



HAL
open science

Catégorisations et perceptions de la variation linguistique

Mathilde Darnat

► **To cite this version:**

Mathilde Darnat. Catégorisations et perceptions de la variation linguistique. Grenzgänge. Beiträge zu einer modernen Romanistik, 2010, pp.1-21. hal-00418503

HAL Id: hal-00418503

<https://hal.science/hal-00418503>

Submitted on 22 Sep 2009

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.

La catégorisation de la variation linguistique dans un cadre fictionnel

Mathilde Dargnat
Nancy Université, ATILF
44, avenue de la Libération
B.P. 30687
F 54063 NANCY CEDEX

Mathilde.Dargnat@univ-nancy2.fr

Résumé

Dans cet article, je propose d'étudier le mécanisme de catégorisation de la variation linguistique du français dans certains textes de théâtre, en particulier la variation diatopique (Québec) et diastratique (populaire). La question principale est d'abord celle de la nature des saillances linguistiques relevées dans les textes, essentiellement les phénomènes jugés non standard par rapport à une certaine idée écrite de la norme langagière. On peut s'interroger ensuite sur la rentabilité stylistique de ces particularités, notamment en précisant leur(s) fonction(s) dans les textes étudiés, mais aussi en les comparant à certaines de leurs traductions.

Zusammenfassung

In diesem Artikel schlage ich vor, den Mechanismus der Kategorisierung der linguistischen Variation des Französischen – besonders der diatopischen (Quebec) und diastratischen (populär) Variation - in bestimmten Theatertexten zu untersuchen. Die Kernfrage ist zunächst die nach der Natur der in den Texten festgestellten linguistisch hervortretenden Phänomene, in erster Linie der als nicht hochsprachlich beurteilten Phänomene im Verhältnis zu einer gewissen schriftlich fixierten Konzeption der sprachlichen Norm. Man kann sich anschließend die Frage nach der stilistischen Rentabilität dieser Eigenheiten stellen, besonders, indem man ihre Funktion(en) in den untersuchten Texten präzisiert, aber auch, indem man sie mit einigen ihrer Übersetzungen vergleicht.

1 L'oral dans l'écrit : catégorisation d'une variété et « réévaluation stylistique »

Avant de s'interroger sur les mécanismes de représentation de l'oralité, il n'est peut-être pas inutile de s'arrêter sur l'objet même de la représentation, qui renvoie aux notions d'oral et d'oralité. D'une part, cet « objet » résulte d'un phénomène de catégorisation complexe, mêlant réalités et imaginaires linguistiques (1.1). D'autre part, le rapport du texte de théâtre avec l'oralité peut être envisagé à deux niveaux : celui de sa structure énonciative et celui de sa capacité à rendre compte de manière plus ou moins réaliste de « parlures »¹, à travers la manière dont s'expriment des personnages (1.2). C'est ce deuxième cas qui retient particulièrement mon intérêt et qui sous-tendra la réflexion de la deuxième section.

1.1 Catégorisation d'une « langue orale » : réalités et imaginaires

L'oralité peut se définir très généralement comme ce qui est caractéristique de l'oral, de la manière orale de pratiquer la langue, en l'occurrence le français. Il faudrait préciser comme ce qui est *perçu*

¹ P. Larthomas, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris 2001, p. 412. Il reprend un terme de J. Damourette et É. Pichon pour désigner la manière de parler propre à une classe sociale.

caractéristique de l'oral. La nuance est importante car le biais cognitif est un maillon essentiel de la rentabilité stylistique, de l'effet d'oral, dont il sera question plus loin.

La première opposition qui vient à l'esprit est celle qui fait de l'oral ce qui n'est pas l'écrit et inversement. Dans ma perspective, les marques d'oralité se manifestent dans des supports textuels écrits, il est donc fondamental d'interroger la complexité de cette opposition. L'oral et l'écrit sont d'abord appréhendés comme deux modèles de communication différents, au point que leur analyse relève le plus souvent d'une vision du « grand partage »², selon laquelle l'oral serait du côté de l'immédiateté, de la subjectivité, de la spontanéité, du dialogue *in praesentia*, alors que l'écrit se caractériserait par la distance, le détachement subjectif et émotionnel, la préparation, la possibilité de correction, une énonciation essentiellement monologale qui vise une communication *in absentia*. Il s'agit là bien sûr d'une distinction caricaturale, mais qui renvoie tout de même à des habitudes d'usage de la langue. Cette première étape définitoire ne suffit cependant pas à expliquer la dimension symbolique (pour faire large) de cette opposition oral/écrit sciemment utilisée dans certaines pratiques discursives qui visent à représenter la langue, comme le discours littéraire, mais également le discours publicitaire, les caricatures d'humoristes, la bande dessinée, etc.

Il faut aussi prendre en compte, du point de vue sociolinguistique, la perception de la capacité variationnelle de l'usage écrit ou oral de la langue. Pour le système du français, l'oral est généralement perçu comme plus sensible aux variations que l'écrit, ce qui a comme conséquence de faire a priori de l'écrit un usage plus standardisé et plus normé que l'oral. La description de la variation linguistique est un domaine relativement bien balisé du point de vue théorique, et il semble exister un certain consensus sur les distinctions fondamentales, à savoir les différents facteurs de variation. Dans sa synthèse³, Françoise Gadet distingue deux grands types de variations : celles qui dépendent de l'usager et celles qui dépendent de l'usage. Dans le premier cas, la variation peut être temporelle (diachronique), géographique (diatopique), sociale (diastratique) ; dans le second cas, elle peut être individuelle (diaphasique ou stylistique) ou diamésique lorsqu'elle renvoie aux paramètres propres à chaque canal, écrit ou oral. Du point de vue de l'analyse, ces facteurs sont à considérer à mon sens comme différentes facettes descriptives, leurs différentes combinaisons permettant alors de mettre en évidence des idiolectes et des variétés⁴ à l'intérieur d'une même langue. Ainsi, pour qui veut pointer les caractéristiques linguistiques de l'écriture d'un dramaturge québécois mettant « en texte » des personnages-locuteurs présentés comme populaires, il faut interroger à la fois les particularités de l'oral, celles du style de l'auteur, celles qui sont perçues comme caractéristiques du niveau et du registre ciblés, du français québécois et de l'époque d'écriture réelle et fictionnelle. On se rend compte alors que l'effet produit à la lecture des textes résulte d'une combinaison et d'une intrication des différents traits en jeu, et pas d'une seule accumulation de phénomènes linguistiques indépendants. Comme on le verra dans la section 2.2.3, certains de ces phénomènes, comme les sacres, « syncrétisent » et cristallisent plusieurs traits variationnels, et apparaissent par là-même très *rentables*.

Sur cette base, on comprendra aisément que dans l'imaginaire linguistique⁵ l'oralité soit globalement définie comme tout ce qui dévie du modèle canonique que représente le français standard (de France), lui-même mis en rapport avec l'écrit normé. D'une certaine manière, faire oral en littérature revient donc à produire du non-standard. Cet imaginaire repose sur une axiologie de la langue qui oppose le mal parler et le bien parler, le premier étant perçu comme symptomatique d'une oralité populaire, informelle, familière, vieillie ou dialectale (patoisant) par rapport au second

² Pour une synthèse et une discussion sur cette question, voir P. Koch et W. Oesterreicher, « Langage oral et langage écrit », *Lexikon der romanistischen Linguistik*, t. 1-2, Tübingen 2001, p. 584-627 et C. Blanche-Benveniste et C. Jeanjean, *Le Français parlé. Édition et transcription*, Paris 1987.

³ F. Gadet, *La variation sociale en français*, Paris 2003.

⁴ Le terme *variété linguistique* est aujourd'hui contesté. Je l'utilise à défaut d'avoir trouvé mieux pour désigner l'attribution à une communauté d'une combinaison de variations linguistiques.

⁵ Notion développée par A.-M. Houdebine (dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris 2002. Voir aussi P. Laurendeau, « Joual-français-français : la proximité dans l'épilinguistique », J.-M. Eloy (dir.) *Des Langues collatérales. Problèmes linguistiques, sociolinguistiques et glottopolitiques de la proximité linguistique* vol. 2, Paris 2004, p. 431-446.

qui est calqué sur l'écrit policé, conforme à la norme grammaticale et à l'idée classique que l'on se fait de la langue littéraire. On a affaire ici à une certaine idéologie du standard⁶. Standard qui, selon Danièle Forget, révèle l'imaginaire social de la langue :

[Le standard] serait donc une entité abstraite qui, dans l'absolu, n'est parlée par aucun groupe linguistique. Mais pratiquement, cette variété standard qui est celle utilisée dans les communications officielles, journaux, télévision, enseignement, etc. est la variété la plus prestigieuse, celle que les groupes sociaux privilégiés tendent à s'approprier. [...] A partir de ce consensus, tout écart linguistique face à la norme est jugé comme un écart social⁷.

En plus de cet imaginaire catégorisant, l'écrivain doit tenir compte d'une réévaluation stylistique, ou décalage des registres à l'oral et à l'écrit. Le phénomène peut être représenté sous la forme du schéma suivant, d'après celui de Jacques Anis :

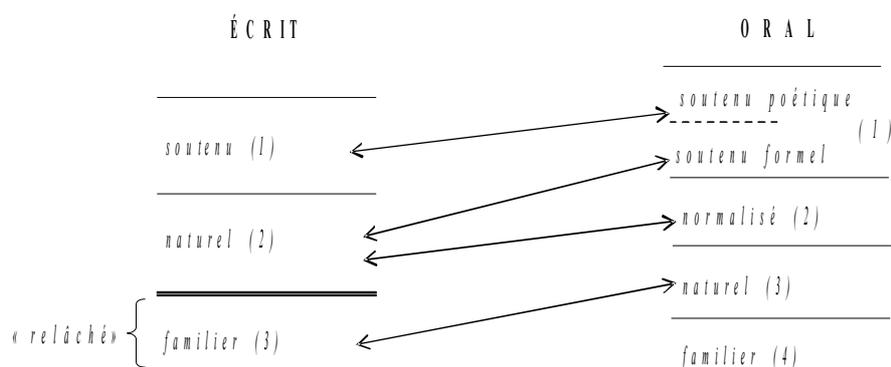


Figure 1. Décalage des registres à l'oral et à l'écrit

Le commentaire associé insiste sur les procédures utilisées dans les transpositions littéraires et l'effet qui en découle :

En fait, on pourrait dire que la correspondance est ici orientée de l'écrit vers l'oral, dans la mesure où le registre (1) de l'oral est en partie une projection de l'écrit sur l'oral. Le français écrit naturel correspond à la partie la plus neutre du registre soutenu de l'oral et à son registre normalisé. Le français écrit familier correspond au registre naturel de l'oral ; il faut noter cependant que le très fort contrôle socioculturel qui pèse sur l'écrit en fait un registre tout juste toléré et que l'étiquette de relâché lui conviendrait peut-être mieux [correspond à la barre épaisse dans la figure]. Quant aux formes issues du dernier registre du français parlé [4 dans le schéma], le registre familier, elles sont proscrites de l'écrit, sauf au titre des effets spéciaux du texte littéraire, où elles fonctionnent pratiquement comme substitut du français populaire, soit dans une visée sociolectale (les romanciers réalistes et naturalistes), soit dans une visée de subversion langagière ou sociopolitique (cf. Céline et Queneau)⁸.

Une des conséquences de ce décalage de perception est que les cautions littéraires d'oralité, pour reprendre une formulation de Marion Chénétier-Alev⁹, ne correspondent pas nécessairement à la réalité linguistique visée, en termes de phénomènes ou de fréquence. Par exemple, pour obtenir un effet populaire à l'écrit, l'écrivain fera appel à des caractéristiques qui sont seulement familières ou

⁶ L. et J. Milroy, « Social network and social class : Toward an integrated sociolinguistic model », *Language in Society*, n° 21, 1992, p. 1-26.

⁷ D. Forget, « Quel est le français standard au Québec ? », P. Thibault (dir.), *Le Français parlé : études sociolinguistiques*, Carbondale/Edmonton 1979, p. 155-156.

⁸ J. Anis, « Écrit/oral : discordances, autonomies, transpositions », *Études de linguistique appliquée*, n° 42, 1981, p. 7-22, p. 20.

⁹ M. Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Lille 2004.

courantes à l'oral. Les études sur ce sujet passent toutes par l'idée d'une « recollection sélective »¹⁰ et par une reconnaissance de cette discordance entre phénomènes sélectionnés et effet produit. On notera, sans trop développer pour le moment, que la problématique de la variété linguistique étudiée ici, l'oralité populaire québécoise, si tant est qu'on la définisse comme une variété du français, pose en plus la question d'un imaginaire de type périphérie-centre, entre le Québec et la France métropolitaine et soulève la problématique du contact des langues, essentiellement avec l'anglais dans mon cas. Je ne traiterai ce point que très ponctuellement (cf. 2.2.3).

1.2 Discours théâtral et oralité : structure textuelle, personnages-locuteurs

Le texte de théâtre entretient avec la notion d'oralité une relation fondamentale qui se situe d'abord au niveau de sa structure énonciative. Qu'elle soit qualifiée de double énonciation, de double dialogie, de diffraction des émetteurs et des récepteurs¹¹, ce qui ressort c'est que le genre dramatique « commande » au texte de mettre en jeu des personnages doués de parole dont les échanges discursifs construisent la trame narrative de la pièce. C'est ainsi que l'on peut comprendre François Ricard lorsqu'il affirme que « tout écrit théâtral, quel qu'il soit, est toujours dans une certaine mesure un ouvrage commandé ». Le critique insiste ainsi sur les règles préétablies du genre dramatique qui impose au texte, « par le simple fait qu'il soit destiné à la représentation, c'est-à-dire qu'il doit éventuellement se changer en gestes et en paroles d'acteurs », un moule particulier, assez strict, « qui [limite] nécessairement le champ de ses formes possibles. »¹² Celui qui ouvre le livre s'attend dans tous les cas à ce que quelqu'un parle, un être d'encre et de papier, susceptible d'être incarné par un comédien. C'est une situation d'oralité fondamentale dictée par le genre, qui est différemment présentée et perceptible selon qu'elle est jouée ou écrite, vue ou lue. Pour reprendre et adapter une distinction de Ludwig Wittgenstein¹³, on dira que l'oralité est généralement racontée (*dite*) au niveau de l'acte de communication auteur-lecteur sous la forme de commentaires et de didascalies, alors qu'elle est vécue, exposée sans distanciation (*montrée*) au niveau du discours effectivement attribué aux personnages et prononcé par les comédiens. La structure énonciative du texte de théâtre, en ce qu'elle permet une représentation de l'interaction dialogale, relève du genre et n'a rien a priori de très spécifique à un auteur, même si ce dernier est susceptible de s'approprier certains de ces codes partagés. C'est d'abord l'oralité montrée dans la parole des personnages qui retient mon intérêt, et en particulier l'enjeu réaliste de certains phénomènes linguistiques.

Parler de réalisme soulève inévitablement un paradoxe. Les réflexions consacrées à l'esthétique ou à l'intention réalistes ne sont pas spécifiques au théâtre, ni même au domaine littéraire car elles concernent le champ artistique tout entier. Par paradoxe, il faut comprendre que le réalisme littéraire n'est qu'un effet à réception, une illusion résultant d'un travail d'encodage et de décodage de phénomènes essentiellement langagiers. La question est de savoir comment un écrivain réussit à faire croire à son lecteur que ses personnages parlent réellement et qu'ils s'expriment comme ils le feraient dans la réalité, alors qu'ils n'existent pas. Bien sûr, il ne fait pas une transcription exhaustive et objective d'un enregistrement sur bande sonore, à l'instar d'un linguiste. Cela pour deux raisons : d'une part l'auteur ne possède aucun enregistrement de ses pièces avant de les avoir écrites. Et même si son univers peut être plus ou moins explicitement autobiographique, sa bande sonore demeure imaginaire, son référent linguistique est filtré par sa propre perception et son propre imaginaire de la langue. D'autre part, une transcription de type linguistique, plus proche de la réalité observée, même si elle était possible, produirait sur le lecteur un effet de distanciation du réel. Les personnages ne seraient pas crédibles comme locuteurs, et l'intention réaliste de l'auteur serait complètement noyée sous un flux d'informations inutiles. Le réalisme littéraire repose plus

¹⁰ P. Bourdieu, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 46, 1983, p. 99.

¹¹ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris 1996, A. Petitjean, « Approches sémio-linguistiques du texte théâtral », A. Lautel et M. Castellana, *Le théâtre du sens*, Arras 1999, p.43-56 ; C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris 2006.

¹² F. Ricard, présentation de la pièce *Le Temps d'une vie* de R. Lepage, Montréal 1974, p. 10.

¹³ L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophique*, Paris 1961.

sur la catégorie du vraisemblable, qui est une catégorie de l'interprétation, que sur celle de la réalité pure, ce qui est une reformulation du célèbre aphorisme de P. Valéry : « L'art commence par le sacrifice de la fidélité à l'efficacité »¹⁴. Dans une perspective stylistique, il est par conséquent plus intéressant de s'interroger sur l'intention et les moyens mis en œuvre par l'écrivain dans le texte. Et c'est bien plus la perception de ce travail, de cette tension vers le réel, que le résultat lui-même qui produit chez le lecteur un effet de réel :

Il n'est pas si simple de créer avec les seuls moyens de la langue écrite et sans tricher, un équivalent de la parole. Réussie, l'imitation tourne à l'illusion, l'écrit revendique la totalité du texte qui se fige en littérature. L'entreprise est impossible ; et l'écrivain garde toute sa crédibilité tant qu'il demeure en deçà de la réussite, quelque part entre l'effort et son terme. [...] C'est la sensation directe d'un travail.¹⁵

Je propose maintenant de regarder d'un peu plus près un *travail* particulier, celui du dramaturge Michel Tremblay, à travers l'étude de quelques unes de ses nombreuses pièces.

2 Application à un corpus : le cas des marques d'oralité dans le théâtre québécois

La présente étude se restreint donc à un cas particulier, celui du théâtre québécois de la deuxième moitié du XX^e siècle, et plus précisément à un corpus déterminé, à savoir quelques pièces de Michel Tremblay, dramaturge, romancier mais aussi traducteur. Cette restriction-sélection résulte essentiellement de deux contraintes différentes : d'une part, cette écriture est intéressante pour la richesse qu'elle offre quant à la problématique de l'oralité, tant du point de vue des formes linguistiques que de l'imaginaire social et esthétique qui leur est associé ; d'autre part, souhaitant mettre en évidence une évolution des représentations de l'oralité chez cet auteur au moyen d'un traitement informatisé et statistique des textes, il a fallu choisir des textes en nombre limité et en fonction de leur date d'écriture¹⁶.

Pour montrer cette richesse, un détour même succinct sur la situation de la langue au Québec est nécessaire, notamment à travers la problématique du « joul », et surtout son évolution (2.1). Je ferai ensuite une synthèse du relevé dans les cinq pièces traitées des phénomènes linguistiques participant à l'effet d'oral populaire québécois (2.2).

2.1 Epaisseur sociale de la langue : l'oralité québécoise et la période du joul

La question de la langue est au Québec en lien avec une problématique identitaire et idéologique référant à une histoire sociale et politique particulière. Je ne propose pas ici une étude historique de la situation du français au Canada et au Québec depuis les premières implantations des colons, bien présentée par ailleurs¹⁷. Je me contente de rappeler les enjeux linguistiques, symboliques et esthétiques d'une période essentielle qui a vu naître toute une vague d'auteurs que l'on pourrait dire oralisants, et même « joulisants », dont Michel Tremblay a été donné comme représentatif – sans jamais d'ailleurs qu'il ne participe ouvertement à un quelconque mouvement politique ou courant idéologique. La période dite du joul, qui se situe très grossièrement de la fin des années cinquante au début des années quatre-vingt, est très révélatrice du phénomène de catégorisation évoqué ci-dessus.

Une analyse quasiment lexicographique du terme joul permet de sonder l'épaisseur sociale que je veux mettre en évidence, c'est-à-dire les éléments qui font passer d'un terme descriptif à un phénomène langagier fortement connoté. Le passage en revue de plus d'une trentaine de définitions

¹⁴ P. Valéry, « Poïétique », *Cahiers*, t. 2, Paris 1974, p. 993.

¹⁵ G. A. Vachon, « Le colonisé parle », *Etudes françaises*, 10/1, 1974, p. 66-67.

¹⁶ Pièces retenues : *Les Belles-soeurs* (1968), *Bonjour, là, bonjour* (1974), *L'Impromptu d'Outremont* (1980), *Le Vrai Monde ?* (1987) et *Encore une fois, si vous permettez* (1998), respectivement abrégées en BS, BL, IO, LVM et EF.

¹⁷ Par exemple, M. Plourde (dir.), *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal 2000.

allant de 1894 à 2004¹⁸ permet de se rendre compte des constantes et des évolutions.

Au départ, « joual », ou « jouau(x) » sont la prononciation populaire ou rurale des mots « cheval » et « chevaux », attestée dans les parlers de l'Ouest et du Centre de la France, régions d'origine des premières vagues d'émigration des Français en Amérique du Nord. Le terme « joual/jouau(x) » n'est donc pas a priori une spécificité québécoise, mais une marque de variation diatopique de type régional. Très vite, par une sorte de transfert métonymique, le terme désigne non plus seulement l'équidé mais la manière de parler elle-même. L'expression « parler joual » fait son apparition dès 1930 au Québec dans *Le Goglu* et elle est très rapidement associée à un jugement négatif : parler joual revient à dire mal parler¹⁹, comme le montre cet extrait de 1939 :

Les Français qui reviennent en Nouvelle-France [au Québec] devraient avoir au moins le bon sens et la politesse de nous dire que nous parlons joual et que nous écrivons comme des vaches [...] J'aime autant commercer avec les Français plutôt qu'avec les Anglais, les Américains, les Japonais ou les Allemands. Ce n'est pas une raison pour qu'ils viennent nous flagorner et nous dire en pleine face que nous parlons le plus pur français de France. La vérité, c'est que nous parlons et que nous écrivons fort mal²⁰.

La connotation péjorative est largement exploitée par la suite avec la métaphore animale, notamment dans cet autre pamphlet très célèbre rédigé par un certain Frère Untel dénonçant la qualité de l'enseignement et du français au Canada français.

Parler joual, écrit-il, [...] c'est parler comme on peut supposer que les chevaux parleraient s'ils n'avaient pas déjà opté pour le silence et le sourire de Fernand²¹. [...] Le joual est une langue désossée [...] Cette absence de langue qu'est le joual est un cas de notre existence, à nous, les Canadiens français. [...] Notre inaptitude à nous affirmer, notre refus de l'avenir, notre obsession du passé du passé, tout cela se reflète dans le joual.²²

Plus encore que celui d'André Laurendeau publié l'année précédente²³, ce texte pose le joual comme symptôme d'une blessure identitaire profonde. A partir de cette période, qui coïncide également avec une période de libération des carcans sociaux de la tradition classique et de l'église, utiliser le joual, ce qui est perçu et catégorisé comme tel, ce n'est pas seulement faire local, c'est adopter une position sociale, idéologique et politique.

Au niveau artistique général cela se traduit notamment par la revendication de la culture pop, qui récupère, transforme et profane les codes traditionnels et religieux. Plus précisément, au Québec, dans le domaine littéraire, on voit un grand nombre de productions, en particulier théâtrales, mais pas seulement, mettre sur scène et mettre en texte des personnages de la classe populaire faisant usage d'une langue non normative, comportant des particularités phonétiques, syntaxiques et lexicales associées à l'imaginaire du joual, particularités jusque-là soigneusement édulcorées voire gommées. C'est la pièce *Les Belles-soeurs* de M. Tremblay, écrite et montée pour la première fois en 1968, qui est présentée comme ayant ouvert la voie/voix au joual sur scène. Certaines des particularités sont aussi représentées dans les textes écrits et leur sélection semble répondre à un désir d'effet d'oral, d'effet de joual²⁴, qui met en jeu l'imaginaire de la langue et la réévaluation stylistique évoqués ci-dessus. Ainsi, l'analyse du corpus choisi soulève non seulement des questions propres à la société québécoise, mais aussi des problèmes fondamentaux de la construction de l'« effet de réel²⁵ » langagier dans les textes à visée esthétique. La sélection par

¹⁸ Références allant du dictionnaire de Sylva Clapin (1894) à un article de Paul Laurendeau (2004).

¹⁹ On notera cependant qu'un autre sens existe chez Victor Barbeau (1939, 1963), celui de parler avec affectation, mais qu'il est minoritaire et laissé de côté au profit du sens péjoratif.

²⁰ C.-H. Grignon, *Les pamphlets de Valdombre*, Québec 1939, p. 193.

²¹ Fernandel est un chanteur et acteur français célèbre (1903-1971) souvent caricaturé pour son sourire chevalin.

²² J.-P. Desbiens (Frère Untel), *Les insolences du Frère Untel*, Montréal 2000, p. 23-25.

²³ A. Laurendeau (Candide), « La langue que nous parlons », *Le Devoir*, 21 octobre 1959.

²⁴ Je reprends la formulation à L. Gauvin.

²⁵ R. Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968.

l'écrivain des éléments construisant cet effet se fait selon certains critères, qui correspondent à ce que j'appellerais volontiers des critères de *rentabilité stylistique*, autrement dit de dosage entre le désir de représentation de particularités linguistiques et le souci de lisibilité et de recevabilité littéraire. On pourrait y voir une sorte de « pertinence » littéraire, dans le sens que donnent Dan Sperber et Deirde Wilson à ce terme.

La relation entre le joul, comme épiphénomène social, culturel et politique au Québec et plus spécifiquement à Montréal, et l'oeuvre de Michel Tremblay est une relation complexe qui a évolué au fil des années et des productions, comme ont évolué la société et les modèles esthétiques québécois. Lise Gauvin²⁶, en s'appuyant sur des déclarations de M. Tremblay lui-même, a distingué cinq temps dans l'utilisation qu'il en fait de ses débuts jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix. Ce qui transparaît assez nettement, c'est cette tension entre un devoir de réalisme langagier, parfois teinté de militantisme social, et un travail stylistique de transposition de l'oral à l'écrit, qui l'amène de plus en plus à une réflexion stylistique générale et à un travail métalinguistique. Cette tendance peut être mise en rapport avec la diversification générique de son oeuvre, la transposition de son univers dramatique au roman et au récit. Ainsi, a-t-on pu lire : « Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours²⁷ » ; « Le joul, c'est une arme politique, une arme linguistique²⁸ » ; « Dans tous les pays du monde, il y a des gens qui écrivent en joul²⁹ » ; ou « Mon emploi de la langue québécoise, mon écriture, ne sont plus tout à fait les mêmes. [...] Quand j'écris des romans, je me suis rendu compte que je devais permettre à l'oeil de s'accrocher, donc je me rapproche de l'étymologie, je pratique l'éllision³⁰ ».

C'est précisément cette idée d' « accroche de l'oeil » qui a motivé mon analyse de la représentation de l'oralité dans ses textes dramatiques et l'effet d'oral populaire québécois qui en découle.

2.2 Les saillances linguistiques dans les textes

Compte tenu de l'imaginaire linguistique associé aux différentes dimensions variationnelles présentes dans cet « oral populaire québécois », désormais volontairement réifié en OPQ, et compte tenu de la réévaluation stylistique, la notion de saillance linguistique dans les textes étudiés repose sur la perception à la lecture d'un écart par rapport à la norme écrite, tant du point de vue de l'orthographe (2.2.1), de la syntaxe (2.2.2) que du lexique (2.2.3). Je propose ici quelques exemples extraits d'un relevé plus complet et systématique des phénomènes, rendu possible par une numérisation et un traitement logiciel des textes³¹. L'analyse vise ensuite à repérer les motivations réalistes et stylistiques de ces écarts et à mettre en évidence leur régularité d'apparition et de fonctionnement dans les différentes pièces (résultats présentés à la section 3.1).

La démarche dans son ensemble a d'abord consisté à lister dans la littérature scientifique et à vérifier dans des transcriptions d'entretiens authentiques³² les phénomènes linguistiques entrant dans la catégorisation de l'OPQ, c'est-à-dire des phénomènes perçus comme représentatifs du français parlé, du français populaire et du français québécois. Cette première étape, non exposée ici mais pourtant essentielle, est l'assise de la motivation réaliste de l'écriture de Michel Tremblay : ainsi, il est plus aisé de voir ce qu'il choisit de représenter ou de ne pas représenter d'une pratique

²⁶ L. Gauvin, « Tremblay en cinq temps », *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal 2000, p. 124-126.

²⁷ *La Presse*, 17 décembre 1966.

²⁸ *La Presse*, 16 juin 1976.

²⁹ *La Presse*, août 1969.

³⁰ *Le Monde*, 16 novembre 1988.

³¹ Travail effectué en collaboration avec Charles Bernet, chercheur CNRS, et Serge Heiden, ingénieur de recherche à l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines, Lyon. Je les en remercie.

³² J'ai consulté les ouvrages, articles et thèses sur les différentes composantes variationnelles et j'ai cherché à valider la liste de traits relevés dans des corpus authentiques de transcription d'entretiens dont les locuteurs-cibles correspondaient au profil OPQ. J'ai utilisé des extraits sélectionnés des corpus *Sankoff-Cedergren* (Gillian Sankoff et Henrietta Cedergren, 1971) et *Montréal 84* (Pierrette Thibault et Diane Vincent, 1984) déposés au département d'anthropologie de l'Université de Montréal. Je remercie Pierrette Thibault de m'avoir donné accès aux données.

linguistique décrite et attestée. Dans les relevés ci-dessous, j'ai indiqué le type de catégorisation associé intuitivement au phénomène : /O/ pour « plutôt oral », /P/ pour « plutôt populaire », /Q/ pour « plutôt québécois », sachant qu'il est parfois difficile de trancher. Un exemple est donné pour chaque cas représenté. Les néographies extraites des textes sont en italiques, l'orthographe normée correspondante est rappelée entre parenthèses.

2.2.1 Néographies phonétisantes

Le terme est emprunté à Jacques Anis qui a étudié les graphies des messages SMS (Short Message Service) et des chats, mais l'utilisation et le repérage de tels phénomènes dans les textes littéraires ne sont pas nouveaux. L'idée de néographie fonctionne sur la perception d'un écart par rapport à la norme orthographique et correspond finalement assez bien à celle de saillance, comme l'explique la définition suivante :

[Jacques Anis désigne ainsi :] sans jugement de valeur, ni positif, ni négatif, des graphies qui s'écartent délibérément de la norme orthographique. Ce caractère délibéré se manifeste par la saillance de procédés tels que l'abréviation, la simplification phonétisante, la transcription de prononciations s'écartant du français soutenu, etc.³³

Par néographie phonétisante, il faut comprendre, de manière assez simple, tout écart par rapport à la norme orthographique motivé par une réalité phonétique. Le terme « joual » en est d'ailleurs un bon exemple, puisqu'il correspond à la prononciation marquée populaire de « cheval », et concrètement à la chute du [ə], puis à la sonorisation de [ʃ] en [ʒ] au contact de [v], lui même prononcé [w].

Les néographies phonétisantes apparaissent comme le moyen privilégié pour rendre compte graphiquement de la capacité variationnelle de l'oral. Les textes étudiés présentent sans surprise un nombre relativement important de néographies phonétiquement motivées, plus ou moins caractéristiques de l'écriture de Michel Tremblay. Parmi ces formes, on remarquera que la plupart conservent les frontières graphiques habituelles des mots, mais que d'autres constituent des amalgames, plus proches de la chaîne parlée, mais du coup beaucoup moins lisibles et plus prédisposés au figement morphologique.

Voici quelques exemples des cas les plus représentés :

— Ouverture du [ɛ] devant [R] (/P/)

L'ouverture des voyelles est généralement associée à l'idée d'un relâchement et d'une mauvaise « posture » linguistique, ce qui bien entendu est discutable. Le phénomène est fréquent en français québécois mais n'est pas spécifique. Sa représentation tend plutôt à produire un effet diastratique dévalorisant, populaire ou paysan. Dans les textes, c'est le phénomène le plus régulier. On trouve notamment les néographies : *avartie* (avertie), *çartain* (certain), *énarve*, *énarvée*, *énarvement*, *énarvez*, *narveuse*, *narveuses*, (-nerv-), *enfarmée*, *farmer*, *farme* (-ferm-), *Farnand* (Fernand), *marci* (merci), *marde* (merde), *pardre*, *pardu* (perdr-), *parmet* (permet), *parsonne* (personne), *sarvante*, *sarve*, *sarviettes* (serv-), *viarge* (vierge), *travarse* (traverse).

— Prononciation [we] du graphème OI (/Q/)

Même s'il existe des variantes régionales, le son correspondant au graphème OI est généralement [wa] en français standard contemporain. Au Québec, le graphème correspond également à plusieurs prononciations (cf. tableau 1), mais de manière assez fréquente il est prononcé [we], notamment dans les pronoms *toi* et *moi*, très utilisés dans les interactions dialogales. Diachroniquement, cela s'explique puisqu'il s'agit d'une prononciation du français en cours à la période de colonisation. D'un point de vue synchronique, *toi* et *moi* prononcés [twe] et [mwe] sont néanmoins perçus comme

³³ J. Anis, « Chats et usages graphiques », J. Anis (éd.), *Internet, communication et langue française*, Paris 1999, p. 86.

assez caractéristiques du français québécois. Dans ses textes, Michel Tremblay utilise les néographies *toé* et *moé*. On trouve également le mot *boésson*. On notera au passage que cette pratique ne vaut que pour les deux premiers textes du corpus étudié, soit *Les Belles-soeurs* (1968) et *Bonjour, là, bonjour* (1974). Il semble que l'écrivain tende à abandonner la représentation de ce phénomène au fil des années.

— Simplification de groupes consonantiques (/O/)

A l'oral, en fonction du débit de parole et du registre plus ou moins formel, il est fréquent que les groupes consonantiques soient simplifiés. Ceci n'a rien de très québécois, ni de très populaire. Concrètement, cela se manifeste par des formes comme *vot'* (votre), *not'* (notre), *quequ'* (quelque).

Le tableau synthétique proposé ci-dessous, dans lequel on retrouve les phénomènes déjà cités, permet en plus d'en évoquer d'autres plus rares et surtout de pointer les lacunes de la représentation littéraire. La première colonne correspond aux traits relevés dans la littérature scientifique et validés en corpus authentique, la dernière colonne est une sélection de néographies phonétisantes représentées dans les textes de théâtre.

CONCERNANT LES VOYELLES

<i>Phénomènes non standard entrant dans la catégorisation de l'OPQ</i>	<i>Représenté</i>	<i>Non représenté</i>	<i>Exemples-types dans les textes de M. Tremblay</i>
Voyelles [i,y,u] • relâchement • désonorisation • syncope	X	X X	(minute) <i>menute</i>
Voyelle centrale [ə] • syncope • harmonisation en [e] • harmonisation en [a]	X X X		(venir) <i>v'nir</i> (bedaine) <i>bédaine</i> , (dis-le) <i>dis-lé</i> (sacrement) <i>sacrament</i>
Voyelle mi-ouverte [ɛ] • ouverture en [a] devant [R] • neutralisation [ɛ, e]	X X		(fermer) <i>farmer</i> (père) <i>père</i>
Voyelle [A] • postériorisation de [a] en [ɑ] • arrondissement en [ɔ] • fermeture en [ɛ]	X X X		(carosse) <i>cârosse</i> (papa) <i>popa</i> (patates) <i>pétates</i>
Diphthongaison		X	
Prononciations du graphème standard « OI » • [we] • [wɛ] • [wa] ou [wɔ] • [ɛ] • [ɛ̃] • [ɔ]	X	X X	(moi) <i>moé</i> (je crois) <i>j'cré</i> (froid) <i>frette</i> (moignons) <i>mognons</i>

CONCERNANT LES CONSONNES

<i>Phénomènes non standard entrant dans la catégorisation de l'OPQ</i>	<i>Représenté</i>	<i>Non représenté</i>	<i>Exemple-types dans les textes de M. Tremblay</i>
Affrications de [t] et [d]		X	
Prononciation d'un [t] final			
• orthographique	X		(lit) <i>litte</i> , (bouts) <i>bouttes</i>
• non orthographique	X		(ici) <i>icitte</i> , (légère) <i>légerte</i>
Réductions des groupes consonantiques			
• à l'initiale ou interne au mot	X		(plus) <i>pus</i> , (quelque chose) <i>quequ'chose</i>
• en finale de mot	X		(votre) <i>vo'</i> , (sarcasmes) <i>sarcasses</i>
Désonorisation			
• de [ʒ] en [ʃ]	X		(je suis) <i>ch'suis</i> , <i>chus</i>
• de [g] en [k]	X		(fatigué) <i>fatiqué</i>
Palatalisation/yodisation			
• yodisation de [d] + [i,j]	X		(diable) <i>yable</i> , (Bon Dieu) <i>bonyeu</i>
• yodisation de ([ɔ]+) [g]	X		(gueule) <i>yeule</i> , (catalogue) <i>catloye</i>
Hésitations circonscrites			
• entre [l] et [n]	X		(caleçon) <i>canneçon</i>
• entre [l] et [r]		X	

Tableau 1. Néographies littéraires et réalisme phonétique

Trois remarques s'imposent.

D'abord, le fait que les écarts par rapport à l'orthographe se font toujours au moyen des graphèmes les plus courants du système graphique du français, donc les plus à même d'être décodés rapidement. Même si elle est modifiée, l'identité graphique des mots est globalement ménagée. Par exemple : pour rendre compte de la désonorisation de [ʒ] en [ʃ] dans *je suis* ou *je sais*, l'écrivain sélectionne le graphème « ch » et non « sch » ; pour représenter le [we], il choisit « oé » et non « oué » ou « wé », que l'on trouve chez d'autres auteurs. Michel Tremblay ne cherche manifestement pas à dérouter les habitudes de lecture.

Deuxième remarque : l'appareil morphologique flexionnel du français n'est pas perturbé, alors que beaucoup de désinences ne sont que graphiques et ne sont pas pertinentes à l'oral. De ce point de vue, l'auteur est soumis à l'identification écrite de la langue, pour des raisons de déchiffrement. Le texte serait en effet très difficile à comprendre si tous les morphogrammes muets étaient effacés (*étai* au lieu de *étaient*, *lé* au lieu de *les*, etc.).

Enfin, on ne peut passer sous silence l'absence de néographies renvoyant aux diphtongaisons et aux affrications, phénomènes de prononciation pourtant aujourd'hui perçus comme essentiels à la définition du français québécois. Pourquoi Michel Tremblay n'a-t-il pas rendu compte de ces « valeurs sûres » ? On aurait en effet pu imaginer des « garaoge », « maère », « tsu », « maudzit ». Il semble que l'on puisse avancer deux hypothèses. Le coût d'un tel codage aurait été trop important pour la lisibilité du texte, en particulier pour les affrications. D'ailleurs, dans la littérature québécoise oralisante, on ne trouve que très peu de néographies correspondant à ce phénomène et, quand c'est le cas, cela se produit toujours de manière très ponctuelle. La deuxième hypothèse est que les phénomènes étant systématiques à l'oral et non discriminants socialement, sinon quand il sont très marqués, l'auteur n'a pas jugé utile de les représenter. Ils seraient perçus comme stylistiquement non rentables pour un lectorat québécois. On peut penser que la disparition des *toé* et *moé* évoquée ci-dessus peut s'expliquer de la même manière.

Le tableau ne mentionne que des variantes basées sur des voyelles ou des consonnes. À côté d'elles, d'autres artifices existent, qui peuvent avoir des conséquences sur l'identité morphologique de certains mots ou paradigmes et conduire à de véritables néologies dont l'origine phonétisante est devenue opaque.

— Utilisation d'apostrophes (/O/)

Il s'agit d'un phénomène bien connu dans les représentations graphiques intuitives de l'oral, et là aussi l'auteur respecte les habitudes de représentation de l'oralité en littérature. Il n'opte que très rarement pour les amalgames graphiques et jamais pour une « écriture au kilomètre », ou par groupe de souffle. L'apostrophe, qui sert généralement à marquer l'élision, est utilisée pour rendre compte de la disparition de voyelles graphiques non prononcées, finales ou internes, comme dans : *j'sais*, *t'as*, *v'nir*. D'une manière plus générale, Michel Tremblay utilise l'apostrophe comme une sorte de caractère polyvalent, spectre graphique d'un certain avalement articulatoire. C'est ainsi qu'on le trouve en remplacement de consonnes ou de groupes consonantiques finaux, parfois associé à d'autres phénomènes néographiques : *a'veut* (elle veut), *y'est* (il est), *vot'* (votre), *leu'* (leur), *tou'es* (tous les), en remplacement de mots entiers, *dans'maison* (dans la maison), ou enfin comme marque d'apocope *'coute ben*, *'coudonc* (écoute bien), mais ce de manière non systématique.

— Paradigme des pronoms personnels sujets (/O/, /P/, /Q/)

À l'oral, la forme des pronoms personnels varie sensiblement par rapport à leur forme écrite, pour des raisons déjà évoquées, comme l'ouverture des voyelles ou la chute des consonnes finales. Certaines habitudes de transcription existent, en particulier pour le *il*, le plus souvent graphié *y*. En français québécois, il est même question d'un paradigme oral des pronoms personnels³⁴. Pour façonner le discours de ses personnages, Michel Tremblay utilise ce paradigme et les graphies qui lui sont conventionnellement associées. On peut résumer son système de transcription par le tableau suivant :

<i>Personne</i>	<i>Formes conjointes</i>			<i>Formes disjointes</i>
	<i>Sujet</i>	<i>Complément direct</i>	<i>Complément indirect</i>	
1	J(e)	M(e)	M(e)	Moé/moi
2	t(u)	t(e)	t(e)	toé/toi
3 <i>masc.</i>	i, y	l(e), lé	y/lui	lui
3 <i>fém.</i>	a(l)	l(a)	y/lui	elle
4	on/nous	nous	nous	nous autres
5	vous	vous	vous	vous autres
6 <i>masc./fém.</i>	y/ils/elles	les	leu(r)	eux autres/elles

Tableau 2. Graphies des pronoms personnels chez Michel Tremblay

Si, dans la majorité des cas, ce sont bien ces formes caractéristiques de l'oral (québécois) que l'on retrouve dans les textes et dans la bouche des personnages, il serait faux de penser que l'on n'y trouve jamais de formes graphiques standard. On se demandera alors par quoi cette distribution est motivée. Denis Dumas rapproche l'usage oral des formes standard de l'écrit d'une pratique surveillée de la langue en situation plutôt formelle. Dans les faits, l'usage des formes écrites ou des formes orales des pronoms est imputable plutôt au style et à la situation d'énonciation qu'à l'appartenance

³⁴ D. Dumas, *Nos façons de parler. Les prononciations en français québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 41-66.

sociale du locuteur. Il n'en reste pas moins que le choix d'une représentation des deux systèmes a comme conséquence une hiérarchisation des usages : les formes de l'oral ont tendance à faire populaire et les formes du standard à faire presque soutenu.

— Amalgames graphiques (/Q/)

Sous cette étiquette sont rangés des phénomènes hétérogènes qu'il conviendrait d'analyser plus précisément mais qui ont en commun d'être des néographies phonétisantes composées de plusieurs mots et qui se sont figées dans leur forme néographique et dans leur usage, au point d'être devenues lexicalement autonomes. Ces formes sont recensées telles quelles dans les dictionnaires spécialisés, avec parfois quelques variantes. Chez Michel Tremblay, les exemples sont assez rares mais très rentables car ils sont automatiquement associés au français québécois oral, plutôt familier et populaire. Là encore l'écrivain récupère les graphies les plus partagées. On compte des particules discursives comme *entéka* (en tout cas / dans tous les cas), *coudon* et *condonc* (écoute donc), la formule adverbiale de négation *pantoute* (pas du tout), la forme *chus* (je suis), des interjections et des sacres comme *bonyeu* (Bon Dieu), *crisse* (Christ), des anglicismes plus ou moins intégrés, *enfirouâper* (in fur wrap = se faire rouler, se faire avoir), *bécosses* (back house = les toilettes), etc.

2.2.2 Constructions syntaxiques oralisantes

Le niveau syntaxique est présenté comme moins sensible à la variation que les niveaux phonétique et lexical. Cela se vérifie en grande partie, notamment en ce qui concerne la variation diastratique et diatopique. Mais il faut bien admettre que la syntaxe de l'écrit et de l'oral varient sur un certain nombre de points, pour des raisons d'abord très matérielles. Les particularités ou saillances syntaxiques relevées n'ont la plupart du temps rien de très populaire ni de très québécois, mais reflètent tout simplement une pratique orale de la langue. Le décalage des registres mentionnés plus haut fait qu'elles ont tendance à être interprétées comme non standard et produisent un effet déclassant - même si elles sont devenues quasiment standard à l'oral.

— Particularités d'ordre diamésique (/O/)

Les études sur le français parlé ne cherchent généralement pas à attribuer à l'écrit et à l'oral deux grammaires différentes, mais reconnaissent en général que l'analyse syntaxique de l'oral se satisfait fort mal de l'unité phrastique canonique de l'écrit. La phrase pose en effet problème pour la description de productions orales. Certains linguistes proposent une unité plus large, la période, basée sur des critères plus pragmatiques³⁵. Sans entrer dans le débat théorique, je me contente d'indiquer quelques phénomènes et constructions plus fréquents à l'oral qu'à l'écrit, au point parfois d'en devenir représentatifs.

Il faut d'abord s'attendre à trouver des traces du processus même de construction du discours : des hésitations, des reprises, des répétitions, des amorces, des auto-réparations qui ont comme conséquence un piétinement syntagmatique et qui troublent les patrons syntaxiques de base, en termes d'ordre et de dépendance. L'analyse de corpus authentiques montre en effet de très nombreux exemples de ces phénomènes et des normes sont d'ailleurs prévues pour leur transcription. Plus ces traces sont visibles, plus la clarté, la cohérence et donc la compréhension du discours s'en trouvent malmenées. On n'arrive pas toujours à savoir où le locuteur veut en venir, et même parfois on peut se demander s'il le sait lui-même. Ceci est un peu moins vrai pour la langue fictive des personnages de Michel Tremblay, qui est relativement lissée et nettoyée des « scories » inhérentes à toute communication spontanée. Chez lui, on ne trouve que de très rares hésitations (matérialisées par *euuh*), pas d'amorces ni de répétitions. Si les situations et les répliques paraissent parfois absurdes, c'est pour le besoin de la comédie et toujours on comprend le contenu du message véhiculé par le discours du personnage.

A l'oral, il existe un certain nombre de petits mots, parfois appelés particules discursives,

³⁵ Voir par exemple les travaux en macrosyntaxe, autour de Claire Blanche-Benveniste à Aix-en-Provence, ou d'Alain Berrendonner à Fribourg.

ponctuant ou appuis du discours, qui assument essentiellement des fonctions d'organisation du discours, d'expressivité ou de gestion de l'interaction³⁶. Généralement, les mots sont empruntés à la classe des adverbes et des conjonctions mais aussi des verbes et des jurons. Leur emploi comme particule renvoie au fait qu'ils ont perdu leur sens d'origine au profit d'un sens pragmatique. Leur forme et leur fréquence peuvent varier selon les individus, les lieux, les situations, les registres. Ce sont, par exemple, *bien, ben, donc, puis, pis, et pis, là, tiens, tenez, regarde, ça fait que* (parfois noté *fak*), *coudon(c), hostie*, etc. Dans ces derniers cas, c'est le choix lexical et la forme néographique de la particule qui sont marqués québécois et familier-populaire, pas vraiment le fonctionnement comme particule, qui est un lieu commun de la communication orale. Dans les textes, les personnages en font usage mais de manière relativement pondérée. Dans l'extrait ci-dessous, le personnage scande son récit avec des *là* qui fonctionnent comme ponctuant plutôt que comme adverbes locatifs ou temporels, même si cela est ambigu pour les deux derniers.

Rose Ouimet – J'ai jamais vu tant d'oiseaux dans une maison ! Moi, quand je vas chez eux, *là*, j'manque de v'nir folle à chaque fois, c'est pas ben ben mêlant ! Vers deux heures, *là*, a l'ouvre la cage, pis les oiseaux sortent. Y volent un peu partout dans'maison, y's'lâchent n'importe où, pis on est obligé de toute se nettoyer... Pis *là, là*, quand vient le temps d'les faire rentrer dans leur cage, y veulent pus, c'est ben sûr ! *Là*, Manon crie aux p'tits : « poignez les oiseaux, *là*, maman est fatiguée ! » *Là*, les p'tits s'garrochent après les oiseaux... c't'un vrai charivari dans'maison. (BS, p. 16, c'est moi qui souligne)

Comme structure syntaxique très fréquente à l'oral, il faut mentionner également le cas des dislocations. Une définition simple consiste à dire qu'il s'agit d' « une phrase dans laquelle plusieurs constituants apparaissent en début ou en fin de phrase ; ces derniers sont liés à un élément anaphorique dans la phrase »³⁷. Ce sont par exemple des énoncés comme : « son enfant, mais elle le déteste, cette mère ! » (d'après Charles Bailly) ou encore « Je ne lui en donnerais jamais plusieurs moi, de cadeau, à sa femme, elle, à Jean » (d'après Marie-Thérèse Vinet). Il existe plusieurs études et classements de cette construction qui soulèvent un certain nombre de problèmes et de cas complexes. Je me suis intéressée aux cas les plus simples, à savoir les cas de dislocation à gauche ou à droite d'un syntagme nominal ou prépositionnel en lien avec un élément anaphorique qui est sujet ou complément dans la phrase. L'usage privilégié de ce type de construction semble lié à une préférence de présentation informationnelle à l'oral. Le phénomène est bien représenté dans les textes et dans des proportions tout à fait réalistes.

– Particularités diastratiques et diatopiques (/P/, /Q/)

On l'a dit, les tournures syntaxiques non standard relèvent principalement de la variation diamésique, et, par le biais de l'imaginaire linguistique et du décalage des registres, sont associées à la variation diastratique.

Effectivement, il est assez difficile de trouver des particularités syntaxiques spécifiques au français populaire. Les quelques cas recensés par les linguistes, comme par exemple les relatives non standard, sont peu voire pas du tout représentés dans les textes. La relative qualifiée de populaire, plus exactement de plébéienne, par Jacques Damourette et Edouard Pichon puis par Françoise Gadet, présente un relatif standard suivi de « que », comme dans « la maison où qu'il reste, ça vient justement le jour où que j'ai du travail » ou « c'est la seule avec qui que je parle à cette heure »³⁸. On n'en trouve aucun exemple dans les corpus authentiques analysés, et un seul sous la plume de Michel Tremblay (« Y m'a dit que la compagnie pour qui qu'y travaillait était bien

³⁶ Pour des travaux appliqués au français québécois, voir D. Vincent, *Les ponctuant de la langue et autres mots du discours*, Québec 1993 et G. Dostie, *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*, Bruxelles 2004.

³⁷ Suzanne Carroll, « Les dislocations ne sont pas si populaires que ça », C. Lefebvre (dir.), *La syntaxe comparée du français standard et populaire : approche formelle et fonctionnelle* t. 2, Montréal 1987, p. 211.

³⁸ J. Damourette et E. Pichon, *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*, Paris 1969 ; F. Gadet, « La relative française, difficile et complexe », S. Kriegel (éd.), *Grammaticalisation et réanalyse, Approches de la variation créole et française*, Paris 2003, p. 251-268.

contente que j'aie gagné le million de timbres-primés » (BS, p. 8)). Les autres cas traditionnellement relevés comme déviants par rapport à la norme grammaticale sont parfois représentés mais sporadiquement. En voici quelques exemples :

ça fait que j'y ai donné du vieux linge que j'avais pus besoin (BS, p. 25)

Parlons-en de la façon que ça sort ! (LVM, p. 102)

Y'a pas un ouragan qui m'empêcherait d'aller chez celle qu'on va jouer ! (BS, p. 55)

Du point de vue diatopique, les phénomènes sont eux aussi assez difficiles à cerner. Toutefois, une structure interrogative émerge et est perçue comme caractéristique du français parlé québécois. Il s'agit des interrogatives avec la particule *tu*, qui n'a rien à voir avec un pronom personnel de deuxième personne. On notera que le même modèle permet de former des exclamatives. Il est par ailleurs attesté dans certains régiolectes de France (sous la forme *-ti*), mais la construction en *tu* est aujourd'hui systématiquement associée au français québécois³⁹. Cette structure est bien représentée, que ce soit dans les corpus authentiques ou dans les textes dramatiques. Il s'agit a priori d'un phénomène assez rentable sur le plan du réalisme langagier, dans la mesure où à lui seul il est susceptible de teinter oral et québécois la langue des personnages qui l'utilisent, sans perturber l'identité graphique des lexèmes comme dans le cas des néographies. Il s'agit en quelque sorte d'une valeur ajoutée, pas d'une transformation. On trouve par exemple les énoncés :

Ses deux jumelles sont-tu toujours aussi narveuses ? (BL, p. 44)

Mes patates, elles, sont-tu assez cuites ? Mes petits pois sont-tu assez chauds ? Mes carottes sont-tu coupées trop gros ? Mon gravy⁴⁰ est-tu assez épais ? (EF, p. 49)

Tu vas-tu faire ça pour ma tante ? (BL, p. 63).

Ça fait-tu si longtemps qu'est arrivée ? (IO, p. 59)

D'autres points mériteraient une analyse plus fine et un relevé systématique dans les textes. Je ne les développe pas ici, mais les évoque à titre de récapitulatif des études déjà menées (ou à faire).

- Le marquage de la négation, ses différences à l'oral et à l'écrit, en particulier l'absence quasiment systématique du « ne » à l'oral dans les paires « ne pas », « ne plus », « ne jamais », etc.⁴¹, et ses particularités en français québécois à travers les cas de concordances négatives⁴², que l'on trouve une dizaine de fois dans les cinq textes de Tremblay.
- La présence de constructions paratactiques conditionnelles comportant un segment à l'infinitif, du genre « avoir su, je serai pas venu », qui paraissent n'exister qu'en Amérique du Nord. De telles structures ne sont a priori pas admises voire pas comprises dans les autres zones francophones.
- Il faudrait également regarder d'un peu plus près les interférences avec la syntaxe de l'anglais, notamment au niveau des constructions verbales, comme par exemple : « être supposé de » (<to be supposed to).
- Au-delà de la spécificité orale, populaire ou québécoise des phénomènes eux-mêmes, il serait intéressant de prendre en compte une spécificité de fréquence (par exemple les dislocations dont l'élément anaphorique est *ça*), dont l'évaluation est assez complexe à mettre en oeuvre, puisqu'elle nécessite une solide et rigoureuse étude comparative sur des corpus francophones variés, souvent difficiles à constituer.

³⁹ Sur cette question, voir S. Vecchiato, « The *ti/tu* Interrogative Morpheme in Quebec French », *Generative Grammar in Geneva*, 2000, n°1, p. 141-163.

⁴⁰ *Gravy* : jus de cuisson de la viande, généralement lié avec de la farine.

⁴¹ Voir F. Corblin et L. Tovenà, « L'expression de la négation dans les langues romanes », Danièle Godard (dir.), *Les langues romanes, problèmes de la phrase simple*, Paris 2003, p. 281-392.

⁴² Les travaux précurseurs sont ceux W. Labov, « Negative attraction and negative concord in english grammar », *Language*, 1972, vol. 48, n° 4, p. 773-818. D'autres études plus récentes existent.

2.2.3 « Protubérances » lexicales

Le lexique est un domaine où la variation est relativement perceptible. Le choix de certains mots est assez catégorisant. Je me suis intéressée en priorité aux lexèmes très marqués « populaire », « familier » et « québécois ». Un relevé systématique du vocabulaire utilisé dans les pièces met notamment en évidence : des particularités régionales, aussi appelées québécismes, provenant souvent de particularités dialectales des régions d'origine des premiers colons ; des sacres, ou jurons à base de vocabulaire religieux ; et enfin des emprunts à l'anglais plus ou moins bien intégrés à la prononciation et à la morphologie du français.

— Les régionalismes (/O/, /P/?, /Q/)

Il existe un très grand nombre d'études, dictionnaires et glossaires des particularités lexicales du français québécois. Le terme québécisme est parfois préféré à celui de régionalisme, parce qu'il cible une spécificité québécoise, mais son usage suppose que cette spécificité soit effectivement avérée par rapport aux autres variétés du français, comme le français belge, le français suisse, etc. Il est donc plus aisé de parler plus généralement de régionalisme ou de particularités dialectales par rapport à un français dit de référence, qui « est la variété décrite dans les dictionnaires usuels qui sont réalisés en France⁴³ ». Les discours des personnages manifestent quelques-uns de ces termes. Ce qui est intéressant, c'est que Michel Tremblay ne déroge pas à la règle qu'il semble s'être fixée, à savoir une transcription simple et conforme aux habitudes de lecture. En effet, chez lui, ces mots, qui sont pourtant essentiellement oraux et donc sans orthographe définitive, sont transcrits comme ils le sont dans les études, dictionnaires et glossaires évoqués. En voici quelques exemples : *achal(l)er* (agacer), *am(m)ancher* (arranger), *bebelle* (jouet, joujou), *caboché/cabochon* (tête), *écrapoutir* (écraser), *garroche* (jeter), *grafigner* (égratigner, érafler), *lavier* (évier), *magané* (abîmé), *nounoune* (nigaude), *piasse* (piastre, dollar canadien), *placoter* (potiner, commérer), *quétaine* (ringard), *siau* (seau).

— Les sacres (/O/, /P/, /Q/)

On désigne ainsi les jurons et les interjections formés à partir du lexique religieux et en particulier eucharistique, comme *tabernacle*, *ciboire*, *calice*, etc. Le mode de formation des jurons correspond socialement à l'utilisation de mots tabous ou sacrés. La pioche lexicale de l'eucharistie paraît assez caractéristique du français québécois. En France, les jurons relèvent plutôt du domaine scatologique ou sexuel. Le fonctionnement comme sacre a comme conséquence, très souvent, une déformation phonique et graphique de ces mots, qui peuvent connaître des orthographe différentes, plus ou moins conventionnelles (« tabarnak », « câlisse », « ciboère », etc.). Un procédé de détournement morphologique existe aussi pour adoucir la caractère blasphématoire, ainsi trouve-t-on « tabarnouche », « cibole », « câline », etc. A l'inverse, pour accentuer leur expressivité, ces sacres peuvent fonctionner en chapelet, c'est-à-dire s'enchaîner au moyen de la préposition « de ». Dans les textes, on trouve quelques sacres, mais relativement peu. Certains sont assez différents de leur forme d'origine : *Mosusse* (Moïse), *câlisse* (calice), *crisse* (Christ), *hostie*, *tabarname* (tabernacle), *maudit*, *mautadit* (maudit), *saudine* (maudit), *sautadit* (maudit), *viarge* (vierge), *jarnigoine* (je renie Dieu). Même rares, ces jurons sont très efficaces d'un point de vue dramatique et dans la représentation langagière, d'une part parce que les personnages eux-mêmes leur donnent une importance sociale, et d'autre part parce qu'ils concentrent les différentes composantes du complexe variationnel OPQ.

— Les emprunts à l'anglais (/Q/)

Le français est au Québec plus qu'ailleurs au contact direct de l'anglais. L'esquisse historique et la problématique du jocal ont montré que la question linguistique étaient fortement liée aux questions identitaires et politiques. La présence d'interférences linguistiques entre l'anglais et le français est

⁴³ C. Poirier (dir.), *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*, Sainte-Foy 1998, p. xx.

assez mal considérée et est souvent associée au parler populaire, que l'imaginaire dit « contaminé par la langue de l'ennemi ». Pour un écrivain soucieux de rendre compte du parler populaire de Montréal et désireux de bousculer les habitudes classiques et traditionnelles de son milieu culturel, l'utilisation d'anglicismes est inévitable. Comme on pouvait s'y attendre, le discours des personnages est « émaillé » d'un certain nombre d'intrus, hybrides et « traduit ». Il y en a sensiblement plus que de régionalismes.

Parmi ces emprunts, il faut distinguer :

- Ceux qui sont en usage aussi en France et qui sont répertoriés dans un dictionnaire comme *Le Petit Robert* (par ex. *best-seller, fun, job, toast, snob*). Ils n'ont rien de très catégorisant.
- Ceux qui ne sont pas utilisés en France mais qui sont importés tels quels de l'anglais américain, du point de vue de l'orthographe et très vraisemblablement de la prononciation : *ashamed, bargains, cheap, chum, foolish, free for all, turtle neck, waitress*.
- Ceux qui sont des anglicismes d'emploi, c'est-à-dire des forçages de lexèmes français calqués sur des expressions en anglais, par exemple : *chambre bain* (bathroom), *tomber/être en amour avec* (to fall/be in love with), *faire de l'argent* (to make money), *danseuse à gogo* (gogo-dancer).
- Ceux enfin qui rejoignent la problématique des néographies et de la composition morphologique (noyau lexical de l'anglais et système flexionnel du français). Lorsqu'ils sont répertoriés, on ne les trouve que dans les dictionnaires ou relevés de particularités du français en Amérique du Nord.

Ce sont par exemple : *une baboune* (<baboon = singe), *boquer* (<to buck = résister en refusant), *un braidage* (<a braid = un galon), *bracker* (<to brake = freiner), *Californie* (<California), *enfirouâper* (<in fur wrap = se faire rouler), *être loadée* (<loaded = rempli, chargé), *lousse* (<loose = relâché, libre), *des pinottes* (<peanuts = cacahuètes), *une poudigne* (<pudding = gâteau), *slaquer* (<to slack = relâcher, mollir, faiblir), *toffer* (<to tough = résister dans la difficulté), *une strapeuse* (<to strap = coller), *une toune* (tune = chanson, mélodie), etc.

La présence et la combinaison de ces différents phénomènes linguistiques dans le discours des personnages de Michel Tremblay tend à faire de son écriture une trace de son intention réaliste. L'analyse a aussi montré en quoi il s'agissait d'une construction réfléchie, d'un *travail*, en fonction des contraintes du système linguistique dans lequel il s'exprime, des habitudes de transcription et de lecture visant un effet global plutôt qu'un témoignage fidèle.

3. En guise de conclusion : au-delà d'un sociolecte d'auteur

Jusqu'ici c'est la pratique d'un auteur, Michel Tremblay, qui a été mise en évidence, sa capacité à représenter par l'écriture une pratique linguistique essentiellement orale. Son intention réaliste est visible à travers un certain nombre de phénomènes phonographiques, syntaxiques et lexicaux. Mais ce n'est en fait pas *sa* langue qui est décrite, mais une langue fictionnelle, celle de personnages-locuteurs. Et c'est à travers leur discours que ces personnages acquièrent une identité sociale. L'étape suivante de l'analyse consiste à se demander si, dans les pièces, tous les personnages s'expriment de la même manière, si les phénomènes décrits comme catégorisants sont équitablement distribués, autrement dit si les personnages ont le même profil linguistique (3.1). Enfin, dans une perspective plus programmatique, on pourra soulever le problème d'une traduction des textes de Michel Tremblay. Comment traduire la variation linguistique et l'imaginaire qui lui est associée ? Ses traducteurs, fort nombreux, n'adoptent pas tous la même stratégie (3.2).

3.1 Réalisme langagier et structuration textuelle

Je ne livre ici que les résultats d'une analyse plus approfondie et systématique des profils langagiers des personnages et de leur fonction dans les textes⁴⁴.

⁴⁴ Pour le détail, voir M. Dagnat, « Profils linguistiques et structure textuelle », Serge Heiden et Bénédicte Pincemin

Sur la base de la liste des traits entrant dans la composition de l'effet OPQ, j'ai sélectionné douze phénomènes représentés dans les pièces qui ont constitué autant de variables pour le profilage linguistique des personnages (par ex. certaines néographies phonétisantes, les négations sans *ne*, les apostrophes devant consonne, les régionalismes, les sacres). Pour chaque personnage, j'ai comptabilisé la proportion d'usage de ces variables par rapport à la taille de son discours en nombre de mots. Ceci permet de dresser par pièce une sorte de panorama des personnages-locuteurs + ou – OPQ. On observe des différences qui permettent de faire des regroupements. Par exemple, dans *Les Belles-soeurs*, un personnage semble sortir du lot, Lisette de Courval, dont le langage ne manifeste presque aucune des variables testées. Dans *L'Impromptu d'Outremont*, c'est le discours de Lorraine qui, à l'inverse, comporte plus de marques d'OPQ que les autres.

Cette mesure quantitative n'a été en réalité qu'une première étape. Il a été nécessaire de tester statistiquement la pertinence des différences observées dans les proportions. Ces différences sont-elles dues au hasard, ou sont-elles significatives ? Pour cela, j'ai utilisé deux tests statistiques simples appropriés à mes données, le test de Welch et le test de Fischer⁴⁵. Les deux donnent des résultats identiques. Il en ressort que dans toutes les pièces étudiées il existe des personnages au langage marqué + OPQ et des personnages au langage marqué – OPQ. Parmi les cinq pièces, trois distributions sont particulièrement significatives et intéressantes à comparer, car elles mettent en évidence une évolution dans l'utilisation que fait Michel Tremblay des marques d'oralité. Dans *Les Belles-soeurs* et *L'Impromptu d'Outremont*, il est assez net que le profil linguistique des personnages est en lien avec leur position sociale effective ou celle qu'ils veulent se donner. On est là dans une utilisation relativement traditionnelle et courante du réalisme langagier, qui fait de la langue un traceur social du locuteur.

Le cas de la dernière pièce, *Encore une fois, si vous permettez*, est plus complexe. Il n'y a que deux personnages déclarés, Nana et son fils, nommé Le Narrateur. Le principe est le suivant : Le Narrateur s'adresse directement au lecteur/public comme un metteur en scène qui présenterait de petites rétrospectives successives des épisodes marquants de son enfance. On le voit donc interagir avec l'autre personnage, en remontant progressivement le temps : d'abord à huit ans, puis dix, treize, dix-huit et vingt ans. Il y aurait beaucoup à dire sur la structure énonciative et narrative de ce texte. Ce que l'on retiendra en priorité c'est que les marques d'oralité sont distribuées de manière très particulière. Elles ne correspondent à priori plus à une qualification sociale des personnages les utilisant, mais servent à identifier les niveaux énonciatifs et donc à structurer le texte. En effet, le Narrateur présente deux profils, un profil sans aucune marque d'oralité, lorsqu'il s'adresse au lecteur/public, et un profil exemplifiant la plupart des variables posées comme définitoires de l'OPQ, lorsqu'il dialogue avec Nana (dont la langue est aussi très oralisée). Cette pièce exploite une autre dimension de la représentation littéraire de la variation linguistique, on bascule dans l'affectif de la langue maternelle et dans le métalittéraire, on perd de vue les dimensions sociale, politique et idéologique auxquelles les (mêmes) marques d'oralité étaient associées dans les années soixante et soixante-dix, période du joual. Ce changement de teinte du phénomène peut avoir des conséquences sur les modalités de sa traduction.

3.2 Traduire la particularité linguistique et la rentabilité stylistique ?

Le rapport de Michel Tremblay à la traduction est double. D'une part, ses pièces sont traduites, éditées et jouées dans plusieurs langues (allemand, anglais, écossais, italien, polonais, etc.)⁴⁶, d'autre part, il pratique lui-même l'adaptation et la traduction d'autres auteurs (notamment Aristophane, Paul Zindel, Nicolas Gogol). La question qui vient immédiatement à l'esprit concernant la

(éds.), *Actes des 9e Journées d'Analyse Statistique des Données Textuelles*, Lyon 2008, t. 1, p. 369-379 ; « Support linguistique de la métalepse narrative », à paraître dans les actes du colloque *Linguistique et Littérature, Cluny : 40 ans après*, Besançon 2007.

⁴⁵ Les calculs ont été faits avec le logiciel *R* (<http://www.r-project.org>). Le détail est exposé dans Mathilde Dargnat, *L'oral comme fiction*, thèse de l'Université de Provence et de l'Université de Montréal, tome 2 (annexes), 2006-2007. Disponible à <http://mathilde.dargnat.free.fr>

⁴⁶ Liste des traductions des pièces de M. Tremblay sur le site <http://www.agencegoodwin.com>.

traduction de ses textes et celle du transfert des particularités linguistiques décrites et de leur dimension symbolique qui, au moins pour les premières pièces du corpus, participe de leur rentabilité stylistique. Comment, par exemple, rendre compte de l'impact et de la signification des anglicismes dans une traduction en anglais ? Que faire de la valeur du joul ? Faut-il à tout prix chercher à reproduire un sociolecte, si oui par rapport à quel standard dans la langue de traduction ? Les situations linguistiques diffèrent d'un pays à l'autre, et il ne paraît pas toujours possible de trouver un équivalent⁴⁷. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut comparer certains passages de *L'Impromptu d'Outremont* avec leur traduction en anglais⁴⁸. On remarque que le traducteur conserve certaines formules en français oralisé, car elles sont le support de commentaires métalinguistiques des personnages.

Lucille - [...] Puis de toute manière, ça servirait à rien de faire le décompte, aujourd'hui, chus t'en forme, j'gagnerais !

Yvette - « Chus t'en forme » ! Si Fernande t'entendait !

Lucille – Si Fernande m'entendait, elle me reprendrait et je m'excuserais après lui avoir dit un beau « Pardon, je suis-z-en-forme » avec la liaison au bon endroit. (IO, p. 31)

Lucille - [...] In any case, there's no point in keeping score, today « Ch'us t'en forme » and I'm gonna win !

Yvette - « Ch'us t'en forme. » If Fernande heard you !

Lucille – If Fernande heard me, she would correct me and I would apologize, after having said, « Pardon, je suis z'en forme », with the liaison in the right place. [...] (trad. p. 11)

A l'inverse, certains passages sont conservés en français pour produire un effet de parler volontairement affecté, alors que dans le texte d'origine, ils sont très neutres.

Fernande

Madame Rousseau qui porte un manteau jaune serin ! Franchement ! Elle a l'air d'un gros canari ! (Changeant de ton.) Bonjour, madame... (IO, p. 51)

It's Madame Rousseau wearing a bright yellow coat. I can't believe it. She looks like a giant canary ! (*Changing her tone.*) Bonjour, Madame... (p. 29)

Les saillances en anglais dans le texte français sont sans surprise neutralisées dans la traduction :

Lucille

Assis-toi donc, Fernande, puis raconte-moi donc les dernières aventures de Nelligan, ton benjamin drop-out⁴⁹. (IO, p. 53)

Do sit down, Fernande, and fill me in on the latest exploits of Nelligan, your youngest drop-out. (trad., p. 31)

Lucille

[...] T'es profondément cheap, Fernande, pis essaye pas de faire passer ton avarice pour de la générosité ! (IO, p. 62)

[...] You are profoundly cheap, Fernande, so don't try to pass off your stinginess for generosity! [...] (trad. p. 42)

Les deux opposées, Fernande, la « vierge de la langue française » (IO, p. 67), et Lorraine, la « quétaine » (IO, p. 46), paraissent aussi différenciées linguistiquement dans le texte anglais. Le discours de Lorraine présente un peu plus de formes oralisées, d'élisions et d'interjections que celui

⁴⁷ Pour des études précises, voir M. Bowman, « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais », *L'Annuaire théâtral*, n°29, 2000, p. 90-99, et J. Przychodzeń, « *Les Belles-soeurs* en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité », même numéro, p. 120-133.

⁴⁸ *The Impromptu of Outremont*, a play by Michel Tremblay translated by John Van Burek, Vancouver, Talonbooks, 1981.

⁴⁹ *Drop-out* : à propos d'une personne, désigne quelqu'un qui a quitté l'école ou le collège avant d'avoir fini ses études.

de Fernande, mais, à une première lecture, on a l'impression que le traducteur crée moins de néographies phonétisantes en anglais que Michel Tremblay en français. Les phénomènes présents relèvent d'une manière générale d'une transcription très conventionnelle de l'oral et du registre familier⁵⁰, et les particularités classées comme diastratiques et diatopiques dans le texte français n'ont pas de véritable correspondant.

Lorraine

Parlez-moi-z-en pas... [...] Mon Dieu, t'étais là, toi ! Faut-tu que je change d'accent ! (IO, p. 57)
Whew ! Tell me about it ! [...] Oh, my God, look who's here ! Do I gotta change my accent ? [...] (trad., p. 36)

Sois pas désappointée, Lucille, tu vas voir, c'est pas croyable les affaires qu'y font ! Surtout que là y se sont trompés [...] (IO, p. 57) / You're gonna love it, Lucille, you'll see. It's unbelievable, the things they make ! Especially this time, 'cause they make a mistake. (trad. p., 36)

J'vous l'avais dit qu'y était gros, hein ? Y m'a coûté assez cher aussi ! (IO, p. 58) / Told you it was big, eh ? Cost me an arm and a leg ! (trad., p. 37)

Aie, les filles, avez-vous vu ça ? (p. 59) / C'me here [come], girls, get a load of this. (trad., p. 38)
Chus capable de le transporter dans'cuisine ! (IO, p. 60) / I oughta be able to make it to the kitchen! (trad., p. 39)

Faut jamais fesser sus quelqu'un qui est déjà à terre ! (IO, p. 69) / Never hit' em when they're down ! (trad. p. 47)

Si j'avais pas déjà mangé son moka, j'y écrapoutirais dans'face ! (IO, p. 70) / If I hadn't already eaten her mocha, I'd stove the friggig thing right in her face⁵¹. (trad., p. 48)

Si l'on se réfère à un entretien radiophonique avec deux traducteurs « habitués » de Michel Tremblay⁵², John Van Burek pour l'anglais et Pierre Bokor pour le roumain, il existe deux points de vue, non contradictoires, qui éclairent et interrogent différemment les textes. Les deux traducteurs se sont confrontés entre autres aux *Les Belles-soeurs*, pièce-phare de la période du joul, pour laquelle le choix de la langue a une signification particulière dans la société québécoise d'alors. Les traductions qu'ils ont proposées résultent de choix personnels mais aussi de contraintes propres à la capacité d'accueil de langue de traduction. Van Burek dit ne pas vouloir trop « localiser » la langue qu'il utilise, tant géographiquement que socialement, et être plutôt sensible aux « situations dramatiques », à leur universalité, à la théâtralité narrative, à l'humanité des personnages. « On s'en fout comme l'an quarante, dit-il, que *Les Belles-soeurs* se passe en 1965 ou en 1969, on n'y pense presque pas. » Mais il admet que l'éclairage puisse être différent. En effet, *Les Belles-soeurs* a aussi été traduite en écossais (*The Guid Sisters*) par Martin Bowman et Bill Findlay, et le joul y a trouvé comme équivalent un dialecte très particulier de Glasgow, très différent de l'anglais et incompréhensible aux non-initiés. Bokor a aussi choisi de transposer la situation linguistique québécoise, car il a trouvé un équivalent dans les dialectes des banlieues dans les grandes villes roumaines. Mais cela soulève pour lui la question des « erreurs de perception » liées au décalage historique et culturel entre une pièce et sa traduction, en particulier quand cette pièce est écrite dans une langue qui a une aura symbolique et une « saveur » attachées à un contexte précis.

⁵⁰ Les formes compactes *gonna*, *oughta*, *gotta*, par exemple, sont devenues des graphies phonétisantes conventionnelles de *going to*, *ought to*, *got to*, que l'on trouve dans le dictionnaire étiquetées comme non standard.

⁵¹ Littéralement : *je lui enfournerais ce foutu truc/ ce putain de truc dans la figure !* Cet exemple montre bien le détour pris par le traducteur, il transforme une saillance diatopique en une saillance de registre familier, voire vulgaire.

⁵² D. Charbonneau (1995) « Traductions de l'oeuvre de Michel Tremblay », émission *Radar*, Radio Canada, 2 avril 1995, invités : Pierre Bokor et John Van Burek. http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/theatre/clips/4988

Références bibliographiques

- Anis, Jacques, « Ecrit/oral : discordances, autonomies, transpositions », *Etudes de linguistique appliquée*, n° 42, 1981, p. 7-22, p. 20.
- Anis, Jacques, « Chats et usages graphiques », Jacques Anis (éd.), *Internet, communication et langue française*, Paris, Hermès, 1999, p. 86.
- Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1968.
- Blanche-Benveniste, Claire et Colette Jeanjean, *Le Français parlé. Édition et transcription*, Paris, Didier, 1987.
- Biet, Christian et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, 2006.
- Bourdieu, Pierre, « Vous avez dit populaire ? », *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, n° 46, 1983, p. 99.
- Bowman, Bowman, « Traduire le théâtre de Michel Tremblay en écossais », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, 2000, p. 90-99.
- Carroll, Suzanne, « Les dislocations ne sont pas si populaires que ça », C. Lefebvre (dir.), *La syntaxe comparée du français standard et populaire : approche formelle et fonctionnelle*, Montréal, OLF, t. 2, 1987, p. 211.
- Chénétier-Alev, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Lille, ANRT, 2004.
- Corblin, Francis et Lucia Tovenà, « L'expression de la négation dans les langues romanes », Danièle Godard (dir.), *Les langues romanes, problèmes de la phrase simple*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 281-392.
- Damourette, Jacques et Edouard Pichon, *Des mots à la pensée : essai de grammaire de la langue française*, Paris, édition d'Artey, 1969 [1911-1934].
- Dargnat, Mathilde, « Profils linguistiques et structure textuelle », Serge Heiden et Bénédicte Pincemin (éds.), *Actes des 9e Journées d'Analyse Statistique des Données Textuelles*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2008, t. 1, p. 369-379.
- Dargnat, Mathilde, « Support linguistique de la métalepse narrative », à paraître dans les actes du colloque *Linguistique et Littérature, Cluny : 40 ans après*, Besançon, octobre 2007.
- Dargnat, Mathilde, *L'oral comme fiction*, thèse de l'Université de Provence et de l'Université de Montréal, tome 2 (annexes), 2006-2007. Disponible à <http://mathilde.dargnat.free.fr>
- Desbiens, Jean-Paul, (Frère Untel), *Les insolences du Frère Untel*, Montréal, Editions de l'Homme, 2000 [1959], p. 23-25.
- Dostie, Gaétane, *Pragmaticalisation et marqueurs discursifs. Analyse sémantique et traitement lexicographique*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2004.
- Dumas, Denis, *Nos façons de parler. Les prononciations en français québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 41-66.
- Forget, Danièle, « Quel est le français standard au Québec ? », Pierrette Thibault (dir.), *Le Français parlé : études sociolinguistiques*, Carbondale/Edmonton, Linguistic Research Inc, 1979, p. 155-156.
- Gadet, Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003.
- Gadet, Françoise, « La relative française, difficile et complexe », S. Kriegel (éd.), *Grammaticalisation et réanalyse, Approches de la variation créole et française*, Paris, CNRS éditions, 2003, p. 251-268.
- Gauvin, Lise, « Tremblay en cinq temps », *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 124-126.
- Grignon, Claude-Henri, *Les pamphlets de Valdombre*, Québec, Sainte-Adèle, 1939.
- Houdebine, Anne-Marie (dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Koch, Peter et Wulf Oesterreicher, « Langage oral et langage écrit », *Lexikon der romanistischen Linguistik*, tome 1-2, Tübingen, Niemeyer, p. 584-627.
- Labov, William, « Negative attraction and negative concord in english grammar », *Language*, 1972, vol. 48, n° 4, p. 773-818.
- Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, 2001 [1972],

p. 412.

Laurendeau, Paul, « Joual-français-français : la proximité dans l'épilinguistique », Jean-Marc Eloy (dir.), *Des Langues collatérales. Problèmes linguistiques, sociolinguistiques et glottopolitiques de la proximité linguistique*, Paris, L'Harmattan, vol. 2, 2004, p. 431-446.

Laurendeau, André (Candide), « La langue que nous parlons », *Le Devoir*, 21 octobre 1959.

Lesley et James Milroy, « Social network and social class : Toward an integrated sociolinguistic model », *Language in Society*, n° 21, 1992, p. 1-26.

Petitjean, André, « Approches sémio-linguistiques du texte théâtral », Alain Lautel et Marcello Castellana, *Le théâtre du sens*, Arras, Artois Presse Université, 1999, p.43-56.

Plourde, Michel (dir.), *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides, 2000.

Poirier, Claude (dir.), *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. xx.

Przychodzeń, Janusz, « Les Belles-soeurs en Pologne et au Québec : enjeux sociocritiques de la traduction et de la théâtralité », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, 2000, p. 120-133.

Ricard, François, présentation de la pièce *Le Temps d'une vie* de Roland LePage, Montréal, Leméac, 1974, p. 10.

Tremblay, Michel, *Les Belles-soeurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, 1968.

Tremblay, Michel, *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, 1974.

Tremblay, Michel, *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, 1980.

Tremblay, Michel, *Le Vrai Monde ?*, Montréal, Leméac, 1987.

Tremblay, Michel, *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, 1998.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977].

Vachon, Georges André, « Le colonisé parle », *Etudes françaises*, 10/1, 1974, p. 66-67.

Valéry, Paul, « Poïétique », *Cahiers*, t. 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 993.

Vecchiato, Sara, « The *ti/tu* Interrogative Morpheme in Quebec French », *Generative Grammar in Geneva*, 2000, n°1, p. 141-163.

Vincent, Diane, *Les ponctuels de la langue et autres mots du discours*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophique*, trad. par P. Klossowski, Gallimard, Paris, 1961 [1921].