drôle et émouvant, écrit M.-L. Piccione, Nana et le narrateur s'affrontent et confrontent leurs points de vue sur la vie, leur famille ou encore la lecture. A cet égard, le texte est donc très près des recueils autobiographiques, en particulier *Un Ange cornu avec des ailes de tôle* dont il reprend plusieurs pages empruntées au récit « Patira ». Mais la pièce rompt délibérément avec les données réalistes en donnant pour interlocuteur à Nana non pas Michel mais un narrateur. Ce dernier, joué par André Brassard, représente le fils de Nana aussi bien à 10 ans qu'à 17 ans ou plus tard encore. Ainsi s'établit une distanciation qui fait de l'œuvre une mise en abyme du leurre théâtral⁸⁹.

88. M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 271.

89. Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux,

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

Dans cette pièce, le narrateur assume tout à fait les fonctions qu'assumait la Laura (I) en 1973, puisque c'est lui qui invite ou non sa mère dans son discours et sur scène, au gré de ses souvenirs, puisqu'il s'adresse au lecteur directement et qu'il se met lui-même en situation de dialogue avec Nana (à un niveau II), à différents âges. Seulement, la polyphonie est ici servie par une certaine polyglossie d'écriture : lorsque le narrateur fonctionne au niveau I, il s'exprime dans une langue des plus normées voire des plus littéraires (la prétérition du début par exemple), et quand il est en situation « familière », affective, d'échange avec sa mère, il retrouve toutes les marques de l'oralité telle qu'elle avait été définie plus tôt. La graphie marque aussi la différence. Remarque finale : plus le narrateur représenté rejoint le narrateur qui raconte, plus les marques de l'oralité s'estompent. La pièce est une suite de flash-back qui s'enchaînent chronologiquement (le narrateur à 10 ans, à 17 ans, à 20 ans, etc.) jusqu'à rejoindre l'espace-temps de l'énonciation I, jusqu'à rejoindre la figure du narrateur M. Tremblay devenu écrivain.⁹⁰

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

1999, p. 164-165

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

« Feuilleté énonciatif et hybridité générique.

C't à ton tour, Laura Cadieux de Michel Tremblay, entre roman et théâtre »

in *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs, Antilles, Réunion, Québec*, sous la direction de Marie-Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Langues et langage, 2005, p. 35-89).

Références bibliographiques :

- ADAM, J.-M., *Texte : types et prototypes*, Paris, Nathan, coll. Université, 1992.
- BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1978.
- , *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1984.
- BEAUPRÉ, S., *Spécularité et autoréférentialité dans l'œuvre de Michel Tremblay*, thèse de l'Université de Montréal, Département d'études françaises, 2000.
- BÉLAIR, M., « Michel Tremblay publie 'Laura Cadieux' : un roman presque théâtral », in *Le Devoir*, 21 avril 1973.
- BLANCHE-BENVENISTE, C., « Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », in *Langue française*, n° 89, 1991, p. 52-62.
- , *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, coll. L'Essentiel Français, 2000.
- BLANCHE-BENVENISTE, C. et C. JEANJEAN, *Le Français parlé. Edition et transcription*, Paris, Didier-Erudition, Publications du Trésor Général des Langues et Parlers Français, 1987.
- DE CHALONGE, F., « Poétique et phénoménologie : le point de vue et la perception », in *Littérature*, n° 132, 2003 p. 71-84.
- BRASSARD, A., « Le même pari, Nana et *Les Belles-Sœurs* : même combat », in *Le Devoir*, 1er août 1998.
- CAMBRON, M., *Une Société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. Etudes littéraires, 1989.
- CHARAUDEAU, P., *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*, Paris, Hachette, coll. Langue, linguistique, communication, 1980.
- COLPRON, G., *Les Anglicismes au Québec*, Ottawa, Librairie Beauchemin Limitée, 1970.
- DARGNAT, M., *Michel Tremblay, le « joul » dans Les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DAVID, G. et P. LAVOIE, *Le Monde de Michel Tremblay*, Carnières/Montréal, Lansman, Cahiers de Théâtre Jeu, 1993.
- DAVID, G., « Une institution théâtrale à géométrie variable », in *Le Théâtre québécois, 1975-1995*, sous la direction de D. Lafon, Montréal, Fides, coll. Archives des Lettres Canadiennes, Tome X, 2001, p. 13-36.
- *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990*, thèse de l'Université de Montréal, Département d'études françaises, 1995.
- DÉTRIE, C., P. SIBLOT et B. VÉRINE, *Termes et concepts pour l'analyse du discours, Une approche praxématique*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. Lexica, 2001.
- DUCHET, C. et I. TOURNIER, *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Paris, Presses Universitaires de France, 3 vol., 1994.
- FAUCONNIER, G. & M. TURNER, *The Way We Think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*, New York, Basic Books, 2003.
- FISSETTE, J., *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ Editeur, coll. Documents, 1998.
- FONTANILLE, J., *Sémiotique et littérature, essais de méthode*, Paris, Presses Universitaires de

- France, coll. Formes sémiotiques, p. 1999.
- GARDES-TAMINE, J., *La Stylistique*, Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 1992.
- GAUVIN, L., *La Fabrique de la langue, De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points Essais, 2004.
- , *Langagement*, Montréal, Boréal, 2000.
- , *Parti pris littéraire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. Lignes québécoises, 1975.
- GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1991.
- GENINASCA, J., *La Parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1997.
- HAZAËL-MASSIEUX, M.-C., « Quelques réflexions sur signification et communication : le rôle du contexte et de la situation », in *Travaux du CLAIX*, volume 7, 1989, p. 17-37.
- , *Ecrire en créole, oralité et écriture aux Antilles*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- , « De quelques avatars de la période en français et en créole : de l'oral à l'écrit », in *Travaux du CLAIX*, volume 13, 1993, p. 13-41.
- , « Les créoles français face à l'écrit », in *L'information grammaticale*, n° 89, 2001, p. 43-49.
- HÉNAULT, A., *Histoire de la sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1992.
- (dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Premier cycle, 2002.
- HOTTOIS, G., *Penser la logique, une introduction technique et théorique à la philosophie de la logique et du langage*, Bruxelles, DeBoeck Université, coll. Méthodes en Sciences Humaines.
- KLINKENBERG, J.-M., *Le Sens rhétorique, essais de sémantique littéraire*, Toronto/Bruxelles, Editions du GREF/ Les Eperonniers, 1990.
- LAFON, P., « Généalogie des univers dramatique et romanesque », in *Le Monde de Michel Tremblay* (avec G. David), Carnières/Montréal, Lansman, Cahiers de Théâtre Jeu, 1993, p. 309-333.
- LARTHOMAS, P., *Notions de stylistique générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- , *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1972].
- MAINGUENEAU, D., *Pragmatique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1991.
- , *L'Analyse du discours, introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU, D. et P. CHARAUDEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2002.
- MAJOR, R., *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979.
- MESCHONNIC, H., *Pour la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 5 volumes, 1970-1978.
- , *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.
- , « Littérature et oralité », in *Présence francophone*, n° 31, 1987, p. 9-30.
- , « Qu'entendez-vous par oralité ? », in *Langue française*, n° 89, fév. 1991, p. 6-23.
- MOLINIÉ, G., *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1998.
- , « De la stylistique sèche à la sémiostylistique », in *Champs du Signe*, n° 1, 1991, p. 17-22.
- , *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle*, Paris, Presses Universitaires de France, à paraître 2004.
- MOLINIÉ, G. & P. CAHNÉ, *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, Presses Universitaires de France,

coll. Linguistique nouvelle, 1994.

MOLINIÉ, G. & A. VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

MOLINO, J., « Interpréter », in *L'Interprétation des textes*, C. Reichler (dir.), Paris, Les Editions de Minuit, coll. Arguments, 1989, p. 9-52.

-----, « Pour une théorie sémiologique du style », in *Qu'est-ce que le style ?*, G. Molinié & P. Cahné (dir.), *op. cit.*, 1994, p. 213-261.

MOREAU, M.-L. (coord.), *Sociolinguistique, concepts de base*, Liège, Mardaga, coll. Psychologie et Sciences Humaines, 1997.

MOREL, M.-A. (coord.), *Langages*, « Intégration syntaxique et cohérence discursive », n° 104, 1991.

MOREL, M.-A., « Phrase. Enoncé ? Paragraphe ? Hyperparagraphe ? Quelles unités intonatives et discursives pour le dialogue oral en français », in *L'information grammaticale*, n° 98, p. 39-47.

MOREL, M.-A. et L. DANON-BOILEAU, *Grammaire de l'intonation. L'exemple du français*, Gap/Paris, Ophrys, coll. Bibliothèque de faits de langue, 1998.

NEPVEU, P., *L'Écologie du réel, Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 [1988].

OUELLET, P., « La perception discursive », in *La Discursivité*, sous la direction de L. Bourassa, Québec, Nuit Blanche Editeur, 1995, p. 33-67.

PAROUTY-DAVID, F. & C. ZILBERBERG (dir.), *Sémiotique & esthétique*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

PEIRCE, Ch. S., *Collected Papers*, fragment 5.402 (1906), note 3, cité et traduit par J. Fisette, in *Pour une pragmatique de la signification*, *op. cit.*, p. 281-283.

-----, extrait d'un long manuscrit non daté, in *Collected Papers*, fragment 8. 177-185, traduit par J. Fisette, in *Pour une pragmatique de la signification*, *op. cit.*, p. 267-272.

PICCIONE, M.-C., *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

Protée, théories et pratiques sémiotiques (revue), « Style et sémiosis », Chicoutimi, vol. 23/2, printemps 1995.

PRZYCHODZEN, J., *Vie et mort du théâtre qu Québec, Introduction à une théâtritude*, Paris, L'Harmattan, 2001.

SAINT-GÉRARD, J.-P., « Style, apories et impostures », in *Langages*, n° 118, 1995, p. 8-30.

-----, *Morales du style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, 1993.

SARKANY, S., « Le modèle d'inscription du framéricain chez Michel Tremblay », in *Présence francophone*, n° 32, Sherbrooke, p. 21-32.

SPERBER, D. et D. WILSON, *La Pertinence, cognition et communication*, Paris, Editions de Minuit, 1989 [1986]

STOLZ, C., *Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen, pour une approche sémiostylistique* [thèse sous la direction de G. Molinié], Paris, Honoré Champion Editeur, coll. Littérature de notre siècle, 1998.

-----, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études, 1999.

TREMBLAY, M., *Un Ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. Babel, 1994.

-----, *C't à ton tour, Laura Cadieux*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, coll. Littérature, 1997 [1973].

SEMINO, E. & J. CULPEPER (eds.), *Cognitive Stylistics, Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Compagny, coll. Linguistic Approaches of Literature, 2002.

UBERSFELD, A., *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Lettres Sup, 1996 [1977].

VALÉRY, P., préambule au *Discours sur l'Esthétique*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Editions Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1959.

VÉRON, E., « La sémiosis et son monde », in *Langages*, n° 58, 1980, p. 61-74.

-----, *La Sémiosis sociale : fragments d'une théorie de la discursivité*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1987.

VIETÖR, K., *Histoire des genres littéraires*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

VOUILLOUX, B., « Les styles face à la stylistique », in *Critique*, tome LVI, n°641, 2000, p. 875-901.

Mathilde Dagnat (Doctorante)

« Feuilleté énonciatif et hybridité générique.

C't à ton tour, Laura Cadieux de Michel Tremblay, entre roman et théâtre »

in *Langue et identité narrative dans les littératures de l'ailleurs, Antilles, Réunion, Québec*, sous la direction de Marie-Christine Hazaël-Massieux et Michel Bertrand, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, coll. Langues et langage, 2005, p. 35-89)

ANNEXE : Structure séquentielle du texte

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

L'enchâssement des discours directement rapportés¹

α. Autorité énonciative fondamentale (scripteur/lectorat) ; Manon Gauthier (comédienne/lectorat)

I. Laura Cadieux, (narratrice/lecteur)

I. (2)². Actrice et comédienne qui ont joué le rôle de Laura Cadieux lors du tournage du film et lors des représentations théâtrales.

II (1). Discours directs rapportés par Laura (personnages/personnages)

II (2). Discours directs rapportés par les personnages cités par Laura au niveau II (1) (personnages / personnages)

1^{ère} de couverture	Préface (7-10)	Exergue (13)
Photographie de l'actrice qui a joué le rôle de Laura dans le film. α. et I(2). Ginette Reno dans le rôle de Laura Cadieux	« Les beautés de Laura Cadieux » α. et I(2). La comédienne qui a joué la pièce a rédigé une présentation à l'attention des lecteurs.	« Mais par où commencer mon accusation ? comment la terminer ? Que mettre en son milieu ? » α. L'écrivain cite Euripide.

¹. Nous n'avons pas tenu compte ici de la polyphonie à l'œuvre, aussi, dans le discours indirect et le discours indirect libre. Nous avons donc analysé les décrochages énonciatifs explicités par des guillemets. Il faudrait bien entendu prendre en considération tous les aspects non retenus pour une étude complète de la polyphonie énonciative.

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

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

<p style="text-align: center;">I (15-18)</p> <p>Le métro, c'est pas le parc Belmont, ciboire ! [...] « Parce que chus grosse, tabarnac, parce que chus grosse ! »</p> <p>I. II (1). (dans le métro) -Laura Cadieux -Maurice Cadieux (le fils) -Le « gars des billets » -Des jeunes dans le métro</p>	<p style="text-align: center;">II (19)</p> <p>Chus quasiment plus large que haute</p> <p>I.</p>	<p style="text-align: center;">III (21-22)</p> <p>manger en paix, c'est tout c'qu'y m'reste dans' vie, ciboire !</p> <p>I.</p>
<p style="text-align: center;">IV (23)</p> <p>Voyez-vous [...] j'suis un traitement...</p> <p>I.</p>	<p style="text-align: center;">V (25-26)</p> <p>Dans le métro, j'ai rencontré madame Therrien. A s'en allait chez le docteur, elle itou. [...] quand à rit, elle, j'vous dis qu'on l'entend. [...] on avait oublié le p'tit dans le métro !</p> <p>I. II (1). (dans le métro) -Laura Cadieux -Mme Therrien</p>	<p style="text-align: center;">VI (27-28)</p> <p>Moé, quand les shakes me pognent [...] juste comme Mme Therrien embarquait dans l'métro, le p'tit sortait de l'autre qui s'en v'nait en sens contraire, un grand sourire aux lèvres. [...] y'avait une 80 qui s'en venait ça fait qu'on s'est dépêchés pour la prendre.</p> <p>I. II (1). (dans le métro) -Laura Cadieux -Mme Therrien -Maurice Cadieux</p>
<p style="text-align: center;">VII (29-30)</p> <p>Un épais de chauffeur d'étebus</p> <p>I. II (1). (dans l'autobus, ligne n° 80) -Laura Cadieux -Le chauffeur du bus Indirectement (une « gang » d'émigrés et un vieux monsieur)</p>	<p style="text-align: center;">VIII (31-32)</p> <p>Aïe ça pue dans ces maudites étebus-là [...] c'étaient toute une d'émigrés qui baragouinaient tu-sortes d'affaires dans tu-sortes de langues...</p> <p>I. (commentaires sur la ligne de bus n°55)</p>	<p style="text-align: center;">IX (33)</p> <p>« Pis la femme comique qui était avec nous autres, dans le métro, ousqu'à l'est, donc ? »</p> <p>I. II (1). (en descendant du bus n° 80) -Maurice Cadieux</p>
<p style="text-align: center;">X (37-40)</p> <p>Une chance, chus t'arrivée une des premières ... Y'en avait juste cinq en avant de moé [...] Passer l'après-midi là, c'est pas ben ben</p>	<p style="text-align: center;">XI (41-42)</p> <p>Nous autres, on aime ça rester en gang, ça fait qu'on s'arrange toujours pour envoyer les ceuses qui font pas notre affaire dans le</p>	<p style="text-align: center;">XII (43)</p> <p>Là la vue commençait [...] on l'avait toutes vue au moins cent fois, ça fait qu'on s'est remis à jaser.</p>

<p>grave. [...] Y'a deux religieuses qui ont faite leur apparition dans'porte !</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Laura Cadieux -Mme Brouillette -Mme Gladu -Mme Bolduc -Lucille Bolduc (flash-back) Il y a plus de personnes que de discours rapportés (Mme Touchette et les émigrés grecques)</p>	<p>p'tit salon. [...]Les deux Grecques [...] se sont levées et sont allées s'assirent avec les sœurs.</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Laura Cadieux -Mme Gladu -Mme Brouillette -Lucille Bolduc</p>	<p>I. II (1). (salle d'attente) -Mme Brouillette</p>
<p>XIII (45-48)</p> <p>Madame Brouillette s'est rassis [...] A nous parlait pas plus à l'une qu'à l'autre, j'pense... à parlait...</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Mme Gladu -Mme Brouillette (introduit un niveau II-2) II (2). -Raymonde Brouillette (la fille) -Mme Brouillette -son mari</p>	<p>XIV (49)</p> <p>« Y'ont toutes l'air des femmes aux femmes, les sœurs »</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Lucille Bolduc</p>	<p>XV (51-52)</p> <p>Ça, pour avoir l'air de licheuses de nounes, y'ont l'air des licheuses de nounes, all right !</p> <p>I. Laura continue les commentaires sur les bonnes sœurs</p>
<p>XVI (53)</p> <p>Le bon Dieu d'une main, pis une Player's de l'autre, c'est ça la nouvelle religion !</p> <p>I. (suite)</p>	<p>XVII (55-58)</p> <p>« C'est-tu sérieux, que j'ai commencé tout bas. C't'affaire de sœur-là, là, c'est-tu vraiment sérieux ? »</p> <p>I. II (1). (flash-back : chez les Cadieux) -Laura Cadieux -Pit Cadieux (son mari) -Madeleine Cadieux (la fille)</p>	<p>XVIII (59)</p> <p>Madame Brouillette a le vé le nez de son comique</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Mme Brouillette</p>
<p>XIX (61-64)</p> <p>La porte s'est ouvarte encore une</p>	<p>XX (65-67)</p> <p>« pour pisser, j'pisse sus un vrai</p>	<p>XXI (69-71)</p> <p>Aussitôt sortie des toilettes, madame</p>

<p>fois [...] Oscar Blanchette. [...] J'irais pas jusqu'à dire que c't'une tapette. [...] la coqueluche du salon. [...] y m'a dit avec un beau grand sourire plein de dentiers : « A ben, j'comprends, vous, Mme Cadieux, avec votre corporence, ça doit pas être facile à supporter, c'te chaleur-là... ». [...] J'me sus levée, nu-bas, en disant le plus fort possible pour que tout le monde m'entende : « bon, ben j'pense que j'vas aller tirer une pisse ! »</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -M. Blanchette -Lucille Bolduc -Mme Gladu -Laura Cadieux</p>	<p>temps ! » [...] Pis naturellement, j'maigris pas [...] y faudrait que j'suive un régime !</p> <p>I. (Laura se plaint des conséquences diurétiques de son traitement) II (1). (chez elle et dans la voiture avec Pit) -Le monde (« y'm'disent ») -Pit Cadieux</p>	<p>Touchette s'est levée, pis est allée prendre ma place. [...] Entéka. Faut dire que les autres m'aidaient pas ben ben à mettre de l'ambiance.</p> <p>I. (Laura commente et décrit les attitudes de chacun) II (1). (salle d'attente) -M. Blanchette -Mme Gladu -Mme Brouillette</p>
<p style="text-align: center;">XXII (73-74)</p> <p>Dix ans que j'me lve de ma chaise quand j'commence à me sentir le fessier engourdi, pis que j'me promène nu-pieds de long en large dans le passage !</p> <p>I. (Laura commente et critique sa corpulence et celle de Mme Lauzon) II (1). (dans le couloir, salle d'attente) -Laura Cadieux</p>	<p style="text-align: center;">XXIII (75-77)</p> <p>D'un coup, la porte s'ouvre juste devant moé, pis qui c'est que j'vois rentrer dans le portique, toute essoufflée, en tirant le p'tit par la main qui hurlait comme un démon : Mme Therrien. [...] Moé, pour le fun, j'ai décidé de rien y dire pour qu'à nous conte son après-midi.</p> <p>I. (Laura, narratrice, use de beaucoup d'incidentes entre parenthèses) II (1). (salle d'attente) -Mme Therrien -Laura Cadieux</p>	<p style="text-align: center;">XXIV (79-85)</p> <p>« J'sais pas par où commencer, y s'est passé tellement d'affaires »</p> <p>II (1). (salle d'attente) La séquence commence directement avec le discours rapporté de Mme Therrien -Madame Therrien (introduit un niveau II-2) II (2). (dans le métro et au centre commercial) -Mme Therrien -Voix d'un microphone -Client(e)s du centre Eaton (dialogue) -Agent de police (dialogue) -Bureau des objets perdus (dialogue)</p>
<p style="text-align: center;">XXV (87-88)</p> <p>« y fallait que madame Gladu ouvre sa grande boîte pêle, pis qu'à dise : « Y'a une affaire que j'comprends pas, moé. Vous dites que vous avez charché le p'tit de madame Cadieux toute l'après-midi, pis pourtant est arrivée avec, t'à l'heure...[...] » Si j'aurais eu un gun, je l'rais tirée !</p>	<p style="text-align: center;">XXVI (89-90)</p> <p>Sur les entrefaites, une nouvelle est arrivée. Quand j'dis une nouvelle, là, j'veux pas juste dire une qui était pas là avant [...] une qu'on avait jamais vue avant. Une vraie nouvelle.</p> <p>I.</p>	<p style="text-align: center;">XXVII (91-93)</p> <p>« Ah, c'est vrai, chus-tu folle, chus là que j'conte ma vie, pis j'vous ai pas encore dit comment c'est que j'm'appelle ! Armande Tardif [...] ».</p> <p>I. II (1). (salle d'attente)</p>

<p>I. II (1). (salle d'attente) -Laura -Mme Gladu -Mme Therrien -une bonne sœur (cas de polyglossie) -Mme Brouillette</p>	<p>II (1). (salle d'attente) -Armande Tardif -Laura Cadieux</p>	<p>-Mme Brouillette -M. Blanchette -Mme Tardif (raconte la mort de son mari, Thomas, et introduit un niveau II-2) II (2). (sur un chantier de construction) -Thomas Tardif</p>
<p>XXVIII (95-97)</p> <p>Madame Gladu, que je voyais pâlir à vue d'œil depuis quequ'menutes, s'est effouerrée à terre, sans connaissance, blanche comme une morte ; [...] « [...] Mais c'est pas tellement du visage qu'y'était beau, c'était du corps. [...] »</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Armande Tardif -une des sœurs -Mme Brouillette -Mme Gladu -Laura -Lucille</p>	<p>XXIX (99-101)</p> <p>Le corps... le corps... J'vous dis que si j'me sus-tais arrêtée à ça, j'l'aurais pas marié patoute, pit ! [...] Pis comme chus pas une Popeye moi-même, on va ben ensemble.</p> <p>I. Laura parle de son mari, Pit.</p>	<p>XXX (103-107)</p> <p>Mme Touchette s'est levée d'une frippe... pis là l'a failli se bumper contre Alice Thibodeau qui v'nait d'arriver avec sa nièce la poisonne. [...] « J'ai emporté mon jeu de cartes, les filles ! [...] » Est ben bonne pour casser les chicanes, madame Thibodeau. Une chance qu'était-là, parce que j'tais prête à sauter à pieds joints sur Lucille !</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Mme Tardif -Mme Therrien -Mme Brouillette -Voix collective (« on s'est toutes dit ») -Alice Thibodeau (avec un flash-back) -Laura Cadieux -Sylvie Thibodeau (nièce d'Alice) -M. Blanchette -Lucille Bolduc</p>
<p>XXXI (109-113)</p> <p>Moé, la p'tite Sylvie, j'y donnerais pas le bon Dieu en peinture à numéros, si vous voulez savoir ! [...] ça fait que c'te fois-là, toujours, c'était au commencement du printemps pis y faisait ben ben chaud su'l'doctor. [...] « Avant de</p>	<p>XXXII (115)</p> <p>C'est Lucille pis moé, qu'on gagnait, au cinq cents, pis on barbaît les autres comme des bonnes.</p> <p>I.</p>	<p>XXXIII (117)</p> <p>Juste après la première partie, vers quatre heures et cinq, le docteur s'est amené. [...] Y'est ben fin quand on est tu-seul avec lui dans son bureau, mais en dehors du bureau, pas un mot, pas un geste.</p>

<p>traiter les autres de grosses vaches, r'garde-toé donc dans le miroir ! [...] » [...] Depuis c'temps-là qu'est fine avec moé pis qu'à me liche le cul.</p> <p>I. II (1). (salle d'attente, avec un flash-back : « c'te fois-là, au commencement du printemps ») -Rolande Bernier (mère de Sylvie) -Sylvie Thibodeau -Laura Cadieux -Alice Thibodeau</p>	<p>II (1). (salle d'attente, retour à la partie de cartes de la séquence XXX) -Laura Cadieux -Alice Thibodeau</p>	<p>I. Laura commente le passage du docteur dans la salle d'attente.</p>
<p style="text-align: center;">XXXIV (119)</p> <p>Faut dire que quand Alice Thibodeau fait connaissance avec quelqu'un, ça veut dire qu'à y conte ses histoires de cul avec son mari.</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Laura Cadieux -Lucille Bolduc</p>	<p style="text-align: center;">XXXV (121-124)</p> <p>« [...] Y m'faut mes trois bottes par semaine ! [...] Moé, j'aime ça, madame ! Pis chus pas gênée de le dire, hein, pis j'en ai pas honte : J'aime ça, j'trouve ça le fun [...] On a même fini par acheter le livre des positions [...] Ecoutez donc, c'est naturel, c't'affaire-là ! comme disaait si ben ma mère : « Y'a rien de meilleur au monde qu'un bon gros cornet à vanille ! »</p> <p>I. II (1). (salle d'attente) -Laura Cadieux -Armande Tardif -Mme Therrien -Alice Thibodeau (introduit un niveau II-2) II. (2) -La mère d' Alice Thibodeau (« comme disaait si ben ma mère... »)</p>	<p style="text-align: center;">XXXVI (125)</p> <p>Des fois j'ai envie de demander à Madame Thibodeau , que c'est qu'à veut dire au juste. Mais c'est peut-être juste une maudite menteuse, aussi !</p> <p>I. Laura commente le discours d' Alice Thibodeau la sexualité.</p>
<p style="text-align: center;">XXXVII (127)</p> <p>J'me sus levée, tout d'un coup, pis j'ai dit au p'tit : « Bon, en vient'en , moman est tannée. On r'viendra vendredi. »</p> <p>I. Laura commente l'après-</p>	<p style="text-align: center;">XXXVIII (129)</p> <p>Mais j'ai pas r'gretté d'avoir été là, par exemple.</p> <p>I. Laura clôt son récit. (dans l'autobus) a. Michel Tremblay date son</p>	<p style="text-align: center;">4^e de couverture</p> <p>[...] Et le personnage de Laura m'est probablement venu parce que j'étais moi-même obèse et que j'avais besoin d'en parler. A travers elle, c'est beaucoup de moi dont je me suis moqué et sur moi que je me suis attendri. [...]</p>

<p>midi. II (1). Laura Cadieux s'adressant à son fils.</p>	<p>texte.</p>	<p>α. Extrait d'une entrevue avec Michel Tremblay où il fait le lien autobiographique entre lui et la narratrice Laura.</p>
---	---------------	--