

Article accepté, à paraître dans : *Études françaises*, numéro thématique dirigé par Jeanne Bovet et Gilbert David, Université de Montréal, 2007. Il s'agit de la version définitive envoyée à l'éditeur.

MATHILDE DARGNAT

Université de Montréal & Université de Provence, © février 2007.

L'ORAL AU PIED DE LA LETTRE : RAISON ET DÉRAISON GRAPHIQUES

Abstract

In this paper, focusing on a set of five plays by Michel Tremblay, I discuss the major graphical techniques that he exploits in order to take into account the spoken language features of his characters' linguistic usage. More precisely, I examine those techniques that allow one to 'textualize' the specific aspects of oral speech and its variations. They are essentially three, always related to the particular context of literature and drama: 1) They can be found in the "peritext" (Genette), which shows the text as dramatic by anticipating the double utterance that characterizes drama, namely the reporting speech of the author and the reported speech of the characters. 2) They can also be found within the reporting speech, in the didascalie, where they serve to describe and regulate the oral situation of drama. 3) Finally, I investigate the graphical elements of communication between characters. In the texts at hand, these elements are often associated with some "déraison graphique" ('graphical deviance', Christin echoing Goody) that is, to a form of iconicity in language, whose deviant character is in fact rather moderate. The phonetic transliterations are a case in point. Those forms depart from standard spelling to capture oral phenomena such as speed and phonetic variation and result more from an adaptation of the code constraints, than from a radical upturn. Most drama writers who use that technique do not create new languages nor new graphemes; rather, they try to do justice to the linguistic diversity of their creations, making up plausible linguistic profiles in order to stigmatise a social class or just to distinguish between the characters.

*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 correspondent*¹.

C'est dans une telle perspective sémiotique que sont interrogés ici les procédés graphiques² utilisés par Michel Tremblay dans cinq textes dramatiques³ pour représenter des particularités orales⁴. L'objectif est de mettre en évidence les phénomènes qui apparaissent comme des cautions graphiques d'oralité⁵, 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 dans les textes de théâtre 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.

1. L'horizon du texte dramatique

1.1. Un système de contraintes incompressibles

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]

¹ Anatole France, *Le Jardin d'Épicure*, Paris, Calmann Lévi, 1895, p. 44.

² Cette analyse repose sur la description du système graphique proposée par J. Anis, qui comprend autant la mise en page que l'identité orthographique des mots ou que des 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.

³ *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. Désormais respectivement *BS*, *BL*, *IO*, *LVM* et *EF* suivi du numéro de la page.

⁴ Une discussion sur la spécificité québécoise et/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 joual littéraire, même si elle lui est liée.

⁵ 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, en termes de polyphonie, est juste évoquée, et sa définition lyrique, en termes de rythme, n'est pas traitée.

nécessairement le champ de ses formes possibles⁶. » Parmi ces conventions, celle de la double énonciation est importante, car elle constitue une sorte de contrat de fiction entre l'auteur et le lecteur⁷, et car 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 personnage⁸. »

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 standard⁹ et 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.

A cela s'ajoute la contrainte paradoxale du réalisme, qui vise ici finalement plus le vraisemblable¹² langagier que la réalité orale elle-même. L'écrivain doit gérer la pertinence¹³ de ses choix stylistiques non seulement en

⁶ François Ricard, présentation de la pièce *Le Temps d'une vie* de Roland Lepage, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1974, p. 10.

⁷ 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 de 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.

⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres sup. », 1996, p. 187-188.

⁹ Pour le traitement de cette problématique, se reporter entre autres à Anthony Koch et Wulf Oesterreicher, « Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache / Langage oral et langage écrit », dans Günter Holtus, Michael Metzeltin & Christian Schmitt (éd.), *Lexikon der Romanistischen Linguistik (LRL)*, tome I,2, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2001, p. 584-627 ; Françoise Gadet, *La Variation sociale en français*, Paris, Ophrys, coll. L'Essentiel, 2003 ; Michael Abécassis, « Le français populaire : a valid concept ? », *Marges linguistiques*, n° 6, 2003, p. 116-132 ; Danièle Forget, « Quel est le français standard au Québec ? », dans Pierrette Thibault (dir.), *Le Français parlé : études sociolinguistiques*, Carbondale/Edmonton, USA/Canada, Linguistic Research Inc, 1979, p. 155-156.

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, L'Harmattan, coll. « Langue & Parole », 2002.

¹² Voir le chapitre que consacre Julia Kristeva à cette notion, « 6. La productivité dite texte », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Extraits essais, 1969, p. 147-184.

¹³ Cette conception de l'évaluation de la pertinence est empruntée à Dan Sperber et Deirde 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

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 l'identifier, mais éviter de trop perturber l'orthographe pour garantir la lisibilité¹⁴.

La question centrale est finalement de savoir comment Michel Tremblay, dans ses textes, réussit à faire croire à son lecteur que ses 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 signes¹⁵ ». Je propose de répondre en deux temps : d'abord en rappelant les éléments qui présentent (*disent*) la pièce comme un échange dialogal spontané entre plusieurs locuteurs-personnages, ensuite en insistant sur les néographies phonétisantes qui *montrent* par des artifices graphiques des particularités de prononciation d'une pratique linguistique orale observable dans la réalité¹⁶.

1.2. La « mise en texte » dramatique de la parole quotidienne

Le vraisemblable est d'abord amené et porté par le péritexte¹⁷ et les didascalies qui relèvent de la théâtralité du texte, c'est-à-dire de la « mise en texte de la

traitement. », *La Pertinence. Communication et cognition*, (trad. Abel Gerschenfeld et Dan Sperber), Paris, Éditions de Minuit, coll. Propositions, 1989 [1986], p.191.

¹⁴ 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.

¹⁵ Anatole France, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶ 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.

scène¹⁸ », en explicitant tous les éléments d'une situation d'échange linguistique crédible (temps, lieu, action, locuteurs, etc.).

En quoi, d'abord, ce hors texte qu'est le périphrase peut-il contribuer à la construction d'un effet d'oralité dans le texte ? Les cinq pièces étudiées sont agencées de la même manière, à quelques détails près¹⁹. Ces divers éléments construisent un « horizon d'attente²⁰ » particulier qui fait que le lecteur sait, avant même d'entamer la lecture, que ce qu'il va lire est du théâtre, que des personnages vont s'exprimer, dialoguer, il sait encore qu'il n'a là que la face écrite d'un texte destiné à être joué et oralisé sur scène. Selon son bagage culturel, il sait aussi que Michel Tremblay est un auteur québécois soucieux de rendre compte de la langue populaire de Montréal. Le lecteur de théâtre s'attend dans tous les cas à une « diffraction du destinataire²¹ », c'est-à-dire qu'il s'attend à lire simultanément une parole, celle d'un auteur précis, et des paroles, celles des personnages annoncés, avec leurs différences de sexe, d'âge, de statut social, etc. Le périphrase est donc une béquille de l'effet d'oralité, car il en prépare la bonne réception et prédispose le lecteur à un décodage particulier du texte qui va suivre.

Dans l'enceinte textuelle, la situation d'oralité est aussi indiquée par l'auteur au niveau du discours rapporteur à travers l'usage des didascalies, internes ou externes aux répliques des personnages. Elles sont séparées du discours rapporté par les italiques, les parenthèses, les décalages, mais aussi les gérondifs, les incisives ou les appositions²². Ces « éléments paraverbaux du langage dramatique » occupent une place assez variable selon les auteurs, les périodes et les textes, mais ce sont des procédés communs pour inscrire sur le

¹⁷ La notion de « périphrase » est introduite par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, puis développée dans *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, p. 8-9.

¹⁸ Patrice Pavis, *Voix et images de la scène, vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 42.

¹⁹ Ces éléments sont : une page mentionnant le titre de la pièce, l'auteur et l'éditeur ; les informations concernant la création et la distribution de la pièce ; le texte proprement dit. À cela peuvent s'ajouter une préface, une dédicace, une biographie et une bibliographie de l'auteur, des notes concernant les personnages et le décor, une signature datée, quelques reproductions photographiques d'une représentation scénique précise ou encore un petit dossier de presse reprenant les réactions majeures des critiques à la sortie de la pièce. Il peut y avoir des différences entre deux éditions d'une même pièce, comme c'est par exemple le cas pour *Les Belles-Sœurs* dont l'édition originale par Holt, Rinehart et Winston en 1968 est moins riche en éléments périphériques que celle de Leméac en 1971.

²⁰ La notion de d'« horizon d'attente » est reprise à Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, (trad. Claude Maillard), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978, p. 259-260.

²¹ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2006, chapitre VI « Le lecteur des textes de théâtre », p. 536-639. Cela renvoie au « contrat de fiction » évoqué ci-dessus.

²² Voir Simone Dompeyre, « Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, n° 74, 1992, p. 77-78.

papier l'épaisseur de la vie du « on parle et on agit devant vous²³ ». Chez Michel Tremblay, les didascalies dessinent une situation d'oralité québécoise stéréotypique et servent l'imaginaire linguistique correspondant (vêtements, postures, mimiques, lieux, profil social, etc.). On peut en tenter un relevé selon les quatre catégories avancées par P. Larthomas, à savoir le temps, la situation, l'action et le cadre²⁴, mais l'on se heurte vite à leur polyvalence. Dans les cinq pièces, j'ai relevé avant tout les didascalies ayant trait à la distribution de la parole (les tours de parole, les indications d'adresse)²⁵, à l'ancrage situationnel auquel renvoient tous les déictiques du discours des personnages (lieu, temps, parfois gestuelle) et à leur manière de parler (ton, accent, etc.). Au cours de l'analyse, j'ai remarqué que les indications d'éclairage (un zoom dans *Les Belles-Sœurs*) ou l'usage d'un objet du décor (un fauteuil dans *L'Impromptu d'Outremont*, une chaise dans *Encore une fois*) pouvaient aussi conditionner le type d'énonciation en sélectionnant un locuteur et son auditoire.

2. Valeur des néographies chez Michel Tremblay

On se demandera maintenant comment l'oralité est représentée au niveau du matériau verbal des personnages (discours rapporté). 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 des corpus *Sankoff-Cedergren* (1971) et *Montréal 84* (1984) disponibles à l'université de Montréal²⁶. Cela a permis de mettre en parallèle les phénomènes trouvés chez Michel Tremblay avec une prononciation réelle pour valider l'hypothèse de l'intention réaliste et qualifier les saillances graphiques de néographies phonétisantes²⁷. Par saillance graphique, il faut comprendre tout écart par rapport à la norme orthographique.

2.1. La notion de « néographie phonétisante »

Le terme « néographie phonétisante » est emprunté à J. Anis pour désigner 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

²³ Pierre Henri Larthomas, *Le Langage dramatique, Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1972], p. 47-171 pour le chapitre sur les « éléments paraverbaux », p. 47 pour la deuxième citation.

²⁴ *Ibid*, p. 48.

²⁵ L'identité de l'interlocuteur peut aussi être donnée dans le discours même du locuteur, sous forme d'apostrophe ou de formules vocatives. Ceci est très fréquent dans les pièces de M. Tremblay quand il y a plus de deux personnages sur scène.

²⁶ Je remercie Pierrette Thibault qui m'a autorisée à consulter ces données.

²⁷ La finesse et la systématique des relevés ont été rendues 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 *Webllex*, lien : <http://webllex.ens-lsh.fr/wlx/>

français soutenu, etc.²⁸ » Cette idée, bien que n'étant pas forcément en contradiction avec elle, offre une alternative intéressante à la grille d'analyse du groupe HESO, fréquemment utilisée en didactique du français pour classer les erreurs d'orthographe²⁹. Je ne cherche pas à analyser des erreurs, mais à mettre en évidence des choix graphiques qui sont la manifestation de la « surconscience linguistique »³⁰ 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 J. Anis j'ai retenu essentiellement trois points :

- 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.
- L'utilisation des étirements graphiques qui peuvent transposer une prononciation appuyée, par exemple *je t'iiiiiiiiime* pour *je t'aime*, etc.
- L'idée que les différences entre l'oral et l'écrit, transcrites, peuvent relever de particularités morpho-lexicales de l'oral, par exemple : les troncations comme *ordi* pour *ordinateur* ; les anglicismes comme *I hope tu vas bien biz* pour *j'espère que tu vas bien*, *bises* ; le verlan comme *les meufs* pour *les femmes*, *à donf* pour *à fond* ; et les onomatopées comme *oufff*, *mouarf*, etc.

2.2. Les choix graphiques de Michel Tremblay

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*). Enfin, il est question de l'usage polyvalent de l'apostrophe, lieu commun de toutes les écritures oralisantes, et de quelques particularités morpho-lexicales 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

²⁸ Jacques Anis (dir.), *Internet, communication et langue française*, Paris, Hermès Sciences Publications, 1999, p. 86 et « Communication électronique scripturale et langagière : tchats et SMS », Quatrièmes rencontres Réseaux Humaines/ Réseaux Technologiques (Université de Poitiers), 2002 article en ligne : <http://edel.univ-poitiers.fr/rhrt/document.php?id=547>

²⁹ HESO : Histoire Et Structure de l'Orthographe, groupe de recherche du CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique, France) fondé par N. Catach. La grille d'analyse des erreurs est présentée dans Nina Catach, *L'Orthographe*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1980, p. 288.

³⁰ L'idée de « conscience linguistique » est développée par Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espace francophone », 1999. Celle de « surconscience linguistique » est définie par Lise Gauvin, *Langagement, op. cit.* et *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Points essais », 2004.

fois dans les éditions précitées, même s'ils correspondent en fait à plusieurs occurrences renvoyant à plusieurs personnages et/ou à plusieurs pièces. La graphie normative correspondante est indiquée après la barre oblique.

2.2.1. 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 linguistes³¹.

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)³², *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 : *cataloye/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).

- 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 graphiée 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)

³¹ 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.

³² 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.

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 de la part 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 et/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)

2.2.2. 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 cléricale est aussi une question d'autonomisation lexicale, et on peut se demander jusqu'à quel point on n'est pas face à 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 et/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.

2.2.3. La 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 spécifiquement 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 trancher 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), *vot'/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)

2.2.4. Particularités morpho-lexicales

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*³³.

D'autres exemples correspondent à des anglicismes métaplasmiques, au sens où il y a déformation de la prononciation et/ou de la graphie³⁴ pour rendre

³³ 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.

³⁴ 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,

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.

baboune/baboon (LVM, 71)

baloné/balloney (BS, 13)

braidage/braid (BS, 58)

Califournie/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.

3. Représentativité des néographies ³⁵

Que dire maintenant de la distribution des néographies dans les textes et de la représentativité de l'ensemble ? On se demandera d'abord si, au niveau 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 spécifiques 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 l'effet d'oralité « ratisse large » du point de

Vocabulaire de la stylistique, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 215.

³⁵ Pour des travaux relativement approfondis sur la question, se reporter à Louise Cécile Cantin, *op. cit.* et à Marie-Odile Fonollosa, *op. cit.*

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)³⁶. 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. Celles-ci sont cantonnées au discours rapporté, celui des personnages, qui, lui, fonctionne sur le plan du discours³⁷. Trois des cinq pièces comportent plusieurs niveaux de discours rapporté : un personnage, que j'appellerai personnage-pivot, dont le discours est rapporté par Michel Tremblay, est présenté comme rapportant lui-même le discours d'autres personnages³⁸. 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 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

³⁶ 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 développée chez Anthony Koch et Wulf Oesterreicher, *loc. cit.* et Françoise Gadet, *op. cit.*

³⁷ 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 1, p. 237-266.

³⁸ 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 niveau du 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.) ; enfin, dans *Encore une fois*, le personnage du Narrateur est lui aussi impliqué dans plusieurs communications : il semble s'adresser au lecteur/spectateur d'une part, dans un français des plus standard, et il se met lui-même en scène avec sa mère Nana, en racontant ses souvenirs dans une langue fortement marquée d'oralité.

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 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 demoiselle 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 néographiques, 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 avoue 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.

4. Une déraison orthographique bien raisonnable

Trois niveaux d'inscription de l'oralité ont été distingués dans les textes : le niveau péritextuel, le niveau didascalique et le niveau du discours des personnages, à travers l'étude des néographies. Ceci a révélé deux modes de représentation : le mode du *dire*, où l'oralité est commentée, racontée, et le mode du *montrer*, où l'oralité est imitée. Les résultats de l'analyse permettent

désormais de revenir 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 J. Goody puis A.-M. Christin³⁹ au terme « raison », la réponse est moins tranchée. Le problème peut être reformulé ainsi : Son écriture 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) : s'il s'écarte parfois de la norme orthographique en créant des néographies, il ne sort jamais du système alphabétique et donc jamais du principe fondamental d'intelligibilité du code écrit⁴⁰. 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

³⁹ Jack Goody, *La Raison graphique* (trad. Jean Bazin et Alban Bensa), Paris, Editions 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.

⁴⁰ 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.

« parlures⁴¹ », en l'occurrence la parlure québécoise. De 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 textes⁴². Une telle démarche de confrontation permettrait de cibler 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 mon 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, par exemple, de rapprocher une pièce comme *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard avec deux des cinq textes étudiés. La présence/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 moisi 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. [...]

⁴¹ En référence à P. H. Larthomas, *op. cit.*, p. 412, qui reprend un terme de Jacques Damourette et Edouard Pichon. Il désigne ainsi la manière de parler propre à une classe sociale.

⁴² Par exemple : Gratien Gélinas, *Ti-Coq*, Montréal, Typo, 1994 [1950] ; Roland Lepage, *Le Temps d'une vie*, Montréal, Leméac, 1974 ; Jean-Claude Germain, *Les Hauts et les bas 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. Désormais respectivement *TC*, *TV*, *SM*, *HH*, *DM* et *LF* suivi du numéro de la page.

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

Le deuxième critère de regroupement mettrait en évidence la gradualité 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 *Ti Coq*, et relativement conventionnelles. A l'inverse, *Le Temps d'une vie* est plus fournie en néographies, puisqu'on y trouve une transcription des diphtongaisons absentes chez Michel Tremblay (*Gearmaine, créyature*, *TV*, 35 et 36), ainsi qu'en étirements graphiques d'onomatopées et d'interjections (*Whôoo ! ; Liib ! libliblib ! Liib ! libliblib ! Liib ! Liï...beeer... téee !*, *TV*, 53 et 66). Ce dernier phénomène est également souvent observable dans *Adieu Docteur Münch !* (*Tss ! Tss ! Tss !, Waaaaaaa !, Brrrrrr !, WAAAASH !!! ; MMmmmmmm... ; Chhuuuttt !*, *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 mfait [...] de sfaire [...] svoir dans é zyeux (*SM*, 32)
 croué-moé [...] spas vra... tu mlaisses... on squitte (*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 code 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-issssss-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, fictionnelle⁴³, bien exploitée par Réjean Ducharme, mais évitée par Michel Tremblay qui respecte toujours la lisibilité de son référent linguistique.

⁴³ 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.