

L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques

Mathilde Dargnat

Volume 43, numéro 1, 2007

Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/016299ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/016299ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dargnat, M. (2007). L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques. *Études françaises*, 43(1), 83-100. <https://doi.org/10.7202/016299ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, je discute les principaux procédés graphiques utilisés par Michel Tremblay pour rendre compte des particularités orales de langue de ses personnages, en me concentrant sur cinq pièces. Je m'intéresse plus précisément aux procédés graphiques qui permettent une « mise en texte » des caractéristiques communicationnelles de l'oralité et de ses variations. Ces éléments sont de trois ordres, en rapport avec le dispositif discursif particulier de la littérature et du genre dramatique. Je me concentre sur les éléments graphiques qui relèvent de l'échange personnage-personnage. Dans les textes choisis, ces éléments sont souvent associés à une « déraison graphique » (Christin en référence à Goody), c'est-à-dire à une certaine iconicité du langage, mais cette déraison est toute relative. Les « néographies phonétisantes » (Anis) en constituent un exemple majeur. Ces formes, qui sont détournées de l'orthographe pour rendre compte de phénomènes oraux comme le débit ou la variation phonétique, résultent plus d'une négociation avec les contraintes du code écrit, que de leur remise en cause radicale. La plupart des dramaturges qui usent de ce procédé n'inventent pas une nouvelle langue ni de nouveaux graphèmes, ils essaient de rendre compte de la variété linguistique des personnages qu'ils créent, ils bricolent des profils langagiers crédibles pour stigmatiser une classe sociale ou simplement différencier les personnages entre eux.

L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques¹

MATHILDE DARGNAT

Qu'est-ce qu'un livre? Une suite de petits signes. Rien de plus. C'est au lecteur à tirer lui-même les formes, les couleurs et les sentiments auxquels ces signes correspondent².

Anatole France évoque ici le pouvoir sémiotique de l'écriture, de la graphie comme support d'interprétation du lecteur. C'est ce pouvoir qui nous intéressera ici, alors que nous analyserons les procédés graphiques³ utilisés par Michel Tremblay pour représenter des particularités orales⁴, cela dans cinq textes dramatiques⁵. L'objectif est de mettre en

1. Cet article a pour point de départ un chapitre de ma thèse, *L'Oral comme fiction, stylistique de l'oralité populaire québécoise dans le théâtre de Michel Tremblay (1968-1998)*, thèse de doctorat en sciences du langage de l'Université de Provence (France) et Ph.D. en études françaises de l'Université de Montréal, 2006, 596 p. + 163 p. d'annexes.

2. Anatole France, *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann Lévy, 1895, p. 44.

3. Cette analyse repose sur la description du système graphique proposée par Jacques Anis, qui comprend la mise en page, l'identité orthographique des mots et les particularités typographiques. Jacques Anis, « Une graphématique autonome? », dans Nina Catach (dir.), *Pour une théorie de la langue écrite*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, p. 211-223 et Jacques Anis (avec la collaboration de Jean-Louis Chiss et Christian Puech), *L'Écriture, théories et descriptions*, Bruxelles/Paris, DeBoeck/Éditions universitaires, coll. « Prismes problématiques », 1988.

4. Une discussion sur la spécificité québécoise ou populaire de ces particularités n'est pas envisageable ici. Autrement dit, ma problématique reste assez générale et ne se réduit pas *a priori* à celle du jocal littéraire, même si elle lui est liée.

5. *Les belles-sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, coll. « Théâtre vivant », 1968 ; *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1974 ; *L'impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1980 ; *Le vrai monde?*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1987 ; *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1998. Ces titres seront désormais remplacés, respectivement, par les abréviations suivantes : *BS*, *BL*, *IO*, *LVM* et *EF*, suivies du numéro de la page.

évidence les phénomènes qui apparaissent comme des cautions graphiques d'oralité⁶, et ce, essentiellement sur deux plans, qui sont des modes différents de présentation de l'oralité : celui de la *mise en texte de l'énonciation* des personnages et celui du travail des formes orthographiques qui rendent compte de particularités de prononciation, aussi appelées *néographies phonétisantes*. Dans les deux cas, avant même de faire des choix qui lui sont personnels, l'écrivain est assujéti à des contraintes générales liées au genre dramatique, à la catégorisation de l'oral et à la lisibilité de l'intention réaliste, qui sont aussi partie prenante de son style.

Des règles génériques préétablies imposent au texte, « par le simple fait qu'il soit destiné à la représentation », un moule particulier assez strict « qui [limite] nécessairement le champ de ses formes possibles⁷ ». Parmi ces conventions, celle de la double énonciation est importante, parce qu'elle constitue une sorte de contrat de fiction entre l'auteur et le lecteur⁸, et qu'elle implique au moins deux lieux de marquage de l'oralité. En effet, « l'ensemble du discours tenu par le texte théâtral est constitué de deux sous-ensembles : a) un *discours rapporteur*, dont le destinataire est l'auteur (le scripteur) ; b) un *discours rapporté* dont le locuteur est le personnage⁹. »

La représentation littéraire de l'oralité, et plus spécifiquement chez Michel Tremblay de l'oralité populaire québécoise, implique un processus de catégorisation complexe, qui repose notamment sur l'intrication des variations face à une certaine idéalisation du français standard et

6. C'est-à-dire de leur trouver une justification réaliste en cherchant le type de variation linguistique auquel renvoient les variations graphiques saillantes dans les textes étudiés. Voir Françoise Zay, *Écrire la parole. La représentation littéraire de la « langue parlée » : Typologie et description*, mémoire de licence de la Faculté des lettres de l'Université de Fribourg (Suisse), 1990. C'est donc essentiellement la nature référentielle de l'oralité qui est étudiée ici. Sa nature énonciative (polyphonique) est juste évoquée, et sa dimension lyrique (rythmique) n'est pas traitée.

7. François Ricard, présentation de la pièce *Le Temps d'une vie* de Roland Lepage, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1974, p. 10.

8. Contrat qui consiste de la part du lecteur à concéder une autonomie discursive à des personnages fictifs à l'intérieur du discours unique de l'auteur. Voir la distinction locuteur / énonciateur à propos du théâtre chez Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 193, 204 et 206. Je renvoie également à la thèse d'Anne Reboul, *Le Discours théâtral. Problèmes de narratologie et de pragmatique linguistique*, thèse de 3^e cycle, École des hautes études en sciences sociales, 1984, 397 p. + 165 p. d'annexes.

9. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup », 1996 [1987], p. 187-188.

sur une « réévaluation stylistique¹⁰ » à l'oral et à l'écrit. Ces deux phénomènes de catégorisation font que, dans l'imaginaire linguistique¹¹, l'oralité se définit globalement comme tout ce qui dévie du modèle canonique que représente l'écrit normatif. Faire oral en littérature revient très souvent à faire non standard.

À cela s'ajoute la contrainte paradoxale du réalisme, qui vise ici finalement plus le vraisemblable langagier que la réalité orale elle-même. L'écrivain doit gérer la pertinence¹² de ses choix stylistiques non seulement en fonction de cet effet qu'il cherche à produire sur le lecteur, mais aussi en fonction de l'effort interprétatif que ce dernier devra fournir pour décoder et compléter ces choix stylistiques. Le dilemme devant lequel se trouve l'écrivain pourrait se résumer ainsi : donner au lecteur suffisamment d'indices graphiques de la pratique linguistique orale attestée qu'il cherche à représenter pour que ce dernier puisse la reconnaître, mais éviter de trop perturber l'orthographe pour garantir la lisibilité¹³.

La question centrale est finalement de savoir comment Michel Tremblay, dans ses textes, réussit à faire croire à son lecteur que ses

10. Jacques Anis, « Écrit/oral : discordances, autonomies, transpositions », *Études de linguistique appliquée*, n° 42, 1981, p. 20. Voir également l'étude récente de Wendy Ayres-Bennett, *Sociolinguistic Variation in Seventeenth-Century France, Methodology and Case Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

11. Anne-Marie Houdebine (dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2002.

12. Cette conception de l'évaluation de la pertinence est empruntée à Dan Sperber et Deirdre Wilson : « L'évaluation de la pertinence, comme l'évaluation de la productivité 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 », *La pertinence : communication et cognition* (trad. Abel Gerschenfeld et Dan Sperber), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989 [1986], p. 91.

13. Les études sur ce sujet passent toutes par cette idée de décalage entre la réalité et les moyens qui en produisent l'effet. Voir entre autres : Louise-Cécile Cantin, *Analyse descriptive de quelques aspects de la langue du théâtre de Michel Tremblay*, Vancouver, mémoire de maîtrise du Département de linguistique de l'Université Simon Fraser, 1972 ; *Présence francophone*, Sherbrooke, n° 31 et n° 32, « Oralité et littérature : France-Québec », 1987-1988 ; Marie-Odile Fonollosa, *Le théâtre, reflet de la langue parlée ? représentation de la langue parlée dans le théâtre de Michel Tremblay dans les années 70 et 80*, Montréal, mémoire de maîtrise du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, 1995 ; Françoise Zay, *op. cit.* ; Lise Gauvin, « Faits et effets de langue : le réalisme comme désir », *Les langues du roman, du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 1999, p. 53-71, « Michel Tremblay et le théâtre de la langue », *Langagement*, Montréal, Boréal, 2000, p. 123-141, « Le théâtre de la langue », *Le Monde de Michel Tremblay*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, Montréal/Carnières, Éditions Jeu et Lansman éditeur, 1993, p. 335-357 ; Marion Chénétier-Alev, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, thèse en études théâtrales de l'Université Paris III, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2004.

personnages parlent réellement et qu'ils s'expriment comme ils le feraient dans la réalité, c'est-à-dire en conservant les variations propres à l'oral, alors qu'ils n'existent pas et qu'ils ne sont qu'une « suite de petits signes¹⁴ ». Sans négliger les éléments qui présentent (*disent*) la pièce comme un échange dialogal spontané entre plusieurs locuteurs-personnages, je me propose de répondre à cette question en étudiant les néographies phonétisantes qui *montrent* par des artifices graphiques des particularités de prononciation d'une pratique linguistique orale observable dans la réalité¹⁵. Je me demanderai donc comment l'oralité est représentée dans le matériau verbal des personnages (discours rapporté).

1. Valeur des néographies chez Michel Tremblay

La valeur phonétique des néographies est considérée ici comme acquise, dans la mesure où elle résulte d'un travail de comparaison avec un corpus linguistique représentatif de l'oralité populaire québécoise constitué à partir de ceux de *Sankoff-Cedergren* (1971) et *Montréal 84* (1984) disponibles à l'Université de Montréal¹⁶. La consultation de ces données m'a permis de mettre en parallèle les phénomènes trouvés chez Michel Tremblay avec une prononciation réelle, pour qualifier les saillances graphiques de néographies phonétisantes et confirmer l'hypothèse de l'intention réaliste¹⁷. Par saillance graphique, il faut comprendre tout écart par rapport à la norme orthographique.

Le terme « néographie phonétisante », emprunté à Jacques Anis, désigne des graphies qui s'écartent délibérément de la norme orthographique. « Ce caractère délibéré, écrit-il, se manifeste par la saillance de procédés tels que l'abréviation, la simplification phonétisante, la transcription de prononciations s'écartant du français soutenu, etc.¹⁸. »

14. Anatole France, *op. cit.*, p. 44.

15. La catégorisation sous-jacente à cette distinction est en partie celle du *dire* et du *montrer*, selon l'opposition empruntée à Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (trad. Pierre Klossowski), Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961 [1921]. Voir en particulier l'idée du *tableau* (§ 2.1 – 2.2, p. 55 *sqq.*). Ici, je comprends le *dire* comme une représentation, logique, distante de l'objet représenté, alors que le *montrer* apparaît comme une représentation imitant la forme même de l'objet représenté, qui entretient avec lui une relation d'iconicité.

16. Je remercie Pierrette Thibault qui m'a autorisée à consulter ces données.

17. La finesse et la systématisme des relevés ont été rendus possibles et sont garanties par une exploitation logicielle des textes, numérisés dans le cadre de ma thèse (ils ne sont pas diffusés). Le logiciel utilisé est *Weblex* : <<http://weblex.ens-Ish.fr/wlx/>>.

18. Jacques Anis (dir.), *Internet, communication et langue française*, Paris, Hermès Sciences Publications, 1999, p. 86 et « Communication électronique scripturale et langa-

Cette idée, bien que n'étant pas forcément en contradiction avec elle, offre une solution de rechange intéressante à la grille d'analyse du groupe HESO, fréquemment utilisée en didactique du français pour classer les erreurs d'orthographe¹⁹. Je ne cherche pas à analyser des erreurs, mais à mettre en évidence des choix graphiques qui sont la manifestation de la « surconscience linguistique²⁰ » d'un écrivain qui sélectionne dans son environnement et dans son imaginaire les phénomènes qui lui paraissent pertinents pour construire une oralité québécoise lisible. De la définition des néographies par Jacques Anis j'ai retenu essentiellement trois points :

- 1- La distinction entre réductions graphiques sans variantes phonétiques du type *ki* pour *qui*, *moua* pour *moi* et réductions graphiques avec variantes phonétiques comme *toa* pour *toi*, *chais* pour *je sais*, etc. Je ne m'intéresse qu'aux secondes. Les premières sont d'ailleurs extrêmement rares chez Michel Tremblay.
- 2- L'utilisation des étirements graphiques qui peuvent transposer une prononciation appuyée, par exemple *je t'iiiiiiiiime* pour *je t'aime*, etc.
- 3- L'idée que les différences entre l'oral et l'écrit, transcrites, peuvent relever de particularités morphologiques de l'oral, par exemple : les troncations comme *ordi* pour *ordinateur*; les anglicismes comme *I hope tu vas bien* pour *j'espère que tu vas bien*; le verlan comme *les meufs* pour *les femmes*, *à donf* pour *à fond*; et les onomatopées comme *oufff*, *mouarf*, etc.

Sur la base d'un relevé d'ensemble des néographies, j'ai isolé des cas simples, où la variation ne concerne qu'un seul graphème dans un seul mot (ex. *farmer*), et des cas complexes, où la variation concerne soit plusieurs graphèmes dans un seul mot (ex. *Bartine*) soit plusieurs mots (ex. *chus*). Je me suis ensuite intéressée à l'usage polyvalent de l'apostrophe, lieu commun de toutes les écritures oralisantes, et à quelques

gière : tchats et SMS », Quatrièmes rencontres Réseaux Humains / Réseaux Technologiques (Université de Poitiers), 2002 article en ligne : <<http://edel.univ-poitiers.fr/rhrt/document.php?id=547>>.

19. HESO : Histoire et structure de l'orthographe, groupe de recherche du CNRS (Centre national de la recherche scientifique, France) fondé par Nina Catach. La grille d'analyse des erreurs est présentée dans Nina Catach, *L'Orthographe*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1980, p. 288.

20. La notion de « surconscience linguistique » nous vient de Lise Gauvin, *Langagement*, op. cit. et *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2004.

particularités morphologiques assez caractéristiques du français québécois et du français québécois populaire. Les quelques exemples tirés des textes sont en italiques et ne sont référencés qu'une seule fois dans les éditions précitées, même s'ils correspondent en fait à plusieurs occurrences renvoyant à plusieurs personnages ou à plusieurs pièces. La graphie normative correspondante est indiquée après la barre oblique.

1.1. Cas simples

- Substitution de graphèmes alphabétiques

Le graphème de gauche correspond au graphème orthographique « normalement » attendu et celui de droite à celui choisi par Michel Tremblay pour transcrire une variation phonétique attestée et analysée par les linguistes²¹.

- A → E/É: *perler*/parler (BS, 14), *mégasiner*/magasiner (BS, 21)
 E → A: *avartie*/avertie (BS, 66), *çartain*/certain (BL, 42), *énarvement*/
 énervement (EF, 20), *farmer*/fermer (BL, 26), *pardre*/perdre (BS,
 49), *parmet*/permet (BS, 65), *parsonne*/personne (BL, 71)
 I → E: *pelule*/pilule (BL, 54), *menute*/minute (BS, 62)
 OI → O/É: *moé*/moi, *toé*/toi (BS, BL et LVM)²², *boésson*/boisson (BS, 52)
 OI → E/É: *cré*/crois (IO, 60), *creyable*/croyable (BS, 11), *dret*/droit (BL, 39)
 L → N(N): *canneçon*/caleçon (EF, 13), *vlimeuse*/venimeuse (EF, 36)
 G → Q/C: *fatiquante*/fatigante (BS, 34), *caluron*/galuron (EF, 17)
 GU → Y: *cataloge*/catalogue (BS, 12), etc.

- Métathèses

Ce cas d'interversion de deux sons de même nature (consonantique ou vocalique) est assez rare, mais il est attesté et marque souvent plus qu'une variante de prononciation, il dénote un mauvais apprentissage du mot. On ne trouve que deux cas : *spéghatti*/spaghetti (BL, 93) et *bleu-pourde*/bleu-poudre (BS, 43).

21. Par exemple : postériorisation du [a], ouverture des voyelles hautes [i, u, y], affrication de [t] et [d] devant [i] et [y], simplification des groupes consonantiques comme dans *muscle* prononcé [mysk], *table* [tab], etc.

22. Je ne donne pas de référence précise car les occurrences sont trop nombreuses. Le seul élément pertinent est que ces deux néographies ne sont représentées que dans trois des cinq pièces du corpus.

- Gémiation graphique clignotante

Le terme «gémiation» est traditionnellement utilisé en phonétique pour désigner la prononciation répétée d'une consonne. Je l'utilise ici pour désigner simplement le fait que la consonne est écrite deux fois, sans que la prononciation soit forcément en jeu. L'écriture de Michel Tremblay est loin d'être systématique et l'on trouve des paires, illustrées par les exemples suivants :

L: *balloney* (EF, 13) et *baloné* (BS, 13)

M: *ammanchée* (BS, 64) et *amanchée* (BS, 56)

N: *tanants* (BS, 23) et *tannants* (LVM, 80), etc.

- Transcription inhabituelle des liaisons

Les liaisons sont très fréquentes à l'oral. Elles sont souvent perçues comme un signe linguistique de registre formel ou soutenu et sont associées à la classe sociale favorisée. Il est très intéressant de noter que Michel Tremblay «imprime» ce que l'on appelle communément les pataquès, c'est-à-dire les «fausses liaisons». Elles sont la plupart du temps à interpréter comme des hypercorrections chez des locuteurs qui, voulant calquer leur manière de parler sur celle d'une classe sociale supérieure, produisent maladroitement des phénomènes linguistiques qu'ils pensent caractéristiques de la variété linguistique valorisée (acrolectale).

On trouve par exemple :

chus-t-en forme (IO, 31)

parlez-moi-z-en pas (IO, 57)

parlez-moé s'en pas (BS, 25)

Fais-toi-s'en pas (LVM, 37)

j'leu's'ai-tu assez dit (BL, 66)

L'écrivain n'en reste pas là et matérialise également l'insistance sur des liaisons normatives en ajoutant le graphème correspondant, ce que l'orthographe ne prévoit pas toujours :

je suis-z-en forme (IO, 31)

- Suppression de graphèmes

Le débit oral est d'autant plus rapide que l'échange est informel et que le locuteur est de classe sociale défavorisée. La conséquence la plus fréquente est l'avalement articulatoire et la disparition de certains sons.

Graphiquement, cela se traduit par une simple disparition du graphème correspondant ou par son remplacement par une apostrophe. On trouve par exemple :

p'tit / *petit* (BS, 40)
d'mande / *demande* (BL, 86)
v'là / *voilà* (LVM, 91)
ben / *bien* (IO, 60)
pis / *puis* (BL, 66)
t' / *tu* (BS, 9)
sarcasses / *sarcasmes* (BS, 12)
aut' / *autre* (LVM, 73)
es / *les* (BL, 79)
pus / *plus* (EF, 57)
 etc.

- Ajout d'un graphème

Inversement, il existe à l'oral des cas où un son supplémentaire est prononcé comme support, le plus souvent une voyelle. On parle alors de prothèse ou d'épenthèse, selon que l'insertion se fait à l'initiale ou au milieu du mot. Graphiquement, cela se traduit par l'ajout du graphème correspondant, comme le montrent ces deux exemples :

esquelette / *squelette* (BS, 12)
exiprès / *exprès* (EF, 11)

1.2. Cas complexes

- Plusieurs graphèmes concernés dans une seule unité lexicale

Il s'agit d'une classe relativement hétérogène dans laquelle on trouve les cas où le mot en cause est affecté par plusieurs variations graphiques :

étebus / *autobus* (BL, 99)
Bartine / *Albertine* (BL, 52)
frette / *froid*, *froide* (LVM, 54)
dret / *droit* (BS, 42)
 etc.

Ici, on aurait aussi pu relever les sacres comme *câlisse* / *calice* (BS, 47), *tabarname* / *tabernacle* (BL, 85), *crisse* / *Christ* (BS, 33), mais ce sont des cas limites. En effet, la déformation par rapport au mot d'origine clérical est aussi une question d'autonomisation lexicale, et on peut se

demander jusqu'à quel point on n'est pas en présence de deux mots distincts, car ils n'ont pas les mêmes usages ni n'appartiennent au même registre.

- Concaténation graphique de plusieurs unités lexicales

Ce phénomène révèle la différence de segmentation entre l'oral et l'écrit. Le premier se présente en unités prosodiques (pause, intonation, rythme), alors que le second est découpé en unités visuelles (un mot est une suite de caractères entre deux blancs). Les unités de segmentation orales sont loin de correspondre systématiquement à des unités lexicales. Les néographies suivantes relèvent d'un code hybride, puisqu'elles se présentent visuellement comme un mot, mais sont lexicalement fabriquées comme des collages :

astheur/à cette heure (BL, 90)

ayoye/aïe ouille (BS, 44)

chus/je suis (BS, 60) ou *chuis*/je suis (IO, 46)

entéka/en tout cas/dans tous les cas (BS, 24)

ousque/où est-ce que (BL, 51)

pantoute/pas du tout/pas un en tout (EF, 53)

Leur originalité est néanmoins toute relative. Ces hybridations sont lexicalisées sous leur forme néographique dans la plupart des dictionnaires du français québécois parlé ou populaire et on les retrouve telles quelles chez beaucoup d'écrivains. Elles appartiennent à l'identité visuelle de l'oralité québécoise en littérature et, par réévaluation stylistique, sont perçues comme populaires.

1.3. Polyvalence de l'apostrophe

L'utilisation massive d'apostrophes pour rendre compte des élisions de l'oral est un lieu commun du transcodage de l'oral à l'écrit et ne révèle rien de bien québécois ni de proprement populaire. Le terme d'élision est en fait ambigu : les grammaires l'utilisent tantôt pour désigner un phénomène phonétique (ellipse de certaines voyelles et en particulier du *e* muet, à l'intérieur d'une unité lexicale ou entre deux unités lexicales), tantôt pour désigner l'utilisation orthographique de l'apostrophe. Sans chercher à régler le problème définitoire, on peut tout de même proposer un premier classement des différents usages non orthographiques de l'apostrophe. Ce signe apparaît très polyvalent, puisque dans le corpus il peut :

- remplacer un *e* muet devant consonne :
v'nir/venir (BS, 10), *r'mettre*/remettre (BS, 9), *j'sais*/je sais (LVM, 48),
s'faire/se faire (BS, 51), *ça s'rait*/ça serait (BL, 92)
- remplacer une voyelle autre que *e* :
t'as/tu as (EF, 33), *t'sais*/tu sais (LVM, 73)
- remplacer une consonne :
a'veut/elle veut (EF, 54), *y'est*/il est (BS, 42), *vo'*/votre (BS, 35), *leu'*/leur
(BL, 27), *tou'es*/tous les (BL, 28)
- remplacer un mot complet :
dans'maison/dans la maison (BS, 23), *à'mode*/à la mode (BL, 32)
- marquer une apocope, autrement dit la chute de la voyelle initiale :
'coute ben/écoute bien (BS, 9), *'coudonc*/écoute donc (LVM, 56)

1.4. Particularités morphologiques

En plus de leur valeur phonétique certaine et vérifiée, les saillances néographiques révèlent des particularités morphologiques et lexicales propres au français parlé au Québec.

Le paradigme des pronoms personnels est sensiblement différent à l'oral et à l'écrit, au point que les formes orales ont acquis au fil du temps une transcription relativement fixe, que l'on retrouve chez la plupart des écrivains soucieux d'oraliser leurs textes. Ce sont notamment les formes toniques *toé* et *moé* du singulier et les *nous-autres*, *vous-autres*, *eux-autres* du pluriel, ou encore les clitiques *y* pour *il*, *ils*, *lui*, *elles* et *al* ou *a'l'* pour *elle*²³.

D'autres exemples correspondent à des anglicismes métaplasmiques, au sens où il y a déformation de la prononciation ou de la graphie²⁴ pour rendre compte de l'intégration de vocables anglais dans le système phonétique, graphique et morphologique du français. Les textes de Michel Tremblay en offrent quelques exemples. Le mot anglais correspondant est indiqué après la barre oblique.

23. Voir le chapitre qu'y consacre Denis Dumas, *Nos façons de parler. Les prononciations en français québécois*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 41-66.

24. Le terme « métaplasme » est employé en linguistique et en stylistique pour désigner « l'ensemble des jeux phoniques qui consistent à manipuler la structure sonore des mots, soit en ajoutant, enlevant, permutant les graphèmes », Georges Molinié et Jean Mazaleyrat, *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 215.

baboune/baboon (LVM, 71)
baloné/balloney (BS, 13)
braidage/braid (BS, 58)
Californie/California (BS, 41)
enfirouâper/in fur wrap (EF, 54)
lousse/loose (BS, 35)
smatte/smart (LVM, 64)
pinottes/peanuts (BL, 39)
stirio/stereo (BS, 11)
toffer/to tough (BL, 92)
 etc.

2. Représentativité des néographies²⁵

Que dire maintenant de la distribution des néographies dans les textes et de la représentativité de l'ensemble? On se demandera d'abord si, sur le plan linguistique, les néographies rendent compte des phénomènes phonétiques les plus caractéristiques de la manière de parler dont Michel Tremblay cherche à produire l'effet, à savoir l'oralité populaire québécoise. Dans l'ensemble, les néographies sont toutes phonétisantes et renvoient bien à des variations attestées dans la réalité. Mais l'auteur ne fait que saupoudrer son texte. Il n'invente donc pas de véritable langue et reste toujours dans le système graphique du français. On pourra à l'inverse s'interroger sur l'absence systématique de néographies représentant deux phénomènes assez typiques du français québécois: les diphtongaisons et les affrications. En effet, on ne trouve jamais de *maère* (mère), *maodzi* (maudit), ni de *tsu dzi* (tu dis) chez Michel Tremblay, pour des raisons de lisibilité ou plus simplement parce que ces deux phénomènes ne sont pas socialement discriminants dans le système du français québécois, sinon quand ils sont très appuyés, ce qui est relativement difficile à transcrire.

La représentativité d'une pratique langagière n'est pas seulement histoire de formes linguistiques. Ainsi se demandera-t-on si les néographies concernent toutes les strates discursives du texte et tous les personnages de manière indifférenciée. Perçoit-on, en tant que lecteur, des variations internes à la langue de l'auteur et des variations internes à chaque personnage? Quelle valeur leur donner? Compte tenu de l'intrication des variations évoquée ci-dessus, on peut s'attendre à ce que

25. Pour des travaux relativement approfondis sur la question, se reporter à Louise Cécile Cantin, *op. cit.* et à Marie-Odile Fonollosa, *op. cit.*

l'effet d'oralité « ratisse large » du point de vue des phénomènes et qu'il repose sur la reprise de caractéristiques diastratiques (variation sociale), diatopiques (variation géographique) et diamésiques (variation du canal), voire de caractéristiques diachroniques (variation temporelle)²⁶. En résumé, une analyse fine de cette distribution dans les cinq pièces permet de montrer que la présence/absence de néographies phonétisantes marque :

Le feuilleté énonciatif propre au genre ou à une pièce en particulier. Le niveau du discours rapporteur, celui des didascalies, ne comporte aucune néographie et correspond au système temporel et déictique du récit. Les néographies sont cantonnées au discours rapporté, celui des personnages, qui, lui, fonctionne sur le plan énonciatif du discours²⁷. Trois des cinq pièces comportent plusieurs niveaux de discours rapporté : un personnage, que j'appellerai personnage pivot, dont les paroles sont rapportées par Michel Tremblay, est présenté comme rapportant lui-même le discours d'autres personnages²⁸. Seule la pièce *Encore une fois* associe au Narrateur, personnage pivot qui semble communiquer autant avec le lecteur/spectateur qu'avec Nana, figure maternelle qu'il rappelle en souvenir, un état de langue différencié à chaque niveau. Le Narrateur s'adresse au public dans un français écrit standard, voire littéraire, alors que les conversations entre Le Narrateur enfant et sa mère sont rapportées avec la plupart des marques d'oralité listées ci-dessus.

Les différents profils langagiers des personnages. Les personnages ne se situent pas tous sur le même plan sociolinguistique, parce qu'ils ne sont pas censés habiter dans les mêmes quartiers, avoir la même vie, parce qu'ils appartiennent ou pensent appartenir à des couches sociales

26. L'origine de cette catégorisation de la variation, au moins pour le diastratique, le diatopique et le diachronique, se trouve chez Eugenio Coseriu, *Einführung in die strukturelle Betrachtung des Wortschatzes*, Tübingen, Narr, 1970, p. 32, elle est ensuite reprise et étayée chez Anthony Koch et Wulf Oesterreicher, *loc. cit.* et Françoise Gadet, *op. cit.*

27. L'opposition « récit/ discours » est à comprendre dans la perspective de la linguistique de l'énonciation proposée par Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2 tomes, 1966. Voir en particulier les chapitres XIX à XXI, tome I, p. 237-266.

28. Dans *Bonjour, là, bonjour*, les dialogues s'entremêlent autour du personnage de Serge, qui entretient simultanément plusieurs conversations ; dans *Le vrai monde ?*, les personnages sont dédoublés (Alex I, Alex II, Madeleine I, Madeleine II, etc.), le premier niveau correspondant au discours rapporté par l'auteur et le second au discours rapporté par Claude, personnage pivot, présenté comme l'auteur d'une pièce où évoluent les doubles des personnages (Alex II, Madeleine II, etc.).

distinctes. Ces « castes » correspondent à des manières de s'exprimer sensiblement différentes qui sont transposées à l'écrit. Michel Tremblay se sert des possibilités du code graphique pour matérialiser dans la langue les variations diastratiques entre personnages. Dans *Les belles-sœurs*, par exemple, Lisette de Courval paraît snob, non seulement à cause de son nom et du contenu méprisant de ses propos, mais aussi parce que l'auteur lui attribue des négations complètes, des interrogations avec inversion du sujet plutôt qu'avec la particule « tu », et surtout parce qu'elle « parle couramment l'écrit ». Mais la division sociale reste imaginaire, car elle n'est pas totalement consommée du point de vue linguistique : l'auteur prend soin de ne pas couper complètement cette femme de ses racines populaires. La pièce du corpus qui exploite le plus le profilage linguistique des personnages est de loin *L'impromptu d'Outremont*, qui est le négatif des *Belles-sœurs* : le lecteur n'est plus dans le Montréal francophone populaire mais dans un milieu familial bourgeois, celui des sœurs Beaugrand à Outremont. Dans cet univers en apparence bien réglé, se dessinent pourtant deux pôles linguistiques : celui de Fernande la « super chic », puriste « outrée » et raciste, et celui de Lorraine « la québécoise », « fille de l'Est », traîtresse de la famille mariée à un immigré italien qui parle anglais. Les deux autres sœurs, Lucille et Yvette, vieilles filles confinées dans leur salon poussiéreux où elles ne cessent de s'envoyer des piques, se situent quelque part entre les deux extrêmes. Enfin, le Narrateur de *Encore une fois* pourrait aussi être analysé comme un lieu fictionnel de variation diastratique. Lorsqu'il est présenté comme l'écrivain-dramaturge, il s'exprime sans saillances néo-graphiques, mais lorsqu'il est présenté comme le Michel enfant, adolescent puis jeune adulte, il apparaît graphiquement plus oral.

La variation stylistique interne à un personnage (variation dite diaphasique). Il est clair que, dans *Les belles-sœurs*, Michel Tremblay donne une liberté stylistique à certains de ses personnages. Lisette de Courval, dans le système symbolique de la pièce, se présente bien comme la « pincée » de service, mais son beau parler trahit malgré tout quelques faiblesses : lorsque son affectivité prend le dessus, la spontanéité et les néographies reviennent. Enfin, le Narrateur de *Encore une fois* peut également donner lieu à une interprétation de type stylistique, si on le considère comme un seul personnage qui se divise dans ses souvenirs. Les marques d'oralité perceptibles à la lecture tendent alors à catégoriser la langue comme maternelle, dans un sens désormais affectif/autobiographique et non plus politique/social, puisqu'elle concerne

l'univers de l'enfance du Narrateur, figure de Michel Tremblay dans le texte.

3. Une déraison orthographique bien raisonnable

Les résultats de l'analyse me permettent de revenir maintenant sur l'idée de raison et de déraison graphiques avancée dans le titre et d'offrir quelques perspectives de réflexion.

Le terme « raison » renvoie à la causalité, à la rationalité ou au caractère raisonnable. La raison graphique désigne alors plusieurs choses, qui peuvent s'exprimer sous forme de questions : quelle est l'explication de l'écriture ? en quoi l'écriture est-elle rationnelle, c'est-à-dire en quoi permet-elle, en tant que code commun, de communiquer et de planifier la pensée ? enfin, en quoi est-elle le résultat d'un raisonnement qui cherche la convenance à des circonstances particulières ? Le contraire « déraison » renverra donc soit à une gratuité (absence de justification), soit à une non-conformité à des principes rationnels, soit à une inadaptation au contexte. Chez Michel Tremblay, ces particularités peuvent s'expliquer par le souci qu'a l'écrivain de rendre compte de variations linguistiques propres à l'oralité populaire québécoise. Si l'on envisage la rationalité de son écriture, dans le sens qu'ont pu donner Jack Goody puis Anne-Marie Christin²⁹ au terme « raison », la réponse est moins tranchée. Le problème peut être reformulé ainsi : l'écriture de Tremblay est-elle conforme au code commun qu'est l'orthographe, qui permet une communication centrée sur le contenu débarrassée des idiosyncrasies de forme ? ou, au contraire, tire-t-elle vers l'image graphique ? Entretient-elle un rapport d'imitation iconique avec la réalité orale qu'elle transcrit en permettant la transposition des variations individuelles ? Il est tentant de dire que l'écriture littéraire de l'oralité dans les cinq pièces fonctionne dans les deux sens, tiraillée entre le principe de communicabilité (de lisibilité) d'un message et celui de la singularité physique de la forme. La déraison chez Michel Tremblay n'atteint jamais l'icône à proprement parler (par exemple, on ne trouve pas de dessin, ni de rébus) : si le dramaturge s'écarte parfois de la norme orthographique en créant des néographies, il ne sort jamais du système alphabétique et donc jamais du principe fonamen-

29. Jack Goody, *La raison graphique* (trad. Jean Bazin et Alban Bensa), Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1986 [1979] ; Anne-Marie Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

tal d'intelligibilité du code écrit³⁰. L'iconicité souvent attribuée à son écriture est plutôt la marque de sa connaissance fine du fonctionnement et des limites du système graphique communément partagé. La mesure de ses écarts par rapport à la norme orthographique manifeste finalement le caractère raisonnable, pesé et contrôlé de son désir graphique de réalité orale.

En outre, cette perturbation motivée et raisonnable de l'orthographe devient à son tour un code commun, celui de la représentation littéraire des « parlures³¹ », en l'occurrence la parlure québécoise. Par son travail stylistique, Michel Tremblay appartient à une communauté, celle des écrivains joualisants et plus généralement celle des écrivains oralisants. Il n'est pas proposé ici d'étude comparative fine, mais la présente réflexion peut constituer une grille de lecture pour d'autres textes³². Une telle démarche de confrontation permettrait de déterminer avec précision les lieux communs de la littérisation de l'oral, lieux d'articulation du linguistique et de l'imaginaire social de la langue. Les deux perspectives de réflexion qu'ouvrirait, à notre avis, une telle comparaison sont d'ordre typologique : les textes pourraient être regroupés selon qu'ils utilisent ou non le marquage de l'oralité à des fins de structuration actancielle et énonciative (mise en évidence des profils langagiers et du « feuilleté » textuel), ou selon qu'ils respectent plus ou moins la contrainte de pertinence du réalisme, c'est-à-dire l'équilibre entre l'adaptation de l'orthographe pour transcrire les variations orales et la lisibilité de l'ensemble. Le premier critère permettrait,

30. C'est semble-t-il ce qu'entend Lise Gauvin quand elle parle de *transcodage* à propos de la langue des *Belles-sœurs* : « Cette transcription [...] procède d'un double code, soit d'un code oral et écrit, ou plus exactement d'une écriture de l'oralité qui s'effectue par un *transcodage* complexe. Le spectateur, s'il a été capté par le phénomène de reconnaissance du jocal lors de l'audition de la pièce, ne peut que s'étonner, au moment où il devient lecteur, d'un dialogue constant entre le recours à l'orthographe classique et la transcription phonétique », *Langagement*, *op. cit.*, p. 130.

31. En référence à Larthomas, *op. cit.*, p. 412, qui reprend un terme de Jacques Damourette et Édouard Pichon. Il désigne ainsi la manière de parler propre à une classe sociale.

32. Par exemple : Gratien Gélinas, *Tit-Coq*, Montréal, Typo, 1994 [1950]; Roland Lepage, *Le temps d'une vie*, Montréal, Leméac, 1974; Jean-Claude Germain, *Les hauts et les bas d'la vie d'une diva : Sarah Ménard par eux-mêmes*, Montréal, VLB éditeur, 1976; Réjean Ducharme, *Ha ha !...*, Paris, NRF Gallimard, coll. « Le manteau d'Arlequin », 1982; René-Daniel Dubois, *Adieu, docteur Münch...*, Montréal, Leméac, 1982; Michel Marc Bouchard, *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, 1988. On renverra désormais à ces titres en utilisant les abréviations suivantes : *TC*, *TV*, *SM*, *HH*, *DM* et *LF*, suivies du numéro de la page.

par exemple, de rapprocher une pièce comme *Les féluettes* de Michel Marc Bouchard avec deux des cinq textes étudiés. La présence ou l'absence de néographies y permet non seulement de distinguer, comme dans *L'Impromptu d'Outremont*, des types de personnages (hommes d'Église, descendants d'aristocrates européens d'un côté et personnages adolescents et canadiens de souche populaire de l'autre), mais aussi de marquer, comme dans *Encore une fois, si vous permettez*, une stratification énonciative complexe qui correspond, dans le texte de Bouchard, à l'ascension sociale du personnage Bilodeau, adolescent en 1912 et homme d'Église en 1952. Le discours du premier comporte des néographies, pas le second. On perçoit aussi chez Simon une variation diaphasique, mais qui n'est pas temporelle : le discours du Vieux Simon en 1952 et celui du Simon adolescent en 1912 comportent des néographies, mais pas celui du Simon jouant Saint Sébastien, toujours en 1912, qui apparaît comme l'oralisation d'un écrit très littéraire :

Le Vieux Simon : J'ai moisé en dedans pendant des années pour quecque chose que j'ai pas faite ! Y'a rien qu'une personne au monde qui sait c'qui s'est réellement passé un matin du mois de septembre de 1912 [...]

Simon, *jouant Sébastien* : Je vais revivre, Sanaé. Mais pour revivre, ô mes archers, il faut que je meure, il faut que je meure.

[...]

Simon, *furieux* : Pis oùsqu'y sont, les archers ? (*LF*, 22-26-27)

Le deuxième critère de regroupement mettrait en évidence la gradativité de la perception du référent oral, selon que les textes manifestent plus ou moins de particularités orales dans l'écrit et selon que la fabrication des néographies est plus ou moins éloignée des habitudes du lecteur. Ainsi se dessinerait une sorte de continuum sur lequel la « manière » Michel Tremblay paraîtrait à la fois plus riche que la « manière » Gratien Gélinas et plus édulcorée que la « manière » Roland LePage, la « manière » René-Daniel Dubois ou encore la « manière » Jean-Claude Germain. Mis à part des élisions comme *p'pa* ou *M'man* (*TC*, 26 et 31), et l'usage de *t-y* plutôt que *tu* comme particule interrogative (*j'peux-t-y ôter ça ?*, *TC*, 44), les néographies sont en effet plus rares dans *Tit-Coq*, et relativement conventionnelles. À l'inverse, *Le Temps d'une vie* est plus fourni en néographies, puisqu'on y trouve une transcription des diphtongaisons absentes chez Michel Tremblay (*Gearmaine, créature*, *TV*, 35 et 36), ainsi qu'en étirements graphiques d'onomatopées et d'interjections (*Whôoo ! ; Liib ! libliblib ! Liib ! libliblib ! Liib !*

Liii...beeer... téeé!, TV, 53 et 66). Ce dernier phénomène est également souvent observable dans *Adieu Docteur Münch!* (*Tss! Tss! Tss!*, *Waaaaaaa!*, *Brrrrrr!*, *WWAAASH!!!*; *MMmmmmmm...*; *Chhuuutttt!*, DM, 19, 46 et 57), dont la langue du personnage principal paraît moins policée que celle des personnages de Michel Tremblay : on y trouve des dysfluences caractéristiques de l'oral (écueils du flux de la parole) comme les répétitions, les amorces et les coupures, signalées le plus souvent par des points de suspension :

Des... des... tulipes... [...] Je suis... ça, oui... oui... Je suis. [...] Octa....
Dis-leur bien de m'atten... (DM, 16-17 et 39)

Une comparaison avec l'écriture de Jean-Claude Germain dans *Les Hauts et les bas d'la vie d'une diva* (SM) pose un autre type de problème, celui du choix des graphèmes censés marquer la variation orale. Il est clair que l'écrivain fait, comme Michel Tremblay, le choix du réalisme langagier et que les perturbations orthographiques peuvent aussi être qualifiées de néographies phonétisantes, mais il est également clair qu'il ne les fabrique pas de la même manière, soit du point de vue des graphèmes sélectionnés, soit du point de vue de la segmentation :

Tu mcroué pas? (SM, 22)
Ça m'fait [...] de s'faire [...] svoir dans é zyeux (SM, 32)
croué-moé [...] spas vra... tu m'laisses... on s'quitte (SM, 56)

Et tous ces auteurs, bien que gérant différemment leur rapport à l'oral, formeraient à leur tour, sur le continuum, un ensemble plus proche du pôle « vraisemblable langagier » que ce que peut proposer par exemple Réjean Ducharme dans *Ha ha!*... avec ses concaténations graphiques qui, bien que phonétisantes, mettent surtout en valeur un travail plastique du codé graphique. La version normative est indiquée entre crochets, sans les dysfluences.

Cocosse cosse jtajta vava dit. On nana qu'à se baisser! Caca casse baisser!
(HH, 55) [Qu'est-ce que je t'avais dit. On n'a qu'à se baisser! Qu'à se baisser!]

Oui-isssss-peur! (HH, 64) [Whisper]

C'est le phone SAPA DALURE! (HH, 67) [C'est le fun, ça n'a pas d'allure]

Pouk mouman se réveille pikat change de couche? (HH, 76) [Pour que maman se réveille puis qu'elle te change de couche]

Ah Sass sass. Pu pu. (HH, 81) [Ah, ça ne se peut plus]

Le décodage du référent oral demande alors au lecteur un effort d'interprétation important qui l'éloigne d'autant de la réalité phonique représentée et qui le met plutôt sur la voie d'une langue nouvelle, fictionnelle³³, bien exploitée par Réjean Ducharme, mais évitée par Michel Tremblay qui respecte toujours la lisibilité de son référent linguistique.

33. Sur le sujet des langues fictionnelles, voir Marina Yaguello, *Les langues imaginaires : mythes, utopies, fantasmes, chimères et fictions linguistiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006.