

CRISTINA BRANCAGLION

Michel Tremblay peintre de l'oralité féminine

Perspectives linguistiques sur
deux œuvres contemporaines



CRISTINA BRANCAGLION

Michel Tremblay peintre de l'oralité féminine

Perspectives linguistiques sur
deux œuvres contemporaines



Cette publication a été réalisée grâce au soutien financier du Dipartimento di Lingue,
Letterature, Culture e Mediazioni de l'Università degli Studi di Milano.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI MILANO



Copyright © 2025
Casa editrice I libri di Emil di Odoja srl
ISBN: 978-88-6680-480-2

Via Carlo Marx 21 – 06012
Città di Castello (PG)
www.libridiemil.it

Table des matières

Introduction	7
1. Michel Tremblay, écrivain de l'oralité	15
1.1. Oralité et langue populaire dans la littérature québécoise avant 1960	15
1.2. L'avènement du joul	27
1.3. Michel Tremblay à la recherche de son style	31
1.4. L'«effet Tremblay» hier et aujourd'hui	36
2. Appuis méthodologiques et œuvres examinées	47
2.1. Colorations variationnelles dans l'écrit littéraire : un dispositif d'analyse des effets d'oralité	47
2.1.1. Les trois dimensions de l'oralité littéraire	53
2.1.1.1. L'oralité normée	53
2.1.1.2. L'oralité courante	54
2.1.1.3. L'oralité marquée	58
2.1.2. Oralité littéraire et français québécois	60
2.2. Les œuvres examinées	70
3. Les personnages féminins et la langue de prestige	81
3.1. Les religieuses	83
3.2. La maîtresse d'école	96
3.3. Autres personnages	101

4. Les personnages féminins et le parler québécois	107
4.1. Quatre générations de locutrices québécoises	107
4.2. L'oralité québécoise familière	113
4.2.1. La prononciation	113
4.2.2. La morphosyntaxe	131
4.3. L'oralité québécoise marquée	139
4.3.1. La prononciation	140
4.3.2. La morphosyntaxe	142
4.4. Le vocabulaire	145
Conclusions	153
Références bibliographiques	157

Introduction

En août 2022, le Théâtre Espace Libre de Montréal rendait hommage à l'extraordinaire univers fictionnel créé par Michel Tremblay et proposait une colossale épopée de douze heures, mettant en scène 75 personnages, pour réaliser la somme d'un corpus majeur de la littérature québécoise. La fortune de cette création exceptionnelle¹, conçue par Alice Ronfard, révèle à quel point l'imaginaire de Michel Tremblay est représentatif de l'identité, des rêves et des aspirations des Québécois.

Sa production, immense, compte près de 80 titres, qui se déploient sur plusieurs genres – principalement des récits, pièces de théâtre, romans, adaptations, traductions – et qui font intervenir un nombre vertigineux de personnages : Jean-Marc Barrette et Serge Bergeron en comptaient 3.060 dans la deuxième édition de leur dictionnaire paru en 2014². Son œuvre se construit autour de quelques thèmes récurrents et tend à s'organiser en cycles, dont les principaux sont le cycle théâtral des *Belles-sœurs*, qui inclut les pièces conçues dans les années 1960 et 1970 ; le cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, première série romanesque, qui s'ouvre en 1978 avec la publication de *La Grosse femme d'à côté est enceinte* et qui inclut cinq autres romans dont le dernier est paru en 1997 ; enfin, la saga intitulée *La diaspora des Desrosiers*, qui se compose de neuf romans publiés entre 2007 et 2015. D'autres œuvres – récits, romans, pièces de théâtre – se situent en

¹ Le spectacle a été repris par d'autres théâtres en 2023 et 2024 et adapté en un balado de 45 épisodes ; le texte a été publié chez Leméac en 2023. Cf. l'article de Christian SAINT-PIERRE, « *La traversée du siècle* » : *seuls ensemble*, paru dans «Le Devoir» le 28 août 2023.

² J.-M. BARRETTE, S. BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, deuxième édition, Montréal, Leméac, 2014, 6.

dehors de ces séries, mais participent du même univers fictionnel grâce à des parentés thématiques et à la récurrence de certains personnages.

L'écriture de Tremblay se fonde en effet sur un processus rétrospectif qui tend à éclairer progressivement le passé des personnages, les rendant ainsi plus crédibles et les faisant participer à un monde cohérent, vivant et dynamique³. Dans son ensemble, l'œuvre de M. Tremblay offre un aperçu des grandes mutations sociales et culturelles qui ont marqué le Québec au cours du XX^e siècle, en accordant une place centrale aux classes populaires. Fortement autobiographique, sa production s'articule autour de quelques thèmes majeurs qui explorent la vie quotidienne et les traditions des Québécois, la laïcisation de la société contemporaine et la remise en question de l'éducation catholique, les inégalités sociales, les liens familiaux, les conflits générationnels, les différentes facettes de l'amour et de la sexualité. La structuration en cycles et l'intérêt pour la vie sociale ont amené les critiques à suggérer des rapprochements avec la tradition réaliste et naturaliste (Balzac et Zola) mais aussi à mettre en lumière les aspects qui en proposent une réinterprétation, comme l'absence d'une vision centralisante autour d'un personnage héroïque et l'intégration d'une composante 'magique' due à l'introduction d'éléments merveilleux⁴.

Intéressé en particulier à l'univers féminin, Tremblay donne la parole à des femmes de toutes les générations et les représente à travers les différents rôles qu'elles occupent dans la société. Cela répond tout d'abord au besoin de leur accorder une visibilité qui leur était encore

³ Cette pratique est néanmoins à l'origine de quelques incongruences logiques et 'repentirs' de l'auteur, lequel modifie parfois les noms ou même le déroulement d'événements déjà décrits dans des œuvres antérieures. Ces 'repentirs' ont été relevés systématiquement par J.-M. BARRETTE et S. BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay...* À propos de la structuration de l'œuvre de Tremblay, je renvoie aussi à D. LAFON, *Généalogie des univers dramatique et romanesque*, in G. David, P. Lavoie (dirs.), *Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Michel poursuivi par les chiens*, Montmagny, Éditions Lansman, 1993, 309-333 ; et à M.-L. PICCIONE, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

⁴ Cf. André BROCHU, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, HMH, 2002.

niée au niveau social – “C’est juste que ces femmes-là n’avaient jamais eu droit de parole”, affirme-t-il⁵ dans une interview – mais aussi à la volonté de reconnaître leur importance dans l’histoire sociolinguistique du Québec :

À l’époque de mes grands-parents et de mes parents, ce sont les femmes qui agissent. C’est grâce aux femmes qu’aujourd’hui nous parlons encore le français au Québec ! Si elles n’avaient pas imposé le français comme langue maternelle au foyer, beaucoup de francophones au Québec auraient été assimilés par l’anglais.⁶

Cet idiome maternel véhiculé par les femmes est un français aux accents québécois que Tremblay évoque, dans ses pièces et dans ses écrits en prose, grâce à une utilisation innovante de la langue, maniée avec une grande sensibilité sociolinguistique afin de reproduire les parlers authentiques hérités de son milieu d’origine. Dramaturge autant que conteur, il a un talent particulier dans la création de dialogues et de monologues et il la met à profit avec vivacité dans ses romans pour faire entendre les voix et les accents de ses personnages. Ses œuvres se caractérisent ainsi par une certaine hybridation des genres et par des effets polyphoniques qui contribuent à les inscrire dans la dimension du carnavalesque.

Touchant des thématiques universelles, les œuvres de Michel Tremblay ont connu une très large diffusion et aujourd’hui elles sont représentées et traduites dans le monde entier. Le site de son agence⁷ indique plus de 2.600 mises en scène de ses pièces dans environ 50 pays et des traductions vers une quarantaine de langues, principalement l’anglais et l’arabe, mais aussi d’autres langues à diffusion plus limitée, dont

⁵ M. TREMBLAY, *L’inspiration, et puis après?*, interview, Conseil des arts et des lettres du Québec, 2019, <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/balados/episodes/michel-tremblay>

⁶ Propos recueillis par Luc BOULANGER dans *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001, p. 133.

⁷ Agence Goodwin, <https://www.agencegoodwin.com/artistes/michel-tremblay>.

l'italien. À notre connaissance, seulement trois œuvres ont été traduites en Italie : *Les Belles-sœurs*, *Le cahier noir* et *Le cœur découvert*⁸. Il faut reconnaître que l'écriture de Tremblay rend le processus de traduction assez complexe et exige des connaissances linguistiques approfondies pour interpréter de façon pertinente les différentes nuances du français québécois introduites en fonction des divers contextes et personnages. Nous osons espérer que l'analyse ici proposée pourra se révéler utile en ce sens et stimuler indirectement une plus grande circulation de ses œuvres dans notre pays.

La représentation de la langue parlée et de ses variations dans les œuvres de fiction a souvent sollicité l'intérêt des linguistes, qui ont adressé leur attention à plusieurs genres et média, comme le théâtre, la chanson, le cinéma, les séries télévisées, la bande dessinée⁹. Le texte littéraire demeure un support privilégié pour observer les procédés mis en place par les écrivains pour recréer le français oral et/ou populaire¹⁰,

⁸ *Le cognate*, trad. de J.-R. Lemoine et F. Moccagatta, in AA.VV., *Il teatro del Québec*, Milano, Ubulibri, 1994, 26-74; *Il quaderno nero*, trad. de L. Di Lella et M. L. Vanorio, Roma, Playground Edizioni, 2012; *Il cuore a nudo*, trad. de L. Di Lella et M. L. Vanorio, Roma, Playground Edizioni, 2013.

⁹ Voir, par exemple, S.-P. LABELLE-HOGUE, *État du vernaculaire dans la télésérie québécoise : l'exemple de La Petite Vie*, in D. Bigot, M. Friesner, M[ireille] Tremblay, *Les français d'ici et d'aujourd'hui. Description, représentation et théorisation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2012, 131-172 ; J.-P. DUFLET et A. PETITJEAN, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013; J. HAFNER, S. POSTLEP, E. PUSTKA (dirs.), *Changement et stabilité : la langue française dans les médias audio-visuels du XIX^e au XXI^e siècle*, Wien, LIT Verlag, 2020 ; A. GIAUFRET, *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2021 ; E. PUSTKA, A. DUFTER, D. HORNSBY, *L'oralité mise en scène: syntaxe et phonologie – introduction*, « Journal of French Language Studies », xxxi (2021), 2, 125-130.

¹⁰ Les frontières entre les différentes variétés de français sont très floues et il est impossible de les délimiter avec précision. Rappelons en particulier, avec F. Gadet,

procédés qui ont été souvent pris en compte dans les études concernant la langue parlée. Comme l'a souligné Françoise Gadet, la littérature a "historiquement précédé la grammaire dans la prise en compte d'un objet linguistique [la langue populaire] que les grammairiens, eux, ont longtemps ignoré"¹¹. Ainsi, au moment où les linguistes ont commencé à étudier la langue orale, les procédés de son imitation littéraire ont attiré leur attention : Claire Blanche-Benveniste et Colette Jeanjean ont décrit, en 1987, les 'trucages orthographiques' exploités par plusieurs écrivains¹²; dans sa description du français populaire, Gadet a inclus les œuvres littéraires parmi les sources utiles à retracer l'histoire interne de cette variété¹³; Pierre Léon¹⁴ a pris en compte l'œuvre de plusieurs écrivains – dont Michel Tremblay – dans ses recherches sur les variations phonostylistiques. Plus récemment, des chercheurs ont essayé d'aborder la question dans une perspective plus globale en s'appuyant sur des observations comparatives, comme c'est le cas de Rudolph Mahrer¹⁵, qui définit une classification des représentations écrites de l'oral en trois parcours interprétatifs (phonographique, sémantique, prosodique), ou de Catherine Rouayrenc¹⁶, qui propose un dispositif

que par la formule *français populaire* l'on se réfère à un ensemble de traits linguistiques qui, « loin d'être typiquement populaires, sont partagés par de nombreux locuteurs dans l'expression orale familière, et seule une forte fréquence pourrait éventuellement être regardée comme typique. Il apparaît ainsi que la dénomination *français populaire* constitue, plus qu'une réalité linguistique, un jugement social circulaire (parlent français populaire les locuteurs regardés comme populaires). Aussi ce terme est-il généralement évité dans les travaux récents. » (F. GADET, « La variation : le français dans l'espace social, régional et international », in M. Yaguello (dir.), *Le grand livre de la langue française*, 2003, 116).

¹¹ F. GADET, *Le français populaire*, Paris, P.U.F., 1997, 14.

¹² C. BLANCHE-BENVENISTE, C. JEANJEAN, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, CNRS, 1986.

¹³ F. GADET, *Le français populaire...*, 11-14.

¹⁴ P. LÉON, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.

¹⁵ R. MAHRER, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

¹⁶ C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman*, in Id., *Le français oral. 2 – L'organisation et la réalisation de l'énoncé oral*, Paris, Belin, 2010, 227-256.

capable de mettre en relief les diverses stratifications de l'oralité littéraire et leur modulations selon les époques et les auteurs.

C'est ce dernier modèle d'analyse qui a inspiré l'étude proposée dans ce volume. Il a été adapté à la prise en compte de la dimension géographique de la variation et appliqué à l'examen des différentes variétés de français parlé que Michel Tremblay évoque à travers les personnages féminins, ceux qui présentent la plus grande diversité de styles de parole. À cet effet nous avons choisi de nous pencher sur sa production narrative plus récente, encore peu étudiée, et en particulier sur deux œuvres qui permettent d'observer la représentation de diverses variétés de français à travers la parole de plusieurs femmes situées dans des contextes sociolinguistiques qui se différencient en fonction de l'âge, des situations et du milieu socioculturel : le recueil de récits intitulé *Conversations avec un enfant curieux* (2016) et le roman *Victoire !* (2020).

Nous avons articulé notre recherche en quatre chapitres. Le premier vise à retracer l'émergence de Michel Tremblay comme écrivain, en rappelant les facteurs principaux qui ont influencé ses choix stylistiques ainsi que l'impact de son œuvre à l'époque de la querelle du joul. Les traits essentiels qui caractérisent l'inscription de l'oral dans ses œuvres seront présentés à travers les recherches qui ont mis à jour ses stratégies de représentation du parler populaire. Le deuxième chapitre présente le dispositif d'analyse de l'oralité littéraire mis au point par Catherine Rouayrenc, qui a articulé l'étude de l'oralité littéraire sur trois niveaux en distinguant entre oralité normée, courante et marquée. Étant donné que ce système n'incluait pas la dimension géographique de la variation linguistique, nous avons introduit quelques aménagements pour assurer une prise en compte dynamique de l'oralisation littéraire du français québécois. Cela a été possible grâce à la parution récente d'œuvres de synthèse qui situent les particularités linguistiques du français en usage au Québec selon les différents registres de sa variation interne, nous permettant ainsi de distinguer trois dimensions de l'oralité littéraire québécoise (soutenue, familière, socioculturellement marquée). Les

deux autres chapitres examinent, à travers ce dispositif d'analyse, les stratégies exploitées dans l'évocation de la langue des personnages féminins au centre des œuvres examinées. Le troisième porte sur l'oralité propre aux femmes qui, ayant accès à la langue de prestige, tendent à s'aligner sur un usage peu marqué géographiquement, tandis que le dernier est consacré aux personnages qui s'expriment habituellement dans un parler québécois, dont la caractérisation peut varier en fonction de critères temporels, contextuels et individuels.

1. Michel Tremblay, écrivain de l'oralité

Michel Tremblay est l'un des écrivains qui a le plus contribué à faire connaître dans le monde les particularités linguistiques du français parlé au Québec, notamment celles des milieux populaires. Dans cette perspective, il est l'héritier d'une tradition littéraire qui avait intégré les régionalismes et le parler populaire depuis la fin du XIX^e siècle, ainsi que des productions radiophoniques et cinématographiques qui avaient exploité ces particularités au cours de la première moitié du XX^e siècle. Un bref aperçu de ces premières évocations des spécificités linguistiques locales est proposé dans le paragraphe 1.1 de ce chapitre. Cette contextualisation permettra de mieux comprendre le choc produit par la représentation des *Belles-sœurs* en 1968 et par la réémergence de la querelle du joyal, évoqués dans le paragraphe 1.2. On approfondira ensuite l'évolution des choix linguistiques de M. Tremblay (§1.3) et les caractéristiques majeures de l'« effet joyal » qui caractérise son écriture (§1.4).

1.1. Oralité et langue populaire dans la littérature québécoise avant 1960

Les premières évocations littéraires du parler canadien-français (ou québécois)¹ remontent aux premières décennies du XIX^e siècle. C'est à cette époque que la légitimité de la langue française parlée au Canada commence à être mise en question, suite à la circulation de jugements dépréciatifs de la part des voyageurs étrangers et à la parution, en

¹ Les francophones du Canada, et en particulier du Québec, étaient autrefois appelés « Canadiens français » ; seulement au cours des années 1960 cette appellation a été remplacée par « Québécois ». Cf. USITO, s.v. *canadien*.

1841, du *Manuel des difficultés* de l'abbé Maguire², qui a suscité la première querelle linguistique au Canada français³. Cela n'empêche aux premiers écrivains canadiens-français de puiser dans le langage populaire quelques particularités locales. En 1853, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau fait paraître *Charles Guérin, roman de mœurs canadiennes*, considéré comme “un des premiers, sinon le premier roman de mœurs canadiennes, qui ait paru jusqu'à présent”⁴ ; l'auteur l'a conçu pour offrir le portrait d'une famille canadienne-française de son époque. Le recours aux particularités lexicales est mis en relief par l'emploi de l'italique, tandis que les traits qui marquent la prononciation et la morphosyntaxe de certains personnages sont évoqués à travers des graphies non standard, comme dans le passage cité ci-dessous, une réplique que le père Marelle adresse à sa femme après l'arrivée de leurs invités :

— Ah ça, ma bonn'femme, dit le père Morelle [sic], à c't'heure que tous nos gens sont rendus, j'allons tâcher de s'mouvoir, et d'avancer à queuqu'chose. J'allons nous rendre dans la p'tite chambre là bas ous'qu'il y a un coup et une croûte qui nous attendent ; pendant c'temps là les jeunesses qui resteront icit' vont s'mouvoir à faire *la tire*, parcequ'une Mi-carême ou une Sainte-Catherine *sans tire*, ç'aurait guère plus d'bon sens qu'un jour de Pâque en maigre⁵.

Dans cet extrait, l'on observe de nombreuses élisions de *e* caduc et de consonnes liquides, notées à travers des apostrophes et des graphies agglutinées, comme *queuqu'chose* et *ous'qu'* (réduction de la locution populaire *où c'est que*). Le canadianisme *tire*, qui désigne un produit local obtenu du jus d'érable, est mis en relief en italiques, tandis que

² T. MAGUIRE, *Manuel des difficultés les plus communes de la langue française, adapté au jeune âge, et suivi d'un Recueil des locutions vicieuses*, Québec, Fréchette & Cie, 1841.

³ Cf. C. BOUCHARD, *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

⁴ G. H. CHERRIER, *Avis de l'éditeur*, in P. J. O. Chauveau, *Charles Guérin, roman de mœurs canadiennes*, Montréal, John Lovell, 1853, V. Le roman avait déjà paru partiellement en feuilleton dans l'*Album de la Revue canadienne* en 1846-1847.

⁵ P. J. O. CHAUVEAU, *Charles Guérin...*, 118-19.

d'autres particularités lexicales, comme *mouvoir* ou *icit'*, sont dépourvues de marques typographiques. Elles sont attestées dans les glossaires qui décrivent l'usage de cette époque, comme le *Glossaire du parler français au Canada*⁶, qui inclut plusieurs acceptions du verbe *mouvoir* (ici : "changer de place"), d'origine dialectale, et qui enregistre aussi l'adverbe *icite* (pour *ici*), qu'il atteste dans divers dialectes de France. L'expression *un coup et une croûte* est expliquée par le narrateur : "Le *coup et la croûte* dont il parlait si à son aise, consistaient en un souper où tout était servi avec profusion"⁷.

Ces procédés avaient suscité, à l'époque, quelques réactions négatives et amené l'auteur à se justifier avec un ample commentaire explicatif où il tendait à réhabiliter le français parlé au Canada :

Beaucoup de nos lecteurs ont trouvé que nous avons exagéré les fautes de langage que commettent nos habitans. Nous ne sommes point fâchés de cette exagération, en admettant qu'elle existe dans notre livre, car tel qu'il y est représenté, le langage des canadiens les moins instruits serait encore du *français* et du *français* meilleur que celui que parlent les paysans des provinces de France où l'on parle *français*. On ne saurait trop admirer la sottise de quelques touristes anglais et américains qui ont écrit que les canadiens parlaient *un patois*. Le fait est que, sauf quel-

⁶ SOCIÉTÉ DU PARLER FRANÇAIS AU CANADA, *Glossaire du parler français au Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1968. Fondée en 1902 par Adjutor Rivard et Stanislas-Alfred Lortie, la Société du parler français au Canada s'est donné comme but principal la description objective et historique des particularismes canadiens, programme qui se réalise à travers la publication régulière d'articles lexicographiques dans le *Bulletin* de la Société, notamment dans une chronique intitulée « Lexique canadien-français », publiée jusqu'en 1921. Ces données ont été ensuite revues par Louis-Philippe Geoffrion entre 1922 et 1926 pour la réalisation du *Glossaire*, dont la première édition date de 1930. Un tel programme de description non corrective des particularismes lexicaux s'inspire, entre autres, de l'ouvrage réalisé en Suisse romande, à peu près à la même époque, par William Pierrehumbert, qui figure parmi les sources du *Glossaire canadien* : cf. C. BRANCAGLION, « Regards croisés sur le *Dictionnaire historique du parler neuchâtelois et suisse romand* et sur le *Glossaire du parler français au Canada*. Analyse des discours de présentation », *Revue transatlantique d'études suisses*, n. 3, 2013, 51-70.

⁷ P. J. O. CHAUVEAU, *Charles Guérin...*, 119.

ques provincialismes, quelques expressions vieilles mais charmantes en elles-même [sic], le français des Canadiens ressemble plus au meilleur français de France que la langue de l'*Yankee* ne ressemble à celle de l'anglais pur sang. Il est arrivé au Canada absolument la même chose qu'aux Etats-Unis ; les habitans des diverses provinces de la mère-patrie ont fondu ensemble les particularités de langage et d'accent de leur pays et il en est résulté un moyen terme qui diffère un peu de tous ces accents divers ; mais qui se rapproche plus qu'aucun d'eux de la prononciation admise pour correcte par les hommes instruits des grandes villes Européennes. Telle est du moins l'opinion de plusieurs voyageurs français [...]⁸

L'évocation du parler canadien est un trait qui caractérise surtout le genre du conte écrit, très en vogue entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e. Considéré comme “une fête du langage”, le conte témoigne d'un “désir irréprensible de jouer le double jeu de l'écriture et de l'oralité – de la culture savante et de la culture populaire – en simulant, par un biais ou par un autre, une relation conteur/conté”⁹. Louis Fréchette est un des écrivains les plus prolifiques de ce genre littéraire, qu'il a rendu célèbre grâce aux récits attribués à Jos Violon, publiés dans les journaux du XIX^e siècle avant d'être recueillis dans des anthologies. Fréchette représente parfaitement cette interaction entre dimension populaire et dimension savante : écrivain, traducteur, journaliste et homme politique, il est un des intellectuels qui ont marqué le Canada français de son époque ; en matière de langue, il était persuadé de la

⁸ *Ivi*, 357. Italiques et majuscules dans le texte. Pour la graphie *habitans*, rappelons que le maintien de la consonne -t au pluriel avait été autorisé par l'Académie française seulement avec la sixième édition de son *Dictionnaire* (1835). Sur la persistance des graphies en -ans à cette époque au Canada français, je renvoie à F. MARTINEAU, W. REMYSEN, *Bouleversements sociaux et normes orthographiques : L'exemple du Régime anglais dans l'histoire du français québécois*, in A. Dufter et al. (dirs), *Des parlers d'oïl à la francophonie: Contact, variation et changement linguistiques*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019, 271-298.

⁹ J. DEMERS, *Entre chien et loup : prolégomènes à une étude du conte écrit québécois*, in M. Cambron (dir.), *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, [Montréal], Fidès, 2005, 175-189 : 177.

nécessité d'un alignement normatif au français de France, comme en témoignent notamment les chroniques de langage qu'il publiait dans les journaux¹⁰. Malgré cela, il n'a pas hésité à introduire dans ses contes un parler populaire nourri de canadianismes, d'anglicismes, de structures et graphies non standard pour reproduire le langage authentique de son conteur et des personnages mis en scène. En voici un exemple cité du conte intitulé *Coq Pomerleau* :

Parce que faut vous dire, les enfants, que dans ce temps-là, c'était pas le *John-Munn* ni le *Québec* qui nous montait au Morial. On faisait la route en canots d'écorce, par gang de trois, quatre, cinq canots, en nageant et en chantant, qu'y avait rien de plus beau.

À c't heure, bondance! y a pus de fun à voyager. On part, on arrive: on voyage pas. Parlez-moi d'y a vingt-cinq à trente ans, c'est Jos Violon qui vous dit ça! C'était queuque chose, dans ce temps-là que le méquier de voyageur!¹¹

Ces quelques lignes permettent d'observer deux emprunts à l'anglais (*gang, fun*), une interjection locale (*bondance!*¹²), la réduction des tours

¹⁰ Les chroniques de langages de Louis Fréchette sont incluses dans le corpus *ChroQué* (Chroniques québécoises de langage, sous la dir. de Claude Verreault, Louis Mercier et Wim Remysen) et peuvent être consultées à travers le *Fonds de données linguistiques du Québec*, en libre accès : <https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca/corpus/corpus-chroque-chroniques-quebecoises-langage.html>.

¹¹ L. FRÉCHETTE, *Coq Pomerleau*, in Id. *Contes de Jos Violon*, édition préparée, présentée et annotée par A. Boivin, Montréal, Guérin, 1999, 35. Boivin a repris le texte proposé dans le recueil de contes de l'École littéraire de Montréal, *Les Soirées du château de Ramezay* (Montréal, Eusèbe Senécal & Cie, imprimeurs-éditeurs, 1900, 47-62). Dans une version antérieure, parue dans le journal *La Presse* (samedi 24 décembre 1898, 23), le nom de la ville apparaît dans sa graphie standard, Montréal, et l'interjection *bondance !* est absente ; en outre la mise en relief des noms des bateaux comporte l'emploi des guillemets à la place de l'italique.

¹² Cette expression, absente de la BDLP, du DHFQ et d'USITO, est lemmatisée dans le GPFC, qui ne fournit cependant aucune explication sémantique ou historique et se limite à citer un exemple : « Eh bondance ! qu'il fait chaud. » (s.v. *bondance*); elle figure dans le DQF, où elle est considérée comme une altération phonétique de *bon Dieu !* ayant comme équivalent standard « nom de nom ! » (s.v. *bondance !*).

négatifs à un seul élément, l'omission du pronom sujet impersonnel, la chute de la consonne liquide dans le mot *plus* (quand il a valeur de négation) et dans l'indéfini *quelque*, ainsi que des graphies phonétiques évoquant des prononciations familières (à c't'heure) ou populaires (*Morial, méquier*).

Comme le rappelle Aurélien Boivin, l'emploi de ces procédés, apparemment paradoxal pour un défenseur de la norme exogène, s'explique par un souci de réalisme:

Fréchette [...] connaît la société de référence où Jos Violon a œuvré. [...] Il sait aussi qu'il doit, par souci de réalisme encore, faire parler son conteur comme il parlait dans la société de référence. Par la voix de Jos Violon, Fréchette ne fait pas l'apologie du parler populaire, mais cherche à reconstituer l'esprit d'autrefois et celui du groupe social auquel il appartient.¹³

Cette recherche de la couleur locale, du pittoresque, est énoncée explicitement par Fréchette dans certains de ses contes :

Il me revient à la mémoire une de ses histoires, que je veux essayer de vous redire en conservant, autant que possible, la couleur caractéristique et pittoresque que Jos Violon savait donner à ses narrations.¹⁴

La langue est maniée avec plus de précautions dans le discours du narrateur, qui intervient pour introduire brièvement les récits de Jos Violon, où les canadianismes sont mis à distance par des procédés typographiques. Ces mises en relief semblent concerner notamment le vocabulaire, comme dans cet extrait de l'introduction au conte *Tom Caribou* :

J'étais tout jeune bambin, et, pour me consoler de ne pas aller à la messe de minuit [...] mon père m'avait permis, bien accompagné naturelle-

¹³ A. BOIVIN, *Présentation*, in L. Fréchette, *Contes de Jos Violon...*, XXIX.

¹⁴ L. FRÉCHETTE, *Tipite Vallerand*, in ID. *Contes de Jos Violon...*, 1.

ment, d'assister à une *veillée de contes*, dont Jos Violon devait faire les frais chez le père Jean Bilodeau [...].

Jos Violon, comme on le sait peut-être, était un type très amusant, qui avait passé sa jeunesse dans les chantiers de “bois carré”, et qui n'aimait rien tant que de raconter ses aventures de voyages dans les “Pays d'en haut”, comme on appelait alors les coupes de bois de l'Ottawa, de la Gatineau ou du Saint-Maurice.

Ce soir-là, il était en verve.

Il avait été “compère” le matin, suivant son expression, et comme les accessoires de la cérémonie lui avaient mis un joli brin de brise dans les voiles, une histoire n'attendait pas l'autre.¹⁵

Le sens des mots et locutions qui figurent en italique ou entre guillemets dans ce passage – *veillée (de contes)*, *bois carré*, *Pays d'en haut*, *compère* – est décrit dans le *Glossaire du parler français au Canada* :

veillée : soirée. Ex. Une *veillée de danse* = une soirée dansante. (GPFC, s.v. *veillée*)

bois carré = bille équarrie. (GPFC, s.v. *bois*)

Pays d'en haut [ou *Les Hauts*] = l'Ottawa supérieur, le Haut-Canada, l'Ouest.¹⁶ (GPFC, s.v. *haut*)

compéragé : cérémonie de baptême d'un enfant. (GPFC, s.v. *compéragé*)

Malgré ces tentatives de développer une prose littéraire marquée par l'introduction des canadianismes, les débats autour de l'existence d'une littérature distincte de la littérature française, caractérisée par le recours aux particularités de la langue locale, se sont poursuivis jusqu'aux années 1940 en opposant “régionalistes” et “universalistes”¹⁷. Comme le

¹⁵ L. FRÉCHETTE, *Tom Caribou*, in *Contes de Jos Violon...*

¹⁶ Une note encyclopédique explique : « Le fleuve Saint-Laurent coulant vers l'est on va *en haut*, on monte, quand on se dirige vers l'ouest. » (GPFC, s.v. *haut*). Le dictionnaire USITO, qui décrit cette locution en tant que terme lié à l'histoire du Québec, apporte d'autres informations : « *Les pays d'en haut* : les Laurentides, ainsi appelées surtout au moment de la colonisation de ce territoire à la fin du 19^e siècle. » (s.v. *haut*).

¹⁷ L. GAUVIN, *Littérature et langue parlée au Québec*, « Études françaises », x (1974), 1,

relève Lise Gauvin, “Peu à peu, cependant, le projet de ‘faire canadien’ s’oriente dans le sens d’une utilisation — partielle — du vocabulaire d’ici”¹⁸, avec la parution de romans dédiés à la vie agricole, qui célèbrent les valeurs de la religion catholique et la famille traditionnelle. Parmi les œuvres qui ont plus particulièrement contribué à l’évolution de la langue littéraire de cette époque, Claude Poirier¹⁹ rappelle *Chez nous* d’Adjutor Rivard (1914), *Les Rapaillages* de Lionel Groulx (1916), *Récits laurentiens* du frère Marie-Victorin (1919), *Menaud, maître-dra-veur* d’Antoine Savard (1937), *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (1933), *Trente arpents* de Ringuet (1938).

Ces romans, dits ‘du terroir’, n’étaient pas exempts de critiques, notamment pour leur caractère stéréotypé et leur monotonie. Un observateur d’exception, Charles Bruneau – professeur à la Sorbonne en mission d’enseignement à l’Université de Montréal au cours de l’automne 1939²⁰ – a dédié un de ses cours au roman de Ringuet, paru l’année précédente. Les comptes rendus de ses conférences, publiés dans les journaux, rapportent que le philologue a apprécié le recours à des

80–119 : 110-111, <https://doi.org/10.7202/036568ar>

¹⁸ *Ivi*, 110.

¹⁹ C. POIRIER, *Le français au Québec*, in *Histoire de la langue française 1914-1945*, sous la direction de G. Antoine et R. Martin, Paris, CNRS, 1995, 761-790 : 771.

²⁰ Depuis 1937, Charles Bruneau était titulaire de la chaire d’Histoire de la langue française à la Sorbonne ; il était également membre de l’Office de la langue française, constitué la même année. Son séjour à Montréal s’est réalisé dans le cadre du programme d’échange mis en place en 1926 par l’Institut scientifique franco-canadien de l’Université de Montréal. Entre le 21 septembre et le 10 novembre 1939 il a donné une série de cours à l’Université de Montréal, portant sur la grammaire et sur l’explication de textes littéraires, ainsi que des conférences à Radio-Canada concernant la langue française. Ces rencontres et émissions radiophoniques ont eu un extraordinaire succès de public et un grand retentissement dans la presse. C’est grâce aux articles parus dans les journaux montréalais que nous avons pu reconstruire la mission de celui qui était présenté comme « la plus haute autorité de l’heure dans le domaine de la linguistique » : cf. C. BRANCAGLION, *Un professeur de la Sorbonne au Canada: la mission montréalaise de Charles Bruneau*, in G. Acerenza, M. Modenesi, M. Vien (dirs.), *Regards croisés sur le Québec et la France*, Bologna, Emil di Odoya, 2022, 27-50.

variétés de français non standard, qu'il savait distinguer en faisant un parallèle avec la situation linguistique de la France :

Le conférencier [Bruneau] relève dans ce texte du français populaire, du français dialectal, et du français canadien proprement dit. *Ceuses*, *leu'pipe*, c'est du français populaire, *toé* se trouve dans presque toutes les provinces de France. Du vocabulaire canadien M. Bruneau signale *quasiment*, c'est un de ces mots qui n'ont aucune espèce de valeur et qui sont fréquents dans la bouche des gens simples [...].²¹

Bruneau tient à mettre en garde les Canadiens-français contre les effets négatifs que la présence des canadianismes peut susciter en France et, en même temps, à attirer l'attention sur les éléments susceptibles d'être appréciés. A propos de *quasiment*, il observe que :

[...] s'il n'existe pas pour un Canadien qui l'entend, il produit un effet sur le Français. Lorsqu'un Canadien écrit pour les Canadiens il y a un certain nombre de choses qui ne passent pas la rampe; mais ces mots écrits sans y penser peuvent à Paris causer une sorte de scandale. Il convient donc de faire attention à ces détails.²²

D'autres expressions sont jugées "fort jolies" :

piquer dans le maigre, *pour le certain*, *il commence à faire brun*; c'est cela qui fait le charme de cette page pour un Français, et c'est une véritable acquisition pour la langue française. Tout le monde comprend cela, c'est le type du bon canadianisme, ceux-là on n'en mettra jamais trop dans les romans canadiens.²³

Ces propos concourent à alimenter le débat sur l'autonomie de la littérature canadienne par rapport à la littérature française, qui s'était posé

²¹ P. SAURIOL, *Les cours Bruneau. Ringuet*, « Le Devoir », XXX, 269, 17 novembre 1939, 7.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

dès le début du siècle et qui se ranimera au cours des années 1940²⁴. Bruneau invite à poursuivre dans la voie d'une autonomisation de la littérature canadienne mais suggère d'explorer d'autres thèmes que celui de la vie paysanne. Les propos qu'il avance montrent néanmoins qu'aux yeux d'un Français l'attrait de cette littérature demeure confiné à l'évocation des mœurs locales :

M. Bruneau conseille à Ringuet et aux auteurs canadiens d'étudier autre chose que les habitants, de parler aussi des Canadiens des villes, par exemple, de ces gens dont Phydime dit qu'ils peuvent seuls devenir députés : les docteurs, avocats, notaires, commis voyageurs. Il n'y a de romans canadiens à peu près que sur les habitants, il serait intéressant de voir comment vivent les autres. Les paysans sont les mêmes dans le monde entier, ils ont le même métier qui leur donne un peu partout le même caractère, mais je crois, dit M. Bruneau, que les avocats d'ici doivent avoir une autre mentalité que les avocats parisiens.²⁵

Les premières représentations des milieux urbains vont voir le jour dans les années 1940 sous la plume de Roger Lemelin (*Au pied de la pente douce*, 1944) et de Gabrielle Roy (*Bonheur d'occasion*, 1945), qui décrivent avec réalisme la vie des quartiers ouvriers de Québec et de Montréal. Ils marquent un renouveau de la langue littéraire : “Il s'agit de romans urbains qui renouvellent la thématique littéraire et qui exploiteront avec plus de liberté les ressources du français québécois : l'italique et les guillemets disparaissent.”²⁶

Les genres qui s'appuient sur l'expression orale contribuent eux aussi à la circulation du français québécois et en particulier de la langue populaire. Lise Gauvin rappelle l'apparition précoce du parler 'du peuple' au théâtre, en 1837, avec la comédie *Griphon ou la vengeance d'un valet* conçue par Pierre Petitclair, qui cependant s'en était servi

²⁴ Cf. C. POIRIER, *Le français au Québec...*

²⁵ P. SAURIOL, *Les cours Bruneau. Ringuet...*, 7.

²⁶ C. POIRIER, *Le français au Québec...*, 773.

essentiellement pour des propos caricaturaux²⁷. Seulement dans les années 1930-1940 s'affirme un souci de réalisme²⁸, avec les productions de l'écrivain scénique Gratien Gélinas, qui lance le personnage d'un malicieux gamin montréalais appelé Fridolin. En 1937 Gélinas construit autour de ce personnage des monologues radiophoniques avant de le mettre au centre d'une série de revues théâtrales mises en scène entre 1938 et 1946. Ces œuvres – dont les textes ont connu une version écrite seulement dans les années 1980 – obtiennent un grand succès de public :

During these years the '*Fridolinades*' became an institution in Montreal. Gélinas was known simply as 'our Fridolin', and the character himself became the first genuine archetype of Quebec dramaturgy. [...] his audiences covered the social spectrum from working class to intellectuals, all equally delighted to see, for the first time on stage, contemporary characters in a contemporary setting [...] and expressing themselves in their own language, rather than an artificial stage idiom modelled after the French theatre.²⁹

Cette recherche de réalisme linguistique permet de considérer les œuvres de Gélinas comme une des premières manifestations d'un théâtre d'inspiration canadienne-française :

It is interesting to note here that Gélinas' realistic rendering of the language spoken by the working class in East Montreal predates by some thirty years Michel Tremblay's revolutionary use of *joual* in 1968. Fridolin, then, provided a focal point around which the growing sense of national identity of Quebec society could crystallize; and it was all

²⁷ L. GAUVIN, *Littérature et langue parlée au Québec...*, 108.

²⁸ *Ivi*, 115.

²⁹ R. USMIANI, *Gratien Gélinas. Les Fridolinades, 1945 et 1946*, « Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada », II, (1981), 1, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7526>.

done with considerable charm, wit, panache and a magnificent sense of the theatre.³⁰

Au milieu du XX^e siècle, le développement de la radio et de la télévision assure le succès de nouveaux genres artistiques qui mettent à profit la langue populaire :

ce genre d'expression populaire, qu'on a désigné par les termes de *roman-fleuve* et de *roman-feuilleton* avant d'adopter, dans les années 1960, le terme *radiroman*, a connu une fortune exceptionnelle au Québec ; ce phénomène, transposé à la télévision (*téléroman*) dans les années 1950, représente encore de nos jours une facette originale de la culture québécoise en Amérique du Nord. Une trentaine d'années avant que les Jacques Renaud, André Major, Victor-Lévy Beaulieu, Gérald Godin et autres ne donnent libre cours dans la littérature au verbe populaire des villes, les Jovette Bernier, Robert Choquette, Alfred Rousseau, Claude-Henri Grignon, André Audet, puis Emile Coderre, Ovila Légaré, Albert Brie avaient déjà donné la parole aux gens du peuple, ruraux et citadins ; rivés à leur appareil de radio, les auditeurs pouvaient se reconnaître dans les situations de vie et les échantillons de discours que ces professionnels de l'écriture leur présentaient jour après jour.³¹

Depuis le XIX^e siècle, l'exploration de la langue parlée, avec ses particularités qui s'éloignent du standard international, témoigne d'un besoin de créer une proximité entre le parler des personnages représentés et la langue de la vie quotidienne. L'attention s'est adressée essentiellement à la parole des personnages appartenant à des milieux modestes, paysans ou ouvriers, ce qui a déterminé, au niveau de l'écriture littéraire, "une nette progression de la tendance, attestée déjà au XIX^e siècle, à adapter l'orthographe à la prononciation"³².

Au milieu du XX^e siècle, le champ littéraire québécois est ainsi ou-

³⁰ *Ibidem*.

³¹ C. POIRIER, *Le français au Québec...*, 785.

³² *Ivi*, 786.

vert à de nouvelles thématiques et à une exploitation plus libre des ressources du français dans ses multiples variétés, même si souvent encore orienté à la création d'un effet comique. Dans ce contexte de grande sensibilité à la diversité linguistique, culturelle et sociale, voit le jour l'œuvre de Michel Tremblay, qui marquera un tournant décisif dans cette évolution en popularisant l'emploi du *joual*.

1.2. L'avènement du joual

En août 1968, la représentation de la pièce *Les Belles-sœurs* au Théâtre du Rideau Vert, jouée entièrement en 'joual', fait scandale :

La représentation [...] produit une onde de choc sans doute parce que [...], bien qu'elle soit une comédie, [elle] relève davantage du théâtre social que du boulevard, et à cause de son caractère réaliste.³³

Depuis une décennie environ, la querelle du joual était au centre du débat public. Elle s'était déchaînée dans la presse montréalaise après la publication du billet intitulé "La Langue que nous parlons", publié le 21 octobre 1959 dans le quotidien *Le Devoir* et signé par le rédacteur en chef du journal, André Laurendeau, sous le pseudonyme de Candide. Il y affirmait qu'au Québec "à peu près tous [les écoliers] parl[aient] joual"³⁴. Quelques jours plus tard, le 3 novembre, il décidait de publier, sous le nom de Frère Untel, la réponse d'un enseignant – le frère mariste Jean-Paul Desbiens – qui exprimait de vives inquiétudes face à la pauvreté de la langue de ses élèves, qu'il percevait comme dégradée. C'est la première d'une longue série de lettres publiées dans *Le Devoir* et ensuite réunies partiellement dans le volume *Les Insolentes*

³³ C. BOUCHARD, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (2^e éd.), 2020 [2002], 243.

³⁴ Cf. B. DESCÔTEAUX, *En guise de préface*, in *Jean-Paul Desbiens. De quoi ont-ils peur ? Onze lettres du frère Untel au Devoir*, éditées par L.-A. Richard, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, IX-XI : IX.

ces de frère Untel³⁵. Si au début les critiques portaient sur la façon de s'exprimer des adolescents, le débat s'est rapidement généralisé:

on en vient vite à affirmer, comme le fait Desbiens, que le joul est "vraiment notre langue". On assiste alors à une phénoménale entreprise d'autocritique collective, comme sans doute peu de peuples en ont connu dans l'histoire. Pendant une quinzaine d'années et au-delà, le joul sera au centre des préoccupations et des débats publics.³⁶

Rappelons que le mot *joul*, attestée au Canada depuis 1882, est une variante de *cheval* issue d'une prononciation populaire héritée des parlers de France. Dans son acception péjorative, le mot désigne une variété populaire, stigmatisée, de français québécois, attestée depuis 1930 ; ce sens vient de l'expression *parler cheval*, au sens de 'baragouiner', qui était utilisée en France au XIX^e siècle et qui a été relevée au Québec en 1880. C'est cette acception que Laurendeau remet en circulation pour désigner un parler populaire nourri de prononciations déformées et d'anglicismes³⁷. Si les puristes essayaient d'en éradiquer l'usage à travers des campagnes correctives, plusieurs écrivains l'exploitent pour des raisons idéologiques ou par souci de réalisme, comme c'est le cas de J. Renaud dans le roman *Le cassé* (1964) ou de Gérald Godin dans le recueil de poèmes *Les cantouques* (1967)³⁸.

Au théâtre, le succès des *Belles-sœurs* encourage les dramaturges à se servir du joul :

[...] nombre de jeunes auteurs se lancent dans la voie du joul ; les pièces de Jean-Claude Germain, de Jacqueline Barrette et de nombreux

³⁵ J.-P. DESBIENS, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1960.

³⁶ C. BOUCHARD, *La langue et le nombril...*, 218.

³⁷ Pour plus d'informations sur l'origine et l'évolution du mot, je renvoie au DHFQ, s.v. *joul*.

³⁸ *Ibidem*.

autres occuperont les scènes québécoises et formeront, pendant quelques années, le courant dominant de la dramaturgie au Québec.³⁹

Ainsi, le terme *joual* tend progressivement à identifier une variété de langue capable d'assurer l'émancipation linguistique et l'affirmation identitaire du peuple québécois. Les linguistes se préoccupent de dévoiler l'ambiguïté sémantique de ce terme. En 1973, Jean-Claude Corbeil – interviewé par Pierre Turgeon pour la réalisation d'un dossier intitulé *Le joual, ça n'existe pas!* – explique:

[...] à cause de son ambivalence même, le joual n'a pas eu que des détracteurs parmi l'élite. S'il exprima d'abord du mépris pour le parler populaire, il fut vite glorifié par les intellectuels d'avant-garde, qui l'utilisèrent au théâtre, au cinéma et dans le roman.⁴⁰

Corbeil met en lumière l'inaptitude du mot *joual* à désigner une variété géographique et sociale du français, étant donnée l'impossibilité d'identifier un usage authentique qui lui corresponde :

Mais, dira-t-on, le sens d'un mot ne se ramène-t-il pas à l'usage que le peuple en fait? Eh bien voici la réponse généralement donnée par les Montréalais lors d'un récent sondage organisé par l'université de Montréal: "Le joual, c'est la façon de parler des gens de la campagne." Le résultat de cette enquête présente cependant un léger ennui: pour les gens de la campagne, le joual, c'est la façon de parler des Montréalais!⁴¹

Il souligne en outre que les traits linguistiques considérés comme caractéristiques du joual ne sont pas exclusifs de ce parler :

Or dès qu'on étudie un trait quelconque qui est supposé le caractériser,

³⁹ C. BOUCHARD, *La langue et le nombril...*, 244.

⁴⁰ P. TURGEON, *Le joual, ça n'existe pas!*, « Perspectives. La Presse », 17 février 1973, 2-9 : 3 (collections numériques de Bibliothèque et archives nationales du Québec : <https://numerique.banq.qc.ca/>).

⁴¹ *Ivi*, 2.

on constate que ce dernier n'est pas spécifique mais appartient à un ensemble plus vaste que celui du 'joual'. Ainsi notre 'a', qui remplace le 'elle' dans des expressions comme 'A fait bien la cuisine', est employé non seulement dans les Antilles mais aussi dans le milieu populaire parisien, où le linguiste Marcel Cohen a également relevé certaines de nos tournures familières, comme: 'Les femmes, y travaillent fort.' Plus on avance dans cette recherche comparative [...] plus la réalité d'une langue 'joual' apparaît comme chimérique.⁴²

L'on se rend compte ainsi que, plus que d'une variété de langue réelle, il est question d'un effet de style :

Nos créateurs décidaient de trouver leurs racines au Québec, ils découvraient et exploitaient la valeur expressive de notre vocabulaire, de notre prononciation. Seulement là, comme dans toute œuvre d'art, on a stylisé et rationalisé un langage qui fonctionnait d'une manière spontanée et non systématique. D'où, à côté du réalisme, une part de fabrication: processus bien naturel puisque l'écrivain doit toujours, afin d'obtenir des effets esthétiques, manipuler la matière première des mots. Ainsi les personnages de Michel Tremblay ne se rencontrent pas plus dans la vie quotidienne que ceux de Shakespeare ou de Racine. Voilà comment est apparu, à partir de la langue populaire québécoise, un langage littéraire 'joual', et je m'en félicite. Mais les ennuis débutent lorsque l'on confond les deux [...]⁴³

En 1973, quand Pierre Turgeon réalise ce dossier sur le joual, Michel Tremblay est encore au centre des polémiques suscitées par *Les Belles-sœurs* (cf. *infra*) et il est donc invité à s'exprimer à ce sujet. Toujours très disponible à discuter ses choix thématiques ou stylistiques, il saisit cette occasion pour retracer la genèse de son écriture en montrant une conscience claire et réfléchie de la recherche formelle que comporte l'élaboration de la langue de ses personnages, comme on le verra dans le prochain paragraphe.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ *Ivi*, 3.

1.3. Michel Tremblay à la recherche de son style

Écrivain précoce, Michel Tremblay a donné libre cours à son génie littéraire dès son adolescence avec des textes qui manifestaient déjà sa double vocation pour la prose et pour l'expression dramatique. En 1959 il avait écrit un premier roman, *Les loups se mangent entre eux*, et sa première pièce, *Le Train*, qui lui permettra d'obtenir, en 1964, le prix du Concours des jeunes auteurs de Radio-Canada. Ces œuvres, ainsi que le recueil *Contes pour buveurs attardés* (1966) et le roman fantastique *La Cité dans l'œuf* (1969), ne sont pas connotées par le choix d'une variété de français marquée d'un point de vue social et géographique. C'est la prise de conscience du caractère non authentique de cette langue qui a orienté l'auteur vers la recherche d'autres formes d'expression, comme il le révèle lui-même à Pierre Turgeon :

J'ai écrit en joual [...] par réaction, je venais de rencontrer André Brassard, en 1964, et on est allé voir ensemble la *Corde au cou* et *Cain*, deux films de Pierre Patry. On a eu le flash en même temps: on s'est rendu compte que le monde parlait pas [sic] comme dans ces films. On s'est rendu compte que le problème, c'était ça. Ça a été une espèce d'explosion. Avant les *Belles-Soeurs*, j'avais toujours écrit en bon français. Mais d'un seul coup je suis passé aux antipodes de ce que j'avais toujours cru. Quand tu comprends une affaire aussi importante que celle-là, tu te jettes sur ta table de travail.⁴⁴

Ainsi, il œuvre à l'élaboration d'une écriture capable d'évoquer la langue que l'on utilise dans la vie quotidienne et il essaie de la (re) créer en puisant dans sa mémoire personnelle : en "ressuscit[ant] 'l'univers de paroles' qui, de l'avis de Tremblay lui-même, semble avoir façonné la période cruciale de l'enfance"⁴⁵. Après trois ans de tenta-

⁴⁴ *Ivi*, 6.

⁴⁵ Y. JUBINVILLE, *Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines*, « Études françaises », III (2007), 1, 101-119 : 105.

tives infructueuses⁴⁶, il parvient à faire entendre cette langue dans un théâtre sérieux :

Nous n'étions plus dans un spectacle de burlesque ou une revue de fin d'année, nous étions au Théâtre du Rideau Vert. Cette rencontre entre une œuvre formidablement bien écrite qui emprunte un peu à la tragédie grecque, un théâtre considéré comme le plus bourgeois de Montréal et le joul va créer ce que Tremblay appelle un "maelstrom" dont la société québécoise avait grandement besoin.⁴⁷

Le bouleversement produit par cette représentation est désormais considéré comme un tournant radical de l'évolution sociolinguistique et culturelle de la communauté québécoise, une étape fondamentale dans la définition de sa conscience identitaire :

Arrivée au bon moment, cette pièce a donné à ceux qu'on appelait encore des Canadiens français la permission de s'exprimer avec leurs mots à eux. À partir de là, cette société québécoise en devenir n'a plus eu besoin des autres, particulièrement de la mère patrie, pour parler, pour chanter, pour dire sa poésie, pour jouer, sur scène comme sur les écrans, ses drames et ses comédies.⁴⁸

Dans l'œuvre de Tremblay, le recours au joul convainc parce qu'il est ressenti comme un élément qui s'impose naturellement aux personnages et qui découle du vécu de l'auteur, lequel parvient à transmettre un sens de proximité, de solidarité, avec les locuteurs populaires :

⁴⁶ Dans l'entrevue avec Pierre Turgeon déjà citée, Tremblay révélait : « J'ai écrit les *Belles-Sœurs* en 1965; elles ne devaient être montées que trois ans plus tard et ce n'est pas faute d'avoir essayé avant. J'ai connu tous les déboires possibles avec la pièce. » (P. TURGEON, *Le joul, ça n'existe pas!...*, 6). Dans un recueil de mémoires plus récent, Tremblay rappelle que les difficultés relevaient d'une part de l'absence de producteurs disponibles et d'autre part du fait que « peu d'actrices acceptaient de jouer » cette pièce (M. TREMBLAY, *Offrandes musicales*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2021, 115).

⁴⁷ M. GIRARD, *Les Belles-Sœurs. L'œuvre qui a tout changé*, [Ville d'Anjou (Québec)], Les éditions La Presse, s.d. [2018], 14.

⁴⁸ *Ibidem*.

Contrairement à ce qu'on voit dans les romans de Jasmin ou même de Renaud et de Major, la plongée dans le réalisme se présente ici sous une forme radicale, tant l'auteur a "dans la peau" des personnages qu'il connaît très bien, issu lui-même d'un milieu populaire qu'il a pu observer de l'intérieur. Apparaît avec Tremblay, à partir de 1968, un ton tout à fait différent dans le rapport à l'appropriation du joul, que l'auteur des *Belles-sœurs* transpose de manière particulièrement convaincante sur le plan littéraire tout au long des années 1970.⁴⁹

Cependant, en 1968, la codification écrite du joul n'avait pas encore trouvé sa formulation définitive. C'est à travers l'élaboration du texte de la pièce en vue de la publication que les choix de Tremblay évoluent et que prend forme son style. L'on sait que, "au départ, il n'était pas question de transcription de l'oral"⁵⁰ et que la première édition, parue en 1968 dans le n. 6 de *Théâtre vivant*, "présent[ait] un texte qui t[enait] moins compte du joul. Il n'y a[vait] pas encore de 'moman', 'marci', 'que j'aye' ou 'Urope'."⁵¹ Cette évolution progressive vers des graphies capables d'évoquer les prononciations locales montre la complexité d'un projet d'écriture qui comporte "un travail de décryptage du matériau langagier"⁵² (le matériau appartenant au vécu de l'auteur) et de fabrication d'un code qui n'est pas un simple rendu phonétique de la langue parlée mais une précise "construction esthétique" : "Tremblay passera quelques années à raffiner son système de

⁴⁹ K. LAROSE, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, 239. Rappelons cependant que la pièce a soulevé aussi des attitudes de rejet de la part de plusieurs spectateurs, journalistes, écrivains, juges. Le débat qui s'est déployé dans la presse au cours des années 1970 est reconstruit par Larose dans le paragraphe intitulé *Michel Tremblay, caution littéraire et tête de Turc*, où il insiste sur le caractère exceptionnel de cette campagne: « Il faut être bien conscient que, dans l'histoire littéraire québécoise, aucun écrivain n'a été à ce point, année après année, dénoncé pour son usage du langage » (*ivi*, 237-245 : 244).

⁵⁰ M. DARGNAT, *Michel Tremblay : le « joul » dans Les belles-sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002, 131.

⁵¹ J.-M. BARRETTE, S. BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay...*, 636.

⁵² Y. JUBINVILLE, *Le partage des voix...*, 106.

transcodage de l'oral à l'écrit, l'ajustant d'une part à l'usage des actrices et précisant de l'autre sa dimension proprement littéraire⁵³.

Le projet littéraire de Tremblay ne se limite d'ailleurs pas à l'évocation d'un parler marqué socialement et géographiquement. En dépassant la seule 'couleur locale', il insère les particularités phonétiques, lexicales et morphosyntaxiques locales dans une langue qui vise à reproduire plus généralement les traits de l'oral spontané et qui intègre donc des éléments caractéristiques du discours en voie d'élaboration :

[...] plus encore que cette référence sociologique [à une certaine réalité linguistique du Québec], c'est l'usage du langage qui détermine dans la pièce son coefficient de réalité. Tremblay fait parler ses personnages "comme dans la vraie vie", c'est-à-dire qu'il ne gomme pas les redites, le coq-à-l'âne, le bavardage, bref tout ce qui fait l'inefficacité de la parole quotidienne.⁵⁴

[...] la parole dramatique est une parole de rythme, de respiration, et c'est par là surtout que le lecteur prend la mesure de l'oralité populaire. L'originalité de Tremblay consiste à restituer au texte cette respiration au moyen d'exclamations, de points de suspension et d'artifices rhétoriques comme ces embrayeurs et déictiques (là, icitte, don, entéka, hein, etc.) nombreux qui amplifient la dimension phatique de la parole.⁵⁵

Il tend en outre à ajuster progressivement son style pour obtenir "un joul très sage"⁵⁶. Son activité de traducteur du théâtre étatsunien contemporain – très présent sur la scène québécoise de l'époque⁵⁷ –

⁵³ Y. JUBINVILLE, *Une étude de « Les Belles sœurs » de Michel Tremblay*, Montréal, Boréal, 1998, 37.

⁵⁴ *Ivi*, 30.

⁵⁵ *Ivi*, 38.

⁵⁶ *La Presse*, 15 août 1969, cité par L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, in G. David, P. Lavoie (dirs.), *Le Monde de Michel Tremblay...*, 335-357 : 338.

⁵⁷ À propos de l'influence du théâtre américain sur l'écriture de M. Tremblay, je renvoie à S. RAO, « Traduire à l'oreille » : vers une poétique de la « musicaméricanité » chez Michel Tremblay, « *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* », XXXVIII (2013), 1, 69-93.

joue un rôle important dans cette évolution, qui l'amène à mettre à distance le terme *joual*. On le constate dans ses déclarations au sein du dossier *Le joual, ça n'existe pas!* de février 1973 :

Les auteurs dramatiques américains, dit Michel Tremblay, ont réussi à rendre leur slang poétique. C'est par Tennessee Williams que j'ai pu passer du joual au québécois, c'est-à-dire à un langage qui soit plus ouvert que celui de mes premières pièces qui, lui, était géographiquement trop limité. *Parle-moi comme la pluie* (traduite de Williams) est ma première tentative de rendre poétique le quotidien. Nous parlons peut-être un langage tarabiscoté, mais un langage tout de même.⁵⁸

Ainsi, comme l'a relevé Karim Larose, en septembre 1973, il arrive à déclarer qu'il déteste le joual, qu'il trouve ce mot méprisant, et insiste sur la grande variabilité des usages linguistiques des Québécois⁵⁹ :

[...] pour Tremblay, le joual n'est plus la langue des Québécois, mais un sociolecte, le plus important certes, mais cohabitant avec d'autres niveaux et états de langue.⁶⁰

La cohabitation des langues, des variétés et des registres va se déployer en particulier dans sa production narrative, domaine privilégié d' "une intégration festive des niveaux de langue"⁶¹, où la parole des personnages s'enchâsse dans celle du narrateur, qui s'exprime dans une variété plus conforme au standard tout en faisant appel à un vocabulaire québécois⁶². L'interaction et l'hybridation des codes

⁵⁸ P. TURGEON, *Le joual, ça n'existe pas!...*, 8. Sur les traductions et la pratique traductive de Michel Tremblay, on lira S. RAO, *Traduire à l'oreille...*

⁵⁹ Cf. K. LAROSE, *La langue de papier...*, 244.

⁶⁰ *Ivi*, 244-245. Lise Gauvin a recueilli les mêmes propos en 1987, cf. *Le théâtre et la langue...*, 342.

⁶¹ L. GAUVIN, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004, 308.

⁶² Cf. *ivi*, 307-308.

renvoie à la polyphonie typique du style carnavalesque⁶³ et fait de l'œuvre narrative de M. Tremblay un corpus idéal pour observer les dynamiques (socio)linguistiques et identitaires à l'œuvre dans la communauté québécoise⁶⁴.

1.4. L'« effet Tremblay » hier et aujourd'hui

L'écriture de Michel Tremblay a nourri un grand nombre de recherches visant à identifier les procédés exploités dans l'élaboration du joul⁶⁵. Comme l'a précisé Lise Gauvin, ce mot, « devenu quasi mythique, [...] matérialise, dans l'œuvre de Tremblay, l'« imaginaire » de l'oralité québécoise »⁶⁶ et correspond à un effet stylistique – l'« effet joul »⁶⁷ –

⁶³ Cf. L. GAUVIN, *La fabrique de la langue...* ; D. BOURQUE, A. BROWN (dirs.), *Les littératures d'expression française en Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Les éditions d'Acadie, 1998 (notamment les contributions de L. Tousignant : Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges : *une désacralisation du monde et de l'esprit religieux*, 145-159 et de M. Benson, *Le carnaval dans Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, 161-179).

⁶⁴ Les enjeux sociolinguistiques ont été approfondis par Chiara MOLINARI à travers l'analyse des six romans du cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* (*Le système linguistique québécois : vers une problématisation de la polyphonie*, in Id., *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005, 173-217).

⁶⁵ Je renvoie à la bibliographie pour les essais qui, sous des angles différents, ont contribué à éclaircir les stratégies d'écriture mises en œuvre par M. Tremblay dans la mimésis du parler populaire : les études de L. GAUVIN et de M. DARGNAT, qui sont à considérer comme des textes de référence ; en Italie, C. MOLINARI s'est intéressée à son écriture narrative en se penchant aussi sur la composante suprasegmentale ; F. REGATTIN a analysé son activité de traducteur ; F. ATTRUIA s'est penché sur l'oralité dans *Les Belles-sœurs*. Sur Tremblay traducteur on lira également l'article de S. RAO déjà cité. A. RUPRECHT a mis en relation l'évocation de l'oralité avec la sémiosis théâtrale. Des chapitres sur l'écriture de M. Tremblay sont en outre prévus dans les ouvrages d'ensemble dédiés à l'auteur.

⁶⁶ L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue...*, 342.

⁶⁷ *Ibidem*. Lise Gauvin emploie le plus souvent cette formule pour se référer au style de M. Tremblay ; elle a utilisé aussi l'expression *effet Tremblay*, que je reprends dans le titre de ce paragraphe (cf. L. GAUVIN, *Écrire pour qui? L'écrivain francophone et ses publics*,

qui s'appuie sur le transcodage écrit d'une variété parlée à travers le recours à plusieurs procédés. Le plus remarquable est sans aucun doute l'emploi d'une orthographe phonétique caractérisée par de nombreuses élisions, réductions et modifications pour obtenir une reproduction mimétique de prononciations marquées socialement et régionalement. Le transcodage affecte aussi les niveaux syntaxique – avec le recours à des structures non conventionnelles, typiques de la langue parlée ou de l'usage québécois – et lexical, en particulier avec l'inclusion d'un bon nombre d'anglicismes. À cela s'ajoute la recherche de contrastes, notamment entre l'emploi de cette orthographe phonétique et le recours à l'orthographe conventionnelle, qui peuvent coexister dans une même phrase. Gauvin parle à ce propos d'un “double code” qui “accentue [...] l'effet joual” du texte, puisqu'il a comme résultat de marquer davantage l'écart et de souligner les éléments ‘déviant’⁶⁸. D'autres contrastes découlent du voisinage avec d'autres variétés de français : après le ‘faux français’ qui caractérise le parler de Lisette de Courval dans *Les Belles-sœurs*, ce procédé se développe ultérieurement dans les pièces suivantes et dans la production narrative. Enfin, l'effet joual comporte une accumulation des particularités linguistiques qui met bien en lumière le processus de ‘littérisation’ à l'œuvre, étant donné que cette concentration des écarts ne correspond pas à l'usage réel : Gauvin cite les résultats des analyses menées par C. Fortin qui, tout en confirmant l'authenticité qualitative des traits évoqués, ont mis en relief le fait que “du point de vue quantitatif, il [est] difficile de les trouver réunis dans un même idiolecte.”⁶⁹

Pour mieux comprendre le processus de sélection impliqué dans l'élaboration de l'effet joual, une autre recherche, menée par Mathilde Dargnat, a comparé les phénomènes linguistiques évoqués dans l'œuvre

Paris, Karthala, 2007, 82 ; L. GAUVIN, *Michel Tremblay et le théâtre de la langue*, in ID, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 123-141 : 141).

⁶⁸ L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue...*, 345.

⁶⁹ C. FORTIN, *Analyse descriptive de quelques aspects de la langue du théâtre de Michel Tremblay*, mémoire, Simon Fraser University, 1972, 94 (cité in L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue...*, 344).

de Tremblay avec les particularités réelles du parler des classes populaires montréalaises⁷⁰. Pour ce faire, Dargnat a constitué un corpus de comparaison à partir de deux bases de données orales de français québécois, le corpus *Sankoff-Cedergren* et le corpus *Montréal*⁷¹, en exploitant en particulier les matériaux concernant les locuteurs montréalais dont le profil sociolinguistique comporte une origine populaire. La recherche s'appuie sur les textes de cinq pièces de Tremblay, mises en scène entre 1968 et 1998⁷², et vise aussi à observer l'évolution de son écriture au cours de ces trente années.

En délaissant le mot *joual*, à cause de son "attachement symbolique [...] à une période et à un état de la société"⁷³, Dargnat se sert de la formule 'oralité populaire québécoise' (OPQ), ou plus simplement 'effet d'oralité', pour se référer aux procédés de transcodage littéraire des traits non standard caractéristiques de l'écriture de Tremblay. En examinant les formes 'néographiques'⁷⁴, celles qui s'éloignent de la norme orthographique et grammaticale, elle a identifié les particularités phonétiques, morphosyntaxiques et lexicales typiques du français parlé au Québec qui sont exploitées pour la représentation de l'oral populaire québécois.

Les traits phonétiques évoqués⁷⁵ sont ceux qui concernent le relâche-

⁷⁰ M. DARGNAT, *L'oral comme fiction*, thèse de doctorat sous la dir. de M.-C. Hazaël-Massieux et de L. Gauvin, Université de Provence et Université de Montréal, 2006, <https://theses.hal.science/tel-00136043v1>.

⁷¹ Il s'agit des premiers corpus de français québécois parlé, collectés en 1971 et en 1984 avec l'objectif de repérer les aspects propres au français montréalais et d'observer leur évolution : cf. H. BLONDEAU *et al.*, *A new milestone for the study of variation in Montréal French: The Hochelaga-Maisonneuve sociolinguistic survey*, « Corpus », XXII (2021), <https://doi.org/10.4000/corpus.6221>. Le corpus *Montréal 1984* peut être consulté sur la plateforme du *Fonds de données linguistiques du Québec*, <https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca/>.

⁷² *Les Belles-sœurs* (1968), *Bonjour, là, bonjour* (1974), *L'impromptu d'Outremont* (1980), *Le vrai monde ?* (1987), *Encore une fois, si vous permettez* (1998).

⁷³ M. DARGNAT, *L'oral comme fiction...*, 58.

⁷⁴ M. Dargnat emprunte cette notion à J. Anis pour se référer aux graphies qui s'écartent de la norme orthographique. Cf. *ivi*, 160-163.

⁷⁵ Pour une description plus complète des caractéristiques phonétiques du français

ment des voyelles hautes [i, y, u] (par exemple *menute* pour *minute*), l'élision ou harmonisation de [ə] (*e caduc* : *v'nir, sacrament*), l'ouverture de [ɛ] en [a] devant *r* (*farmer*) ou sa fermeture en [e] (*père*), la postériorisation de [a] en [ɑ] / [ɔ] (*cârosse, popa*) ou sa fermeture en [e] (*pétates* pour *patates*), la prononciation en [wɛ] du graphème *oi* (*moé*) ou sa réalisation en [e/ɛ] (*frette* pour *froid*). Quant au système consonantique, Dargnat a relevé des graphies anormatives qui marquent la prononciation d'un [t] final généralement muet (ou absent à l'écrit : *litte* pour *lit*, *icitte* pour *ici*), la palatalisation de [d] et [g] (*yable* pour *diable*, *yeule* pour *gueule*), la réduction de groupes consonantiques en position interne ou finale, avec chute des consonnes liquides (*pus* pour *plus*, *vo'* pour *votre*). Elle a identifié en outre des graphies qui représentent la réalisation de fausses liaisons (*chus-t-en-forme*), d'élisions portant sur des voyelles autres que [ə] (*v'là*), des phénomènes de prothèse et épenthèse (*esquelette* pour *squelette*, *exiprès* pour *exprès*). À cela s'ajoutent des graphies agglutinées qui reproduisent des syntagmes dont la prononciation s'est figée (*pantoute* pour "pas du tout"). Ce repérage prouve le caractère sélectif de l'effet d'oralité créé par Tremblay, étant donné que certains traits phonétiques se révèlent exclus, comme c'est le cas des diphtongaisons vocaliques ou de l'affrication de [t] et [d] devant les voyelles hautes.

Les graphies phonétiques sont également utilisées pour transcrire des formes morphologiques qui connaissent un emploi essentiellement oral et qui ne sont donc pas codifiées à l'écrit. Il est question, en particulier, des variantes de certains verbes – comme le présent du verbe *aller* (*j'vas*) ou les formes longues en *-aye* / *-oye* (qu'il *ayent*) – et des pronoms personnels (cf. *infra*, ch. 2). Au niveau lexical, les 'néographies' sont exploitées pour représenter l'adaptation phonétique de certains mots empruntés à l'anglais (*poudigne* pour *pudding*, *smatte* pour *smart*).

Au-delà du recours à une orthographe aménagée, l'effet d'oralité comporte l'intégration de particularités discursives du français parlé spontané et de constructions syntaxiques en désaccord avec la norme

québécois, nous renvoyons au deuxième chapitre.

de l'écrit. Mathilde Dagnat a pris en considération les particules discursives plus fréquemment exploitées par Tremblay (*coudon(c)*, *enté-ka*, (*ça*) *fait que*, *hostie*, *là*, *par exemple*), les constructions disloquées, les formes atypiques des structures interrogatives (formes renforcées avec *c'est*, emploi de la particule plus typiquement québécoise *-tu*) et négatives (ellipse de la particule *ne*, duplication de la négation en français québécois, du type *pas personne*), les emplois non standard des phrases relatives.

La comparaison avec l'usage réel attesté dans les corpus de français parlé montréalais apporte une confirmation ultérieure du fait que Tremblay tend à représenter des phénomènes authentiques mais aussi du fait qu'il opère une accumulation non conforme à la réalité linguistique, étant donné que dans les textes des pièces analysées ces phénomènes sont reproduits dans une proportion qui équivaut au double de la fréquence attestée dans les corpus linguistiques⁷⁶. Dagnat confirme en outre que les néographies ne sont pas exploitées dans tous les contextes possibles et que très souvent l'orthographe conventionnelle apparaît dans des contextes identiques (ainsi, par ex., le graphème *oi* n'est pas toujours remplacé par une graphie visant à évoquer la prononciation [wɛ]). L'utilisation des néographies s'avère, dans l'ensemble, moins abondante que ce que l'on pourrait croire sur la base d'une approche purement intuitive :

Il serait faux de penser que l'écrivain utilise prioritairement et préférentiellement les néographies phonétisantes. L'effet d'oralité ne tient, pour ces phénomènes, qu'à moins de 10% des formes susceptibles d'être affectées.⁷⁷

Au-delà des procédés de transcodage de l'oralité populaire, l'écriture de Tremblay comporte une thématisation de la problématique de la langue qui se développe à travers des commentaires métalinguistiques

⁷⁶ M. DARGNAT, *L'oral comme fiction...*, 191.

⁷⁷ *Ibidem*.

concernant la qualité des langues et de leurs variétés, de la façon de parler de certains personnages, des accents, de l'emploi de certains mots ou expressions etc. Ces développements métalinguistiques montrent la grande sensibilité linguistique de l'auteur qui, en tant qu'écrivain francophone, est animé par un sentiment de "surconscience linguistique". Cette attitude a été définie par Lise Gauvin comme une "conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme espace de fiction voire de friction, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint"⁷⁸ qui le sollicite à "trouver sa langue dans la langue commune"⁷⁹.

En suivant la pratique littéraire de M. Tremblay au cours de trente ans, Dagnat s'est interrogée sur l'évolution de son écriture et elle a ainsi observé une certaine permanence des caractéristiques représentatives de l'effet d'oralité, tout en constatant une réorganisation due à l'ouverture de Tremblay à d'autres genres artistiques, aux mutations de son statut d'écrivain et, plus généralement, aux transformations du contexte sociolinguistique et idéologique québécois.

À la fin des années 1970, Tremblay est un dramaturge reconnu au niveau international et couronné par les institutions culturelles mais sa force avant-gardiste faiblit, d'une part parce que le recours au parler populaire québécois s'est désormais bien affirmé sur la scène, à tel point que "la valeur des marques d'oralisation de l'écrit [...] est devenue une évidence de l'écriture dramatique"⁸⁰; d'autre part parce que le renouvellement théâtral passe par l'essor des créations collectives et de l'improvisation, pratiques qui restent étrangères à la dramaturgie de Tremblay. Un besoin de renouvellement l'oriente alors vers d'autres champs de la création littéraire. Après un premier roman qui reste

⁷⁸ L. GAUVIN, *Surconscience linguistique*, in M. Beniamino et L. Gauvin (dirs.), *Vocabulaire des études francophones : les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, 172-174 : 172.

⁷⁹ *Ivi*, 173.

⁸⁰ M. DARGNAT, *L'oral comme fiction...*, 491.

encore très proche du théâtre, étant conçu comme un long monologue de la protagoniste (*C't'à ton tour, Laura Cadieux*, 1973), il s'engage plus résolument dans la voie de l'écriture romanesque avec la publication, en 1978, de *La Grosse femme d'à côté est enceinte* et avec les autres romans du cycle des *Chroniques du Plateau Mont-Royal* parus au cours des années 1980, qui vont le consacrer comme romancier et faire connaître au marché du livre québécois le phénomène du best-seller⁸¹. Toujours dominée par des figures féminines, cette production montre la capacité de Tremblay à se renouveler sur le plan stylistique :

Avec ce roman urbain et polyphonique [*La Grosse femme d'à côté est enceinte*], l'écrivain inaugure un style tout en notations brèves et incisives, où le dialogue, en québécois, s'intègre à l'action et à la description, en français standard, sans en interrompre le rythme. Au théâtre de la dépossession et de la clameur tragique, à la provocation du "joual", succède l'orchestration de voix plus feutrées, harmonieuses et presque douces.⁸²

Le passage à l'écriture en prose se heurte au problème de l'intégration de la voix du narrateur. Tremblay vise à créer un flux unique, où la langue des personnages se démarque de celle du narrateur sans pour autant que leurs interventions soient arbitrées par ce dernier :

C'est la première fois que je prends le rôle traditionnel du conteur qui écrit une langue et fait parler les personnages dans leur langue à eux. Quand je parle, c'est moi qui parle ; quand eux parlent, il n'y a pas de "dit-il", "dit-elle", "fit-il", "fit-elle" ; je ne m'imisce jamais dans ce que mes personnages disent. J'ai fait le roman dans une seule coulée, sans alinéa, sans paragraphe, parce que je voulais qu'à la longue, le lecteur ne voie plus la différence entre mon style et celui de mes personnages.⁸³

⁸¹ Cf. Y. JUBINVILLE, *Une étude de « Les Belles sœurs »...*, 13.

⁸² L. GAUVIN, *L'âge de la prose : romans et récits des années 80*, introduction à L. Gauvin, F. Marcato Falzoni, *L'âge de la prose : romans et récits des années 80*, Roma / Montréal, Bulzoni / VLB éditeur, 1992, 9-17 : 13.

⁸³ Propos parus dans *Le Monde*, 9 novembre 1979, cités par L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue...*, 338.

Dans une telle écriture, le recours aux effets de l'oralité contribue à différencier les divers plans énonciatifs :

[...] la narration est criblée de citations des personnages, paroles prononcées ou simplement pensées, monologues et dialogues. Ces paroles, qui ne sont pas placées en retrait mais intégrées au corps du texte, font une large place au vernaculaire, c'est-à-dire au langage populaire montréalais. Même les tricoteuses, sortes de divinités du destin, s'expriment dans la langue du peuple.⁸⁴

S'adressant à un public de lecteurs, le roman pose en outre un problème de lisibilité, qui oriente Tremblay vers une atténuation des effets d'oralité :

Le transcodage [...] subit quelques modifications dans la mesure où les éléments destinés à mimer l'oralité apparaissent moins fréquemment et sont repris avec plus de précautions. Tremblay n'utilise les conventions d'oralité, et notamment l'élision, que pour souligner un écart et lorsqu'il faut indiquer une prononciation différente. Ainsi le "ç'a" devient-il "ça a", plus conforme à l'orthographe conventionnelle et, par conséquent, plus lisible.⁸⁵

Cette recherche d'une plus grande lisibilité a l'objectif ultime de permettre un accès plus aisé, et sans doute plus large, à une variété de français qui ne cesse d'afficher son appartenance québécoise :

Dans mon écriture, tu verras toujours la patte, mais c'est évident que j'écris un français différent, plus clair, moins garroché et si notre langue est moins rude, elle sera toujours truffée de québécismes.⁸⁶

⁸⁴ A. BROCHU, *Rêver la lune...*, 46.

⁸⁵ L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue...*, 347.

⁸⁶ Propos de M. Tremblay parus dans *Le Devoir*, 15 septembre 1990, cités *ivi*, 339-340.

Comme l'observe Mario Girard, cela a comporté parfois des choix qui ont “modifié la ‘géographie’ de certains mots”⁸⁷, par exemple avec le rejet de graphies déjà lexicalisées dans la tradition lexicographique québécoise, au profit de formes plus transparentes :

Au début, je voulais que ça sonne joul, même écrit, dit-il. Le mot ‘astheur’ par exemple. Aujourd’hui, je fais des élisions pour qu’on comprenne plus. Je l’écris ‘à c’t’heure’, afin de dire ‘à cette heure’.⁸⁸

En plus de faciliter le décodage de la part du lecteur, de tels choix concourent à véhiculer une image moins archaïsante, moins folklorique, du français québécois. En effet, si la mise en lumière de l’héritage de France dans le vocabulaire canadien-français avait été un enjeu important pour la valorisation de l’usage local au tournant du XX^e siècle⁸⁹, dans les années 1960 le modèle de référence prônée est désormais celui d’un “français moderne”⁹⁰, ce qui rend moins intéressant le recours à certains archaïsmes.

Il faut aussi rappeler que la fréquentation des dramaturges américains (cf. *supra*) a exercé une influence significative sur Tremblay, l’orientant vers une écriture plus ‘américaine’. L’étude des traductions des pièces américaines réalisées par M. Tremblay – un corpus d’environ 40 textes – a montré comment les choix graphiques de l’auteur tendent à rapprocher le français (québécois) de l’anglo-américain. En particulier, on a observé que Tremblay utilise les élisions de *e caduc*

⁸⁷ M. GIRARD, *Les Belles-sœurs. L'œuvre qui a tout changé...*, 153.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Les deux graphies *astheure* et *astheur*, par exemple, sont lemmatisées dans le *Glossaire du parler français au Canada* (cf. *s.v.*), où l’origine ancienne de ces formes est mise en valeur dans les sections comparative et historique des articles, en précisant qu’elles sont issues du « vieux français » et qu’elles étaient utilisées par Montaigne.

⁹⁰ Le mouvement correctif qui a essayé d’aligner le français parlé sur le modèle français dit « international » identifiait celui-ci au « français moderne » : cf. C. BRANCAGLION, *Madame Audet et l’enseignement de la diction à Montréal (1930-1970)*, in D. Bigot *et al* (dirs.), *Les français d’ici en perspective*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2020, pp. 83-108.

pour créer des effets de simplification comparables à ceux qui existent en anglais et qui sont exploités par les dramaturges anglo-américains. Ainsi, la suppression du *e* caduc est pratiquée dans les syntagmes verbaux introduits par *je* et entraîne souvent des assimilations consonantiques (*j'suppose*, *j'peux*) ; ces élisions recourent les contractions des formes verbales typiques, par exemple, de Tennessee Williams (*I'm*, *I've*), qui, comme on l'a vu, a été un modèle important pour Tremblay (cf. *supra*, §1.3)⁹¹.

Enfin, il faut retenir que le moment où Tremblay écrit son premier cycle romanesque coïncide avec l'époque où une nouvelle génération de linguistes et lexicographes québécois contribue à apaiser la querelle du jocal en orientant les recherches, et les discours sur la langue, autour de la définition d'une norme endogène⁹². Le droit à la reconnaissance du français québécois comme variété à part entière, soumise à son tour à une variabilité interne, s'affirme dès le dernier quart du XX^e siècle et la production plus récente de Tremblay en propose des représentations pertinentes et dynamiques.

Au XXI^e siècle Michel Tremblay est toujours un écrivain prolifique. Dans ses œuvres narratives plus récentes l'effet d'oralité s'est encore affiné et comporte désormais un emploi modéré des élisions et des graphies phonétiques. On remarque surtout un traitement plus traditionnel des plans énonciatifs, qui ne se distinguent plus uniquement pour la présence ou l'absence des marques d'oralité mais aussi par leur disposition typographique. Les discours des personnages sont en effet situés dans des paragraphes nettement distincts de ceux consacrés à la narration et ils sont clairement signalés par des guillemets et des alinéas. Cette évolution va toujours dans le sens d'une plus grande accessibilité du texte, sans pour cela renoncer aux procédés d'écri-

⁹¹ Cf. S. RAO, *Traduire à l'oreille...*, 87-88.

⁹² Pour une synthèse approfondie des travaux lexicographiques sur le français québécois, je renvoie à C. POIRIER, *Entre dépendance et affirmation : le parcours historique des lexicographes québécois*, in M. C. Cormier, C. Boulanger (dirs.), *Les dictionnaires de la langue française au Québec. De la Nouvelle-France à aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 13-60.

ture caractéristiques de son style unique, de sa 'patte', et à l'évocation de la diversité des voix. Cependant, si à l'époque des *Belles-sœurs* les écarts graphiques, syntaxiques, lexicaux, étaient motivés par un esprit de revendication sociale et identitaire, aujourd'hui l'effet d'oralité se lie de plus en plus à un besoin de donner libre cours à ses souvenirs personnels :

[...] cette arme d'une langue haute en couleur, imagée, parfois blasphématoire, n'est plus présentée comme le résultat d'une réalité sociale conflictuelle entre les classes et entre les communautés francophones et anglophones, elle est l'héritage que Nana, alias Rhéauna Tremblay, mère de l'écrivain, a laissé à son fils, soit l'amour de l'évasion et la capacité à inventer par le langage.⁹³

* * *

L'oralité inscrite dans l'écriture de Michel Tremblay a été étudiée surtout en fonction de sa composante anormative, celle qui entraîne une connotation sociolinguistique déterminée aux personnages d'extraction populaire. Ces analyses ont toutefois relevé que les phénomènes en désaccord avec la norme ne portent pas de façon exclusive sur des traits populaires ou régionaux, puisque l'effet Tremblay' comporte aussi la représentation de traits de l'oral quotidien qui ne sont pas particuliers à un milieu social ou au contexte québécois. Le dispositif d'analyse décrit dans le prochain chapitre, et appliqué à la parole des personnages féminins examinés dans les chapitres 3 et 4, se propose de l'inscrire dans une perspective plus large, pour mettre en lumière les différentes formes que prend l'oralité dans deux œuvres narratives récentes où sont en jeu divers locuteurs et situations communicatives.

⁹³ M. DARGNAT, *L'oral comme fiction...*, 526.

2. Appuis méthodologiques et œuvres examinées

Les outils méthodologiques dont nous allons nous servir pour notre analyse de l'oralité littéraire ont été développés par Catherine Rouayrenc à partir de la production narrative française contemporaine. Après les avoir décrits, nous allons introduire des aménagements afin d'enrichir notre dispositif des éléments nécessaires pour la prise en compte de la dimension géographique de la variation et pouvoir ainsi l'appliquer aux œuvres de Michel Tremblay. À cette fin, nous donnerons un aperçu des caractéristiques principales du français québécois, en cernant les grandes lignes de sa variation interne. Enfin, nous présenterons les œuvres de Tremblay que nous avons choisies pour l'étude des effets de l'oralité, deux œuvres en prose qui permettent de saisir les contrastes entre différentes variétés de français oral à travers la parole des personnages féminins.

2.1. Colorations variationnelles dans l'écrit littéraire : un dispositif d'analyse des effets d'oralité

La dynamique entre l'écrit et les représentations littéraires de la langue parlée doit être envisagée non seulement dans une perspective d'encodage (les procédés dont se sert tel écrivain pour évoquer divers phénomènes de l'oral à travers la langue écrite) mais aussi dans celle du décodage, le processus par lequel le lecteur tend à interpréter les modifications apportées par l'écrivain. Ce dernier point de vue fait intervenir la perception du lecteur, ses évaluations subjectives. L'on sait que pour le français, les rapports entre langue parlée et langue écrite sont généralement conçus selon une vision binaire qui associe l'oral à des emplois fautifs :

L'usage que l'on fait de l'opposition entre 'français parlé' et 'français écrit' est la plupart du temps tout à fait équivoque ; cela revient à limiter le français parlé à un domaine très étroit, celui du français 'familier', voire 'vulgaire', et à le comparer à un français écrit 'correct'. Le parlé c'est ce qu'on n'écrit pas habituellement, compte tenu des règles de bienséance de l'écrit. À ce compte, le français parlé qui sort de cette opposition est toujours du français 'fautif'.¹

Cela est d'autant plus vrai pour les représentations littéraires de la langue parlée, étant donné que dans l'écrit littéraire "l'oralité se définit globalement comme tout ce qui dévie du modèle canonique que représente l'écrit normatif" et que, par conséquent, "faire oral en littérature revient très souvent à faire non standard."² Par exemple, quand l'écrivain fait appel à des formes qui impliquent la transgression des conventions orthographiques pour représenter des prononciations particulières, l'effet qu'il produit se révèle dépréciatif, même lorsque ces formes correspondent à des emplois courants dans l'usage réel :

Dans la littérature française, il y a une vieille tradition de trucage de l'orthographe pour rendre, avec 'réalisme', certaines caractéristiques de la langue parlée. Les trucages consistent essentiellement en petites transformations de l'orthographe standard [...]. Ces transformations de l'orthographe [...] font toujours un effet péjoratif : elles signalent à l'attention un texte 'populaire' et 'relâché'. Il semble qu'elles n'aient jamais été suffisamment banalisées en français pour devenir un procédé de notation non marqué. Pourtant, elles correspondent souvent à des prononciations extrêmement courantes, qui n'ont rien de 'relâché' ni de populaire [...].³

Il se produit ainsi un décalage entre l'oral authentique – qui n'est pas

¹ C. BLANCHE-BENVENISTE, C. JEANJEAN, *Le français parlé...*, 1986, 21.

² M. DARGNAT, *L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques*, « Études françaises », IIII (2007), 1, 83-100, <https://doi.org/10.7202/016299ar>, 85.

³ C. BLANCHE-BENVENISTE, C. JEANJEAN, *Le français parlé...*, 130-131.

homogène et admet des variations comportant différents degrés d'acceptabilité sur une échelle normative – et l'oral qui est représenté à travers l'écriture littéraire, qui tend à être globalement perçu comme marqué, avec un nivellement vers un parler socialement connoté. À titre d'exemple, les non-réalisations du *e* caduc, généralement représentées à travers l'emploi de l'apostrophe, produisent cet effet stigmatisant même si les suppressions notées sont conformes à la prononciation standard, par exemple en position interne de mot (“tell'ment”) ou de syntagme (“revenir à c'que j'disais”).⁴ Ce glissement vers une perception dépréciative est d'ailleurs la conséquence du fait que l'oralité est entrée dans les dialogues romanesques – traditionnellement rédigés dans un langage littéraire respectueux de la norme, aussi bien que les sections réservées à la narration – au moment où l'on a voulu donner la parole au peuple, au cours du XIX^e siècle et en particulier à partir de Zola.⁵

L'intégration de l'oralité dans le discours narratif, plus tardive – c'est Céline qui a ouvert la voie, avec le *Voyage au bout de la nuit*⁶ –, introduit une dynamique plus complexe et entraîne une perception moins stigmatisée des procédés exploités dans les dialogues :

Le langage de la narration, quand il s'écarte du langage littéraire, est perçu comme reproduisant l'oral courant, et non comme parler d'une classe particulière.

Le langage des dialogues, qui comporte des traits langagiers de même nature que celui de la narration, est alors perçu lui aussi comme oral, cet oral pouvant être marqué par des traits qui représentent des écarts de nature différente par rapport à la Norme. Se pose alors la question de la

⁴ Cf. C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E*, « Langue française », LXXXIX (1991), 20-34 : 24.

⁵ Pour un traitement plus approfondi de cette dimension diachronique, je renvoie à C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman...*, 227-237 et, dans une perspective plus littéraire et sociologique, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, de J. MEIZOZ (Genève, Droz, 2001).

⁶ Cf. C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman...*, 233.

différenciation de parlers également oraux, différenciation entre narration et dialogue, différenciation éventuelle du parler des personnages.⁷

Dans le panorama littéraire contemporain, si beaucoup d'écrivains continuent de pratiquer un roman de facture traditionnelle, d'autres "utilisent le langage oral aussi bien dans la narration que dans le dialogue, mais ceci dans des proportions et de manière très variable."⁸

En examinant un ample corpus d'oral littéraire dans la production narrative du XX^e siècle, Catherine Rouayrenc a montré que la perception des faits représentés a évolué au fil du temps et qu'elle admet une certaine variabilité en fonction de l'emploi qui en est fait dans le texte⁹. Ainsi, par exemple, l'emploi de la variante familière *ça* du pronom démonstratif peut fonctionner comme une marque socioculturelle de parler populaire (marque de niveau) ou bien correspondre à une marque de registre¹⁰ évoquant un trait habituel du français oral : il sera perçu comme un marquage socioculturel s'il apparaît de façon exclusive dans les répliques d'un seul personnage, alors que les autres utilisent *cela* ou alternent les deux variantes ; mais il sera perçu "comme simple marque d'oralité [de registre] quand, aucun locuteur n'utilisant exclusivement *cela*, il apparaît dans le parler d'un personnage qui n'est pas de milieu populaire"¹¹. Rouayrenc observe d'autre part que dans la littérature contemporaine (exemples des années 1980 aux années 2000), "l'oralité

⁷ *Ivi*, 237.

⁸ *Ivi*, 233.

⁹ C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit: le roman...*, 227-256.

¹⁰ C. Rouayrenc utilise les termes *niveau* et *registre* pour indiquer respectivement des faits langagiers qui relèvent de la maîtrise linguistique du locuteur, de son niveau linguistique et culturel (niveau) et des faits qui se rapportent à la situation d'énonciation, au rapport entre les locuteurs (registre) : cf. « *C'est mon secret* ». *La technique de l'écriture « populaire » dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Du Lérot, 1994, 32-33. On y reconnaît la distinction entre variation selon l'usager (notamment l'axe diastratique) et selon l'usage (en particulier le diaphasique) proposée par Françoise Gadet (cf. *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003, 14-15).

¹¹ C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit: le roman...*, 236-237. Rouayrenc cite à ce propos l'exemple de Mme de Nettekourt dans *Les Cloches de Bale* (1934) de L. Aragon.

[marques de registre] est créée [...] en grande partie par les mêmes faits que ceux qui dans le roman du début du XX^e siècle étaient destinés à être perçus comme populaires [marques socioculturelles], c'est-à-dire des faits relevant de l'oral courant"¹² : il est question, encore un fois, de la forme *ça* du démonstratif, mais aussi de la négation réduite à *pas* et de l'effacement du pronom *il* devant les verbes impersonnels.

Afin de parvenir à une interprétation plus articulée de cette variabilité de l'oralité dans la littérature contemporaine, Rouayrenc propose un modèle d'analyse visant à mettre en lumière comment "les divers composants de l'oralité se combinent de manière diverse et dans des proportions variables, créant des oralités différentes"¹³. À partir de l'observation des faits langagiers qui apparaissent de façon constante dans la pratique littéraire, elle a pu identifier un réseau de 'dénoteurs' d'oralité¹⁴, c'est-à-dire de faits irréguliers par rapport au français standard qui "dénotent une connotation"¹⁵, laquelle peut correspondre à un langage 'populaire' (marque socioculturelle) ou bien à "un simple trait d'oralité"¹⁶ (marque de registre). Bien que les dénoteurs soient de nature diverse – lexicale, morphosyntaxique ou phonétique –, le lexique est un élément qui ne peut pas contribuer, à lui seul, à créer un effet d'oralité :

[...] le lexique, signifiant d'un emploi facile et constant, doit avoir une place à part. [...] il ne peut à lui seul caractériser un parler : un vocabulaire peut être émaillé de termes qui n'appartiennent pas au français standard sans que l'énoncé cesse d'être par ailleurs parfaitement conforme à la Norme, tant du point de vue morphosyntaxique que phonétique ; une marque morphosyntaxique ou phonétique peut en revanche

¹² *Ivi*, 242.

¹³ *Ivi*, 248.

¹⁴ Cf. C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E...*

¹⁵ C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman...*, 235.

¹⁶ *Ivi*, 236.

suffire à identifier un parler comme populaire. Le signifiant lexical n'est donc pas doté de la même valeur que les autres signifiants.¹⁷

En revanche, les dénoteurs phonétiques et morphosyntaxiques se structurent comme un code : ils correspondent à un nombre limité de faits langagiers récurrents¹⁸ dont la valeur peut varier en fonction de leur fréquence textuelle (dans un roman donné) et intertextuelle (nombre d'écrivains qui l'utilisent) ainsi que du type d'infraction qu'ils représentent :

[...] chaque dénoteur est doté d'une valeur spécifique en fonction de sa représentativité et de sa significativité.

— Sa représentativité est d'autant plus grande qu'il est employé par plus d'écrivains, que sa fréquence intertextuelle est donc élevée : plus nombreux sont les écrivains à employer un dénoteur, plus celui-ci devient représentatif d'un type de parler.

— Un dénoteur facultatif est une marque chargée de plus de significativité qu'un dénoteur d'emploi systématique. Significativité et représentativité sont en raison inverse : plus un dénoteur est représentatif, moins il est significatif. La significativité d'un dénoteur est également liée à sa fréquence d'emploi dans un texte : moins il est employé, plus il est significatif. Par un jeu de balance, un dénoteur généralement très employé peut gagner en significativité par un faible emploi à l'intérieur d'un texte. Cette significativité dépend aussi de la transgression que représente le dénoteur. Un dénoteur est d'autant plus significatif qu'il représente une forte transgression : un dénoteur lexical a moins de significativité qu'un déno-

¹⁷ C. ROUAYRENC, « *C'est mon secret* »..., 22-23.

¹⁸ André Petitjean, en analysant les représentations écrites de la langue orale dans un corpus dramatique contemporain, relève lui aussi une tendance à la constitution d'un système de représentations écrites récurrentes : « dans l'histoire des genres [littéraires], certaines constellations de faits de langue (de registres discursifs) tendent à se stabiliser au point de former des représentations stéréotypées inscrites dans l'imaginaire linguistique d'une époque. Il en va ainsi du <patron oral> et du patron <langue populaire> sous la forme d'un ensemble hétéroclite de marqueurs d'oralité et de fautes typantes incorporés mimétiquement dans la langue écrite. » (A. PETITJEAN, *La représentation de l'oral dans les textes dramatiques contemporains*, « Langages », CCXVII (2020), 1, 39-54 : 40).

teur morphosyntaxique, lequel a moins de significativité qu'un dénoteur phonétique qui, entraînant une irrégularité orthographique, représente la transgression maximale.¹⁹

Les dénoteurs tendent à s'organiser en fonction de plusieurs niveaux d'intégration de l'oral. Rouayrenc distingue trois plans, établis selon une gradation qui va des procédés les plus conformes aux normes orthographique et grammaticale à d'autres moins soucieux des conventions, impliquant la violation de la morphosyntaxe, jusqu'à l'introduction de graphies atypiques pour reproduire des traits phonétiques du français spontané ou d'un parler socioculturellement marqué. Elle distingue ainsi entre oralité normée, courante et marquée.

2.1.1. Les trois dimensions de l'oralité littéraire

2.1.1.1. L'oralité normée

L'oralité normée comporte le recours à des "faits langagiers propres à l'oral et à l'oral souvent le plus correct"²⁰; les stratégies d'écriture se limitent à des marques de registre visant à connoter un parler standard ou soutenu, dont voici les plus récurrents :

- l'interrogation directe, avec l'inversion du sujet ou des formes plus courantes à l'oral, comme l'interrogative par intonation ou avec un adverbe interrogatif postposé
- l'énonciation exclamative
- l'emploi des noms propres et des appellatifs en apostrophe, pour interpeller directement le destinataire
- l'emploi de constructions injonctives
- l'emploi d'interjections

¹⁹ C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman...*, 236.

²⁰ Cf. *ivi*, 249.

- l'introduction de formules de salutation
- le recours généralisé à la forme *ça* du pronom démonstratif
- l'emploi des points de suspension pour évoquer des pauses ou des hésitations qui accompagnent la recherche des mots.

Un éventail presque complet de ces caractéristiques (à l'exception des formules de salutation) peut être observé dans l'extrait suivant, une conversation téléphonique entre le protagoniste du roman *La vérité sur l'affaire Harry Québert*, de l'écrivain suisse Joël Dicker, et sa mère :

[...] Pourquoi tu cours t'occuper d'un vieux professeur au lieu de te chercher une femme ? Tu vas avoir trente ans, et tu n'as marié personne encore ! Tu veux qu'on meure sans t'avoir vu marié ?

— Tu as cinquante-deux ans, Maman. On a encore un peu de temps.

— Cesse d'ergoter ! T'a-t-on appris à ergoter, hein ? Encore des choses que tu tiens de ce maudit Québert. Pourquoi ne t'occupes-tu pas de nous ramener une belle jeune femme ? Hein ? Hein ? Alors, tu ne réponds plus ?

— Je n'ai rencontré personne qui m'ait plu ces derniers temps, Maman. Entre mon livre, ma tournée, le prochain livre...

— Des excuses, voilà ce que c'est ! Et le prochain livre ? Ça sera un livre de quoi ? Des histoires de sexe pervers ? Je ne te reconnais plus, Markie... Markie chéri, écoute, je dois te demander : es-tu amoureux de ce Harry ? Fais-tu de l'homosexualité avec lui ?²¹

2.1.1.2. L'oralité courante

Rouayrenc a constaté que les écrivains contemporains ont recours plus souvent à des stratégies d'écriture qui produisent l'effet d'oralité "par

²¹ Joël DICKER, *La vérité sur l'affaire Harry Québert*, Paris, Éditions de Fallois/L'âge d'homme, 2012, 243.

l'emploi de faits langagiers caractéristiques du parler courant²². Les traits les plus représentatifs sont les suivants :

- l'interrogation sans inversion
- l'interrogation avec un mot interrogatif postposé
- l'omission de *ne* dans les phrases négatives
- la juxtaposition
- l'omission du pronom *il* impersonnel
- la suppression du *e* caduc du pronom *je* devant consonne
- l'élision du pronom *tu*²³
- l'emploi de *on* avec la valeur de *nous*
- les structures à détachement et le recours fréquent aux présentatifs
- des appuis de discours (ex. *bon, ben, tu vois*)
- des jurons et injures usuels
- des mots familiers à valeur hyperonymique (ex. *truc*)
- des abréviations et synonymes familiers (ex. *maxi, copine*)
- des sigles et des noms propres qui renvoient à des référents quotidiens (ex. *PVC, La Redoute*)

On remarquera que ces procédés impliquent des transgressions graphiques très limitées, qui comportent le recours à des graphies attestées dans l'orthographe traditionnelle dans des contextes linguistiques différents ; c'est le cas de *j'*, possible devant voyelle, et de *t'*, utilisée pour le pronom complément : étant identiques aux formes élidées grammaticalement admises, ces graphies ne posent aucun problème de lisibilité.

Les infractions syntaxiques concernent des phénomènes qui ne sont pas perçus comme des erreurs dans l'usage spontané authentique, étant

²² C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman...*, 250.

²³ Cette élision, ainsi que celle du pronom *je* devant consonne, ne sont pas considérées comme des violations de la norme orthographique puisque la graphie qui en résulte est conforme à celle des formes élidées grammaticalement admises et leur emploi ne pose pas un problème de lisibilité. Cf. C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E...*, 21.

donné qu'ils sont caractéristiques de la conversation quotidienne, du français 'ordinaire'²⁴ : c'est le cas de l'absence du *ne* de négation – attestée “dans 80% des cas dans les conversations”²⁵ –, de l'omission du *il* impersonnel, du recours aux structures à détachement²⁶. Ce sont, dans leur ensemble, des marques de registre qui contribuent à connoter un usage spontané (non surveillé) du français oral, comme le confirment aussi les traits de nature lexicale (hyperonymes, sigles, abréviations d'usage courant) et discursive (les appuis de discours, désignés aussi de 'petits mots de l'oral')²⁷.

Jacques Poulin, dans *La traduction est une histoire d'amour*, se sert de procédés qui relèvent de l'oralité courante dans une conversation entre Marine, la traductrice – qui est aussi la narratrice à la première personne – et une adolescente mystérieuse. On remarquera des différences dans le discours de la traductrice entre les passages narratifs, où les négatives respectent toujours la structure conventionnelle, et les passages

²⁴ Françoise GADET utilise l'expression *français ordinaire* pour se référer au « français familier, celui dont chacun est porteur dans son fonctionnement quotidien, dans le minimum de surveillance sociale : la langue de tous les jours. » (*Le français ordinaire*, Paris, Colin, 1997, v). Pour les traits typiques de la conversation spontanée, voir aussi C. BLANCHE-BENVENISTE, *La langue parlée*, in M. Yaguello (dir.), *Le grand livre de la langue française*, Paris, Seuil, 2003, 317-344.

²⁵ C. BLANCHE-BENVENISTE, *La langue parlée...*, 322. Dans une autre recherche, l'absence de réalisation du *ne* est attestée avec une fréquence de 95%, dans les conversations de toutes sortes de locuteurs, y compris des médecins ou hommes politiques : C. BLANCHE-BENVENISTE, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 2010, 48-49.

²⁶ Je reprends la dénomination adoptée par F. Gadet pour se référer à l'ensemble des phénomènes qui correspondent à des constructions non conformes à l'ordre des mots canonique, classifiés de façon très variable selon l'approche adoptée (thématisation, emphase, dislocation, clivage, focalisation, etc.) ; cf. *Le français ordinaire...*, 131.

²⁷ Ce sont des mots ou syntagmes qui apparaissent en début et parfois en fin d'énoncé avec une fonction de connecteur de phrase (*mais, donc, alors...*) ou une valeur phatique qui marque une hésitation, un appui, une conclusion, une atténuation, une précision (*euh, ben, bon, quoi, enfin, disons...*) ou qui sert à attirer l'attention (*tu vois, écoutez...*). Cf. S. DETEY *et al.* (dirs.), *Les variétés de français parlées dans l'espace francophone. Ressources pour l'enseignement*, Paris, Ophrys, 2010, 99-100.

dialogués, qui présentent occasionnellement des négatives réduites (“si c’est pas indiscret”). Les répliques de l’adolescente sont caractérisées par une représentation plus accentuée de l’oralité courante, avec le recours systématique à l’omission de la particule *ne* des négatives et à l’élision du pronom *tu* avant voyelle (pronom qui apparaît, en revanche, avec sa forme canonique dans les répliques de la traductrice) :

[...] elle tourna vers moi ses yeux cernés et remplis de larmes, et me regarda sans rien dire. J’avais une boule dans la gorge, mais il valait mieux ne pas le montrer.

— J’habite à l’île d’Orléans, dis-je après m’être éclairci la voix. Ton chat est arrivé un beau matin et il est resté.

— Il a grandi...

On dit que les chats n’ont pas de mémoire. Pourtant, il avait l’air de la reconnaître : il frottait son museau dans le cou de la fille et ronronnait. Je dis à voix haute, mais tout ce que j’entendais, c’était un murmure.

— Ça veut dire que t’as lu le message... Mais comment ça se fait que tu m’as trouvée ?

— J’ai une vraie tête de mule. Et puis, un ami m’a aidée.

— C’est lui qui chuchotait, tout à l’heure, quand t’as ouvert la porte ?

— Tu nous as entendus malgré le walkman ?

— Il est pas allumé. Je mets les écouteurs pour que les infirmières me laissent tranquille. Elles voudraient que je dise oui à la proposition de quelqu’un qui est venu me voir. Une travailleuse sociale.

Je me penchai vers elle pour mieux entendre ce qu’elle disait.

— Quel genre de proposition, si c’est pas indiscret ?

— Aller dans un foyer d’accueil.

— Et qu’est-ce que t’en penses ? demandai-je avec inquiétude.

Ma voix n’était pas normale, je suppose, car elle me regarda longuement avant de répondre. Elle était sur ses gardes.

— Ça dépend, dit-elle. En tout cas, je peux pas retourner où j’étais. Les raisons, j’imagine que tu les connais.

— Je les connais parce que moi aussi j’ai rencontré la travailleuse sociale : c’était avant-hier et mon ami était avec moi. On avait une idée et on voulait lui en faire part.

— C’est quoi, l’idée ?

— Je ne suis pas sûre d'être capable de bien l'expliquer. Si mon ami était là... Je veux dire, si ça ne te dérange pas qu'il entre, peut-être qu'à nous deux, on aurait des chances de trouver les mots justes.

— Ça me dérange pas, dis-lui d'entrer.²⁸

2.1.1.3. L'oralité marquée

Le dernier plan de la représentation littéraire de la langue parlée s'appuie sur des procédés d'écriture qui visent à évoquer "un parler nettement marqué"²⁹ du point de vue socioculturel et qui comportent :

- des suppressions de lettres et des graphies qui s'écartent de la norme orthographique pour évoquer des prononciations particulières
- des phénomènes morphosyntaxiques considérés comme incorrects
- des mots et expressions argotiques

Afin de fournir un extrait hautement représentatif des stratégies qui peuvent être mises en œuvre dans la perspective de l'oralité marquée, nous citons un extrait d'un roman du début du XX^e siècle qui thématise la question de la représentation littéraire d'un sociolecte et en évoque les traits par différents expédients que l'on peut rattacher à ce plan de l'oralité littéraire:

Il bafouille, la bouche pleine, en me soufflant une odeur de boutique de confiserie.

— Dis donc, toi qui écris, tu écriras plus tard sur les soldats, tu parleras de nous, pas ?

— Mais oui, fils, je parlerai de toi, des copains, et de notre existence.

— Dis-moi donc...

Il indique de la tête les papiers où j'étais en train de prendre des notes.

²⁸ Jacques POULIN, *La traduction est une histoire d'amour*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2006, 118-119.

²⁹ C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman...*, 250.

2. Appuis méthodologiques et œuvres examinées

Le crayon en suspens, je l'observe et l'écoute. Il a envie de me poser une question.

— Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose : si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc ? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça, tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qu'i's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas besef imprimer. Alors, quoi ? Si tu ne le dis pas, ton portrait ne sera pas r'semblant : c'est comme qui dirait que tu voudrais les peindre et que n'mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est. Mais pourtant ça s'fait pas.

— Je mettrai les gros mots à leur place, mon petit père, parce que c'est la vérité.³⁰

La parlure du soldat est ici caractérisée par de nombreuses élisions de *e* caduc qui portent non seulement sur le pronom *je* et d'autres monosyllabes mais aussi sur la première syllabe de quelques mots polysyllabiques ; devant un verbe à initiale consonantique, le pronom *ils* perd la consonne liquide et se réduit à [i], prononciation reproduite par une graphie qui maintient cependant la marque du pluriel : *i's* ; le mot *quelque* perd le *e* caduc final aussi bien que la liquide en position interne et produit une agglutination avec le mot *chose* ; le *il* impersonnel est omis (*y a*). On relève en outre une omission de la particule *ne* dans la négative *ça s'fait pas* et plusieurs interjections à valeurs phatique (*dis donc*, *enfn*, *pas*). Au niveau du vocabulaire, apparaissent des mots et expressions d'usage familier (*comme qui dirait* : “comme si on disait”), populaire (*s'engueuler* : “se dire des injures”, *troufion* : “soldat”, *rapport à* : “à propos de”) et argotique (*en lousdoc* : largonji de “en douce”, *besef* : mot sabir “à foison, beaucoup”).

La dimension marquée de l'oralité littéraire multiplie donc les procé-

³⁰ Henri BARBOUSSE, *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1917, 168.

dés de caractérisation socioculturelle avec le recours à des graphies comportant des transgressions de la norme plus ou moins importantes et à des usages lexicaux ou morphosyntaxiques socialement connotés (argot, non respect des règles grammaticales).

Ce dispositif ne permet cependant pas de distinguer le marquage social du marquage géographique et exclut donc la possibilité d'entrecroiser ces deux plans, ce qui représente une limite importante pour l'analyse d'œuvres situées dans un contexte non hexagonal, puisque l'introduction d'une connotation géographique ne doit pas nécessairement être interprétée comme un marquage socioculturel. Une adaptation se rend alors nécessaire afin de pouvoir l'appliquer à des œuvres littéraires francophones intégrant une représentation très dynamique de l'oralité.

2.1.2. Oralité littéraire et français québécois

En prenant en considération la nature pluricentrique du français et la structuration interne de la variété québécoise, nous allons proposer une révision du modèle d'analyse de l'oralité littéraire décrit ci-dessus en intégrant la composante géographique, qui sera à son tour articulée en plusieurs plans.

Aujourd'hui il n'est plus à démontrer que le français, langue parlée dans plusieurs pays et continents, est une langue 'pluricentrique', douée de plusieurs centres normatifs, où sont en voie de codification des normes de référence endogènes basées sur l'usage local³¹. Au Québec, la question de l'identification d'une norme de référence est objet d'un débat qui se poursuit depuis les années 1960 et qui s'articule encore aujourd'hui autour de deux conceptions, d'une part une vision exogéniste de la langue, qui privilégie une norme internationale (le

³¹ Cf. B. PÖLL, *Le français langue pluricentrique ? études sur la variation diatopique d'une langue standard*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.

français dit *international*)³² et d'autre part une vision endogéniste, qui met en avant l'existence d'un français standard propre au Québec³³.

Le modèle du français dit *international* a été remis en cause dans les années 1970, quand l'on a commencé à admettre "l'existence d'un FQ [français québécois] qui puisse être une langue de qualité, même s'il comporte un certain nombre de mots et, dans une moindre mesure, de prononciations doublant des usages du FR [français de référence]. Selon ses défenseurs, ce nouveau modèle de qualité linguistique pourrait valoir comme modèle linguistique de référence pour l'enseignement et les communications à caractère formel des Québécois. L'émergence de cette conception est intimement liée à l'émancipation politique du Québec suite à la Révolution tranquille et soutenue par les nouvelles connaissances en sociolinguistique montrant l'équivalence fonctionnelle des variétés et le caractère social du langage."³⁴

En effet les spécificités linguistiques québécoises ont été l'objet de nombreuses recherches qui, au cours du dernier demi-siècle, ont contribué à mieux cerner cette variété de français et les usages qui lui sont propres. L'on dispose actuellement de grands corpus de langue écrite et orale, désormais réunis sur la plateforme numérique du *Fonds de données linguistiques du Québec* (<https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca/>), conçue pour préserver les données et pour en permettre une plus ample exploitation. C'est à partir d'un de ces corpus, la *Banque de données textuelles de Sherbrooke* qu'il a été possible de parvenir à l'élaboration d'un dictionnaire du français québécois standard, le dictionnaire *Usito* (<https://www.usherbrooke.ca/usito/>): entièrement réalisé à partir de sources québécoises, il offre une description complète

³² D'après cette perspective, « il n'y aurait qu'une langue française et qu'une seule norme, celle de Paris, dont on atténue le caractère centralisateur sous l'euphémisme de *français international*. » J.-C. CORBELL, *L'embarras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, Montréal, Québec Amérique, 2007, 306.

³³ Cf. P. MARTEL, H. CAJOLET-LAGANIÈRE, *Le français québécois. Usages, standard et aménagement*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996.

³⁴ C. REINKE, L. OSTIGUY, *Le français québécois d'aujourd'hui*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, 121.

du vocabulaire en usage au Québec (usages partagés avec le reste de la francophonie et spécificités endogènes) ainsi qu'un classement des particularités en fonction de leur légitimité sociale grâce à l'introduction d'un efficace système de marques et de 'précautions d'emploi'. Dans une perspective historique, l'on rappellera aussi l'*Index lexicologique québécois* (<https://www.ilq.tlq.org/>), qui permet de chercher des attestations sur une période allant du milieu du XVIII^e siècle au début du XXI^e, et le *Dictionnaire historique du français québécois* (<https://www.dhfg.org/>), qui retrace l'origine et l'évolution de 810 québécismes sélectionnés selon un critère différentiel.

Les recherches dédiées aux particularités lexicales, phonétiques et morphosyntaxiques du français québécois sont très nombreuses et il serait impossible de rappeler ici le grand nombre de publications disponibles. Elles ont permis de parvenir à des études de synthèse qui concourent à la codification de cette variété de français en explicitant des informations d'ordre sociolinguistique utiles à la différenciation de sa variabilité interne et qui seront donc des textes de référence pour notre analyse. En plus des dictionnaires mentionnés ci-dessus, nous allons nous appuyer principalement sur le volume *Le français québécois d'aujourd'hui* de Christine Reinke et Luc Ostiguy, déjà cité, et sur la monographie *Le français au Québec et en Amérique du Nord* réalisée France Martineau, Wim Remysen et André Thibault³⁵.

Aujourd'hui le français québécois est donc à envisager comme une variété nationale de français qui comporte une variabilité régionale interne (diatopique), situationnelle (diaphasique) et sociale (diastratique). Si "les différences linguistiques entre les régions ne sont pas très nombreuses"³⁶, il existe en revanche une différenciation plus nette au niveau situationnel :

³⁵ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, Ophrys, 2022.

³⁶ C. REINKE, L. OSTIGUY, *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 34. Les différences régionales concernent surtout la prononciation et sont attestées chez les personnes âgées

Comme toutes les variétés nationales du français, le FQ comporte une variété soutenue pour les communications officielles (FQs) et une variété familière pour les échanges quotidiens (FQf). Le FQs est celui qui figure dans les journaux, dans les revues spécialisées et scientifiques, dans les documents de l'administration publique et parapublique et dans l'affichage commercial. Il est entendu sur les ondes dans la bouche des chefs d'antenne et des animateurs d'émissions d'affaires publiques.³⁷

La variété familière du français québécois est celle qui est utilisée “dans les échanges oraux quotidiens” mais elle peut apparaître aussi dans d'autres contextes :

Elle est également entendue sur les ondes, notamment dans les téléromans et les films québécois, de la bouche de participants d'émissions de télé-réalité ou d'artistes lors de leur passage dans des émissions de variétés. Bien que la variété familière soit avant tout une langue parlée, elle peut figurer également dans les messages textes (textos) et autres communications écrites réalisées sans contraintes normatives. Elle s'aperçoit aussi dans des œuvres de la littérature québécoise.³⁸

Quant aux caractéristiques de ces variétés, le français québécois soutenu est une variété très proche du français de référence :

Le FQs parlé et écrit est en général relativement codifié. Sur le plan de la morphosyntaxe, il s'aligne sur le FR [français de référence]; sur le plan du lexique et de la prononciation, il a beaucoup en partage avec ce dernier, mis à part les québécismes et quelques traits phonétiques [...]. Comme pour toute langue normée, il y a peu de place pour la

ou peu scolarisées, tandis que les jeunes tendent à s'aligner sur le modèle des grandes villes, notamment de Montréal (cf. *ivi*, 68).

³⁷ *Ivi*, 35.

³⁸ *Ivi*, 43-44.

variation : une structure morphosyntaxique, une prononciation ou un mot associé à la variété familière est perçu souvent comme un écart.³⁹

Ses spécificités principales concernent essentiellement la prononciation et le vocabulaire. Au niveau phonétique il se distingue pour :

- le maintien de la prononciation [œ̃] pour le graphème *un*
- la réalisation fermée de la voyelle nasale antérieure non labiale : [ẽ]
- le maintien de l'allongement vocalique pour différencier des paires lexicales comme *paume* [po:m] et *pomme* [pɔm]
- la réalisation plus relâchée des voyelles fermées [i], [y], [u] en syllabe fermée
- l'affrication des consonnes [t] et [d] devant les graphèmes *i* et *u* (devant les phonèmes vocaliques [i], [y] et les semiconsonnes [j] et [ɥ]).

Les québécismes lexicaux du registre soutenu sont des mots propres de l'usage québécois qui sont perçues comme corrects. Ce sont des unités lexicales qui ont été créées au Québec (*acériculture*) ou qui ont développé des acceptions nouvelles (*rang* pour indiquer une subdivision territoriale) ou, encore, qui ont été empruntées à l'anglais (*whip*, un député) ou aux langues autochtones (*ouananiche*, une espèce de saumon). Elles désignent généralement des réalités locales et appartiennent principalement aux domaines de la faune, de la flore, de l'environnement, de l'alimentation, de l'administration, du système politique, de la culture. Le plus souvent elles n'ont pas d'équivalent en français de référence, mais elles peuvent aussi représenter des géo-synonymes (ex. *magasiner* / *faire du shopping*).

Le français québécois familier se caractérise non seulement par des traits phonétiques et lexicaux mais aussi par des particularités mor-

³⁹ *Ivi*, 69.

phosyntaxiques. La prononciation présente quelques conservatismes, c'est-à-dire le maintien de variantes qui ne sont plus courantes en français de référence :

- plusieurs variantes de réalisation du graphème *oi* : [wɛ, we, wa, wɔ] ou bien [ɛ] (dans les mots *droite, froid, refroidir*)
- ouverture de la voyelle [ɛ] en [a] devant [ʁ]
- réalisation de la consonne *-t* en finale de mot

D'autres prononciations sont le résultat d'une évolution qui s'est produite ou achevée en Amérique du Nord :

- ouverture de [ɛ] en [a] en finale de mot en correspondance des graphèmes *ais, ait, aid, ès, et* y compris dans les formes verbales conjuguées (imparfait, conditionnel, etc., par exemple *j'vas*)
- réalisation en [ɔ] de la voyelle *a* en finale de mot
- diphtongaison des voyelles longues et des voyelles nasales
- fusion vocalique (coarticulation de la voyelle finale d'un mot avec la voyelle initiale du mot suivant)
- emploi de liaisons inattendues ou “liaisons épenthétiques”, qui comportent l' “insertion d'une consonne non étymologique, d'origine analogique, devant un mot à initiale vocalique”⁴⁰.

Le vocabulaire familier correspond à des mots ou locutions que les Québécois “tendent à éviter en situation de communication formelle”⁴¹

⁴⁰ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 311. Ce phénomène, courant dans le registre familier, se réalise en particulier dans certains contextes : articulation de [l] après *ça*, généralisation de [t] après les diverses formes du verbe *être* et parfois devant ce verbe (*ça va [t] être*), liaison en [z] après des chiffres, après le pronom *leur* et dans les impératives après un pronom postposé. Cf. *ivi*, 200-201. Reinke et Ostiguy considèrent cette particularité comme une variante morphologique du français québécois familier : cf. *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 65-66.

⁴¹ C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 44.

et qui peuvent être des créations néologiques ou sémantiques, ou bien des emprunts à l'anglais. Ceux-ci ont généralement un équivalent dans le registre soutenu ou en français de référence, pour cette raison leur emploi peut être objet de critiques. Reinke et Ostiguy classent les conservatismes et archaïsmes lexicaux (unités lexicales disparues en France ou devenues désuètes) comme des éléments de la variété familière, sauf pour un nombre limité de mots⁴². Le vocabulaire familier se singularise en outre pour l'emploi de quelques catégories particulières de mots:

- les blasphèmes et notamment les 'sacres' (blasphèmes québécois formés à partir de mots appartenant au vocabulaire de l'Église et de la liturgie chrétienne)
- mots grammaticaux à valeur de connecteurs (ex. *pi*, *faque*)
- marqueurs discursifs (ex. *coudonc*, *là*)

Les variantes syntaxiques et morphologiques sont des particularités qui existent aussi en français familier de France, ou qui y ont existé, mais qui connaissent un emploi plus fréquent au Québec. Reinke et Ostiguy se limitent à décrire les formes les plus utilisées⁴³ :

- quasi-absence de la particule *ne* dans les négatives
- interrogation totale formée avec l'affixe postverbal *-tu*
- variantes des pronoms sujets de troisième personne: apocope de *il* et *ils*, formes *al* (devant voyelle) et *a* (devant consonne) du pronom *elle*
- variantes réduites de pronoms compléments directs et indirects, comme l'aphérèse de *lui* qui se réduit à [i]⁴⁴

⁴² *Aiguisoir, banc de neige, bas, borne-fontaine, boyau d'arrosage, cabaret, creux, croche, drave, laveuse, noirceur, papier sablé, peinturer, remorqueuse, roulotte, tente-roulotte, viaduc* : ce sont les mots décrits comme vieillis dans *Usito* ou le *GDT*, sans cependant être l'objet de limitations d'usage. (Cf. *ivi*, 39-40).

⁴³ Cf. *ivi*, 61-68.

⁴⁴ Les variantes des pronoms sujets et compléments de la troisième personne du

- variantes renforcées des pronoms pluriels (*nous autres, vous autres, eux autres*)
- variante *j’vas* du futur proche à la première personne du singulier
- maintien de l’ordre des pronoms compléments directs et indirects en position postverbale

Les usages socialement connotés semblent plus difficiles à cerner et tendent à se confondre avec les traits du québécois familier, à cause d’une variation individuelle importante liée au niveau de scolarité, à la maîtrise du français, au milieu professionnel et social d’origine, à l’âge et à l’appartenance sexuelle :

Ce qu’on appelle communément le FQf doit donc être perçu comme une variété à plusieurs possibilités. En revanche, toutes les possibilités ne sont pas perçues de la même façon. En effet, les Québécois ont parfois l’impression que la variété familière de l’un est plus familière que celle d’un autre.

C’est qu’il existe des éléments linguistiques du FQf qui sont plus dévalués socialement que d’autres. Ces éléments dont l’indice de dévaluation est élevé sont ressentis par les Québécois comme étant du français de ‘mauvaise qualité’.⁴⁵

Les variantes les plus stigmatisées concernent tant la prononciation que la morphosyntaxe⁴⁶ :

- l’ouverture de [ɛ] en [a] devant [ʁ] : *verte* [vart], *perdu* [pak.d_zy]
- l’élision de [ʁ] final, fréquent dans la préposition *sur* et dans le pos-

singulier sont le résultat de phénomènes qui investissent la prononciation et peuvent donc être décrites aussi dans cette perspective, comme le font F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 197-198. Étant liées à la chute de la consonne *l*, dans le ch. 4 elles seront examinées dans cette perspective.

⁴⁵ C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d’aujourd’hui...*, 69.

⁴⁶ Exemples cités : *ibidem*. Pour ces variantes, Reinke et Ostiguy se limitent à fournir ces exemples ; nous ajoutons une description des phénomènes représentés en nous appuyant sur les autres sources consultées.

sessif *leur*, accompagnée de la fermeture de la voyelle : “Donne-*leu* [lø] donc ça!”

— la forme contractée du futur proche *m’as* [mɔ]⁴⁷ : “*m’as* [mɔ] l’faire” pour “j’vais le faire”

— des erreurs dans la conjugaison des verbes, notamment en ajoutant des consonnes ou semi-consonnes qui donnent une forme longue au radical⁴⁸ : “*i jousent* [ʒuz] au hockey”, “*i faut qu’on soye* [swɛj] là à 8 h”

— l’emplois de *que* passepartout dans les relatives et les subordonnées : “J’sais *que c’est que* [kə.sɛk] tu veux” ; “la fille *que* je parle est arrivée”.

Au-delà de la distinction entre ces deux ensembles de variantes, la différence entre le registre familier et le niveau socialement dévalorisé semble toutefois relever essentiellement de la fréquence d’emploi :

C’est [...] surtout le nombre d’occurrences de variantes familières plus dévaluées socialement dans un même énoncé qui détermine, aux oreilles des Québécois, qui a un français parlé de ‘moins bonne qualité’.⁴⁹

En revenant au modèle d’intégration de l’oral dans le texte littéraire, nous allons prévoir, à côté des deux plans sans connotation géographique – l’oralité normée (exempte d’écarts aux normes orthographique et grammaticale) et l’oralité courante (caractérisée par des écarts visant à représenter les traits d’un parler spontané commun à tous les locuteurs francophones) – le plan de l’oralité québécoise, qui est doublement connotée : comme variété géographique et en raison de ses variations internes ; elle sera donc articulée en trois ensembles⁵⁰ :
– oralité *québécoise soutenue* – alignée sur les caractéristiques de

⁴⁷ Cette forme est le résultat de la réduction progressive de *je m’en vais*, qui devient *je m’en vas* > *m’en vas* > *m’en ’as* > *m’as*. Cf. *ivi*, 70.

⁴⁸ Cf. C. BLANCHE-BENVENISTE, *La langue parlée...*, 332-333.

⁴⁹ C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d’aujourd’hui...*, 69.

⁵⁰ Le dispositif présenté ci-dessous est une version révisée et plus articulée du modèle appliqué à l’analyse du roman *Victoire !* (C. BRANCAGLION, *Variations sur l’oralité: Victoire! de Michel Tremblay*, « Testi e linguaggi », 2024, 1, 40-54).

l'oralité normée mais intégrant l'évocation de particularités géographiques conformes au registre québécois soutenu ;

- oralité *québécoise familière* – caractérisée par des écarts orthographiques ou grammaticaux exploités pour représenter des particularités propres au français familier et incluant des traits québécois typiques de ce registre;
- oralité *québécoise socioculturellement marquée* – comportant des écarts qui visent à représenter des usages linguistiques dévalorisés au Québec.

L'application d'un tel dispositif d'analyse aux œuvres de Michel Tremblay, permettra d'observer quels traits, parmi ceux qui caractérisent les différentes variétés de français québécois, sont mis en jeu par cet écrivain. Cela nous a paru intéressant surtout après la publication, en 2020, d'un roman qui thématise l'évolution linguistique d'un des personnages ancestraux de l'univers fictionnel de Tremblay : Victoire. Dans cet ouvrage éponyme, l'auteur décrit le parcours de réappropriation linguistique de la protagoniste qui, après avoir apprivoisé le français international enseigné au couvent, s'efforce de retrouver le parler de son milieu d'origine. La prise en compte de différents types d'oralité permettra de saisir les stratégies que l'auteur exploite pour caractériser les divers profils langagiers explorés dans ce texte et de décrire ainsi la transformation de Victoire.

L'étude sera en outre étendue à un plus large ensemble de figures féminines, celles qui apparaissent dans le même ouvrage mais aussi les personnages qui s'entretiennent avec le jeune protagoniste des *Conversations avec un enfant curieux*, recueil de récits en forme dialoguée qui laissent libre cours à la langue parlée.

2.2. Les œuvres examinées

Nous avons choisi d'appliquer notre analyse à deux ouvrages repré-

sentatifs des deux genres narratifs pratiqués par Michel Tremblay, le roman et le récit, qui répondent à deux exigences diverses de sa pratique littéraire :

[...] puisque les personnages et les histoires passent volontiers d'un genre à l'autre, on est fondé à se demander ce qui décide M. Tremblay à choisir tel ou tel format définitif : pièce, roman ou récit ? Si l'on essaie de faire des divisions, on dira que le théâtre lui permet de faire vivre ses personnages et de faire réagir le public/lecteur, le roman d'en expliquer l'origine et de construire un univers complet, et les récits d'expliquer l'origine de sa vocation d'écrivain. Les genres sont généralement associés chez lui à un ton : le cri, l'histoire murmurée ou la confession autobiographique.⁵¹

Les textes choisis – respectivement le roman *Victoire!*, et le recueil de récits *Conversations avec un enfant curieux*⁵² – se rejoignent par le fait qu'ils décrivent chacun l'origine d'un processus de création : d'une part l'évènement qui se situe à l'origine de l'univers fictif de Tremblay, de l'autre le parcours de formation et d'initiation à l'écriture de l'auteur.

Avec le roman *Victoire!*, M. Tremblay poursuit son exploration du passé familial des personnages qui avaient animé sa production antérieure. Après les *Chroniques du Plateau Mont-Royal* – qui mettaient en scène les personnages inspirés de sa famille paternelle – et les neuf tomes de *La Diaspora des Desrosiers* – qui ont retracé l'histoire de sa famille maternelle (celle de Nana, la 'Grosse femme') – avec le roman dédié au personnage de Victoire, il a voulu retrouver la “genèse de la genèse de tout ce [qu'il a] écrit” et décrire “la rencontre du frère et de la sœur qui ne s'étaient pas vus depuis sept ans et qui tombent en

⁵¹ M. DARGNAT, *L'oral comme fiction...*, 505-506.

⁵² Michel TREMBLAY, *Victoire! Roman élégiaque*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2020 ; *Conversations avec un enfant curieux*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2016. Dorénavant les citations et renvois à ces ouvrages seront indiqués par les sigles V et CEC suivis de l'indication de la page.

amour.”⁵³ C’est donc l’œuvre qui dévoile la naissance de l’union incestueuse entre Victoire et son frère Josaphat, un secret évoqué dans les *Chroniques* et déjà confirmé dans la pièce *La Maison suspendue* (1990), où l’on apprenait que le père biologique de Gabriel – futur mari de la Grosse femme – était bien Josaphat. L’inceste se configure ainsi comme le péché originel commis par les personnages ancestraux de ce monde fictif qui, suite à cette désobéissance aux fondements de la tradition catholique, seront obligés à quitter leur village originaire⁵⁴. L’auteur cependant propose une évocation très poétique de cet évènement, auquel il a voulu dédier une élégie romanesque :

J’ai appelé cela un roman élégiaque : je voulais que ce soit un demi-pouce au-dessus du plancher. Je voulais donner à la voix de Victoire une espèce de poésie, du plus grand que nature, une transcendance et, en même temps, une petite touche de tristesse aussi. Une élégie, on trouve ça magnifique, mais ça serre le cœur un peu.⁵⁵

L’histoire se déroule en 1898, dans les Laurentides, principalement dans le village de Duhamel. Celui-ci est décrit comme un vrai paradis naturel (qui n’est pas encore perdu), le thème de la nature, de sa magnificence, ayant acquis un relief important depuis *La traversée des sentiments* (2010), dont l’action est également située dans les Laurentides.

Le roman est structuré comme une narration ultérieure de la protagoniste, la jeune Victoire qui, de retour du couvent après sept ans, relate à la première personne les débuts de sa nouvelle vie avec Josaphat. Ses parents sont morts l’année précédente dans un terrible incendie qui a détruit l’église pendant les célébrations de la nuit de Noël; Josaphat

⁵³ M.-F. BORNAIS, *Les amoureux des Laurentides*, « Le Journal de Montréal », 14 novembre 2020, 46.

⁵⁴ Josaphat vendra la maison de Duhamel pour chercher de faire fortune à Montréal avec son violon ; Victoire acceptera d’épouser Téléphore et ira vivre elle aussi à Montréal. Cf. J.-M. BARRETTE, S. BERGERON, *L’univers de Michel Tremblay...*

⁵⁵ M.-F. BORNAIS, *Les amoureux des Laurentides...*, 46

attend impatientement son retour, prêt à lui déclarer ses sentiments, tandis que ceux de Victoire se révèlent plus graduellement.

Rien ne dit explicitement si Victoire se trouve en situation d'écriture ou d'énonciation orale mais son récit est un discours narratif traditionnel, respectueux de l'orthographe et de la grammaire, ponctué par la présence de quelques particularités québécoises et d'un vocabulaire familier. Les dialogues, conversations et monologues – qui s'éloignent de l'usage conventionnel pour évoquer différents styles de parole – sont développés dans des paragraphes clairement distincts de ceux consacrés à la narration. Le récit de Victoire est en outre interrompu par quatre épisodes à narration extradiegetique, qui décrivent les rencontres entre Josaphat et les 'tricoteuses', sorte de Parques douées d'un pouvoir prophétique, bien connues des lecteurs de Tremblay : Rose, Violette, Mauve et leur mère Florence.

À l'occasion de ces visites, l'action se déplace sur la rive du Lac Gagnon, où se trouve "la maison transparente aux murs de verre" (V, 57), ailleurs décrite comme un "château transparent" (V, 83), que seulement Josaphat peut rejoindre grâce à son canot d'écorce (V, 121). Un autre village est évoqué quand les deux protagonistes se rendent à une fête de fiançailles à Chénéville, où Josaphat – figure archétypique du conteur traditionnel – est chargé de l'animation musicale. L'évènement a lieu chez le maire du village, Ovila Robitaille, et c'est l'occasion pour introduire les classes sociales les plus aisées, les notables, le clergé.

Articulé autour de l'idée de la genèse, le roman développe cette thématique non seulement à travers la révélation de l'amour défendu des deux protagonistes mais aussi avec la reprise d'autres motifs et personnages de la production de Tremblay, qui sont reconduits à un évènement originaire ou à un passé plus révolu. Ainsi l'on découvre quelques détails sur les aïeux des aïeux de cette famille sans nom⁵⁶

⁵⁶ Les personnages de M. Tremblay sont organisés autour de deux familles principales, celle de Nana, la Grosse femme des *Chroniques du plateau Mont-Royal*, dont les aïeux ont des patronymes précis (Méo Desrosiers et Joséphine Lépine) et celle de Gabriel, fils de Victoire et Josaphat, dont les patronymes ne sont pas révélés. Cf. J.-M. BARRETTE, S.

et sur l'origine de la maison familiale de Duhamel. Celle-ci avait été construite par l'arrière-arrière-grand-père de Victoire, Thomas-le-Fun, et a été appelée *maison suspendue* par un autre Thomas, le père de Victoire, en raison de son emplacement : elle “était posée sur un monticule appuyé contre le pied d'une montagne [...], à l'orée de la forêt [...] invisible de la route à qui ne connaissait pas son existence tant elle se confondait avec la nature.” (V, 61-62) Les souvenirs de Victoire font revivre de temps en temps ses parents : “Odette, la protectrice, celle qui savait consoler sans beaucoup parler” et “Thomas[-la-Pipe], le bavard, qui, lui, parlait sans arrêt et presque toujours pour ne rien dire” (V, 20). Son père, Thomas-la-pipe⁵⁷, avait introduit en famille le goût du conte, en se passionnant à une mystérieuse encyclopédie “qu'il avait eu la chance d'hériter de son père – ou, plutôt, de la maison” (V, 40-41). Il l'avait trouvée au grenier : “une vieille encyclopédie qu'on aurait dit toute neuve parce que jamais consultée, qu'un marchand ambulancier avait dû vendre à quelconque membre de sa famille” (V, 41). Étant “presque illettré” (V, 40), il la lisait avec difficulté et tendait à réinterpréter les contenus :

Il ne comprenait presque jamais les implications de ce qu'il lisait, leur provenance historique ou leur importance dans l'histoire du monde, mais chaque article était pour lui un récit, un conte, qu'il mettait peut-être sur le même pied que les légendes irlandaises de sa mère et qu'il reproduisait avec force gestes et une belle et tonitruante voix de conteur. (V, 41)

Cette vocation de conteur s'est transmise à son fils Josaphat:

Il [Josaphat] s'animait un peu quand il me racontait une histoire, mais il ne la mimait pas comme l'aurait fait notre père en faisant de grands

BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay...*

⁵⁷ Dans d'autres œuvres, notamment dans *La Grosse femme d'à côté est enceinte*, le père de Josaphat et de Victoire s'appelaient Gaspard-la-Pipe. Cf. J.-M. BARRETTE, S. BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay...*

gestes et en s'essoufflant. Ses récits étaient aussi beaux que ceux de papa, dans le verbe cependant, le choix des mots plutôt que dans l'agitation. C'était plus des récits poétiques que des histoires à faire peur. Qui finissaient quand même par me terroriser parce qu'au royaume des gnomes et des trolls, rien n'est rassurant. (V, 90)

La disparition tragique de ses parents, compromet le rapport à la foi de Victoire, et engendre sans doute le scepticisme religieux de sa descendance :

Odette et Thomas-la-pipe, un couple dépareillé et sans pareil. Et que j'avais aimé – que j'aimais – avec passion. Partis. De façon atroce. De la pire des façons. Dans un lieu de culte où ils s'apprêtaient à fêter la naissance de leur Sauveur. Injustice irréparable, impardonnable, incompréhensible et digne de la pire des punitions, la mort de la foi. La mienne. (V, 21)

C'est cet événement qui décide Victoire à abandonner la vie religieuse et à faire retour à Duhamel, chez son frère, avec lequel elle commence un parcours de réappropriation de sa culture originale : elle retrouve la vie dans la nature (qui remplace l'isolement de la vie cloîtrée), des habitudes alimentaires plus succulentes (le rôti de porc de Josaphat prenant la place du poulet bouilli offert au couvent), la liberté de parole (notamment la possibilité de parler de ses besoins physiologiques alors qu'au couvent les bienséances imposaient le silence) et, surtout, la spontanéité et la coloration locale du parler québécois, qu'elle s'efforce de réapprendre. Fière d'avoir reçu une éducation supérieure et d'avoir appris à respecter la norme linguistique, Victoire rejette néanmoins la conception élitiste de Sœur Sainte-Appoline, la tante qui lui a ouvert les portes du couvent, selon laquelle l'éducation ne peut avoir de sens que dans le cadre restreint de ce milieu, lieu voué à la préservation et à la conservation du savoir. Victoire, en revanche, revendique le caractère libre, désintéressé, de la formation culturelle :

Les paroles de ma tante me revenaient en tête [...] Qu'est-ce que j'allais

faire de tout ce que j'avais appris ? Mais était-ce bien nécessaire d'en faire quelque chose ? J'avais appris à écrire comme une bonne sœur, en belles lettres bien rondes et bien droites, j'avais appris les règles de ma langue, la géographie et des tas d'autres choses, la cuisine, l'hygiène, la bienséance, le tricot, et tout ça avait fait de moi une personne relativement cultivée, surtout pour une femme qu'on avait tendance à tenir dans l'ignorance dans mon village, mais où était l'importance de m'en servir à tout prix ? Je m'en servais quand j'en aurais besoin, ici, à Preston⁵⁸, pour ma gouverne à moi – oui, je savais même utiliser le mot gouverne –, mon français serait meilleur, mon écriture plus belle, je saurais montrer sur une mappemonde où étaient situées la France ou la Chine, c'est tout. J'étais fière de savoir tout ça et si jamais j'avais à le garder pour moi, quelle importance ? Et quelle importance si j'avais à le désapprendre, si je reprenais le parler de Preston, si je finissais par oublier où sont situées la Chine et la France ? J'aurais su ces choses-là et je serais fière de les avoir sues ! C'est tout. (V, 49)

Victoire retrouve ainsi, graduellement, ce parler plus spontané qu'elle pourra transmettre à sa progéniture. Son refus d'une norme imposée prend une valeur emblématique dans le contexte d'une œuvre conçue comme la genèse de tout un univers littéraire et se développe tant au niveau thématique – à travers l'évocation du rapport conflictuel entre la langue de prestige et l'usage local – que sur le plan de l'écriture – avec la mise en œuvre de procédés visant à caractériser les divers styles de parole de Victoire. Ceux-ci sont en outre mis en contraste avec le parler d'autres personnages féminins, sensibles à l'attrait de l'usage prestigieux mais incapables de l'atteindre.

⁵⁸ Bien que la langue française ait obtenu un statut officiel avec la création de la Confédération du Canada en 1867, à la fin du siècle les relations entre les communautés anglophone et francophone sont en réalité restées déséquilibrées, les anglophones étant politiquement et économiquement dominants. Les autorités britanniques tardaient en outre à reconnaître les droits des francophones, ce qui est rappelé dans le roman à travers la question de la dénomination du village de Duhamel, officiellement appelé Preston. Lors de son arrivée, Victoire trouve un panneau de revendication : « On pouvait y lire en lettres majuscules : PLUS DE PRESTON ! BIENVENUE À DUHAMEL ! Tiens, cette bataille engagée depuis si longtemps n'avait pas encore été gagnée... » (V, 17 ; et *passim*).

Le personnage de Victoire se retrouve dans l'autre ouvrage que nous avons analysé, les *Conversations avec un enfant curieux*. Ce recueil est le produit d'une gestation difficile, due à un fléchissement temporaire de la créativité de l'écrivain, que Tremblay surmonte par un renouveau sur le plan stylistique :

Il confie avoir passé un moment difficile après avoir mis la dernière main à sa saga plutôt sombre, composée de neuf volets. "J'ai vécu un post-partum à l'été 2015. J'étais soulagé d'avoir terminé, mais je me retrouvais devant rien. Je n'avais pas de projet pour la première fois depuis 30 ans." Dans les mois qui ont suivi, le magazine *Châtelaine* lui a proposé d'écrire un conte de Noël. L'idée ne l'enchantait pas au départ. "Je me suis dit : ah non, pas un autre conte de Noël... J'ai dû en écrire 600 dans ma vie." Puis, lors d'une nuit d'insomnie, il a pensé à un texte qui porterait sur la crèche de Noël de sa mère et sur l'enfant Jésus trop gros que sa grand-mère avait acheté. Avant même de l'écrire, il savait que ce serait un texte sous forme de dialogues, sans mise en contexte. "Je me disais qu'on n'avait pas besoin de savoir si ça se passait dans le salon ou la salle à manger, si ça sentait les cretons, s'il faisait beau dehors... l'important, c'était l'échange qu'on avait, comme au théâtre." L'auteur [...] a pris un tel plaisir à écrire *La crèche* qu'il a continué de transcrire, sans les habiller, des scènes inspirées de son enfance.⁵⁹

Paru en 2016, le volume réunit des textes qui sont qualifiés d'« instantanés » et qui font observer une certaine indécision dans l'attribution de cet ouvrage au genre du roman ou à celui du récit :

Je me suis plongée aussi dans son dernier livre. Roman ? Récit, plutôt, que ces *Conversations avec un enfant curieux*, nouvelle brique jaune sur la maison de la rue Fabre. [...] un livre de modeste dimension, avec

⁵⁹ D. LAURIN, *Rencontre - Écrire pour s'expliquer le monde*, « Le Devoir », 19 novembre 2016, p. F1.

fragments de souvenirs en mosaïque du même petit garçon rêveur à qui on lance des signes de connivence.⁶⁰

Ces ‘instantanés’ sont, en effet, plus proches du récit, étant des textes courts⁶¹ – deux desquels avaient déjà fait l’objet de publications autonomes⁶² –, juxtaposés sans aucun passage narratif, abordant des sujets variés et proposés dans une succession qui ne respecte pas parfaitement un ordre chronologique.

Le recueil se compose de 39 dialogues, échanges à deux voix qui s’apparentent à des sketches de théâtre, étant ainsi bien représentatifs de l’hybridation littéraire typique de l’écriture de Tremblay. Certains motifs reviennent dans différentes conversations et contribuent à créer des liens thématiques qui traversent la collection, agissant comme des principes unificateurs de l’action. Mais le principal élément de cohésion est la présence du petit garçon qui questionne constamment ses proches afin de parvenir à comprendre le monde où il vit. Le jeune protagoniste s’appelle Michel Tremblay (CEC, 40, 42), est né en 1942 (CEC, 67) et a un penchant pour l’écriture qui semble relever d’un héritage familial, comme le révèle cette conversation avec sa mère :

- [...] J’v’nais de donner la copie de ma dernière composition, pis j’y ai dit que j’aimerais faire juste ça dans la vie.
- Des compositions ?
- Écrire.
- Écrire quoi ?
- Je sais pas. Des histoires. Des livres. Des gros livres avec des centaines de pages. Des fois, là, quand je lis une page que j’aime plus que les autres, j’la copie! J’m’assois à la table de la cuisine, je fais semblant de faire mes devoirs, pis je copie des pages complètes, comme si c’était

⁶⁰ O. TREMBLAY, *En passant par la rue Fabre*, « Le Devoir », 10 novembre 2016, B10.

⁶¹ La longueur est très variable, de moins de dix lignes à plusieurs pages.

⁶² Il s’agit des deux récits qui ouvrent le recueil : *La crèche*, paru dans le magazine « Châtelaine » de décembre 2015, et *Le bridge*, publié dans le journal « Le Devoir » le 16 novembre 2011.

moi qui les avais écrites. J'ai fait ça trois ou quatre fois en lisant *Peter Pan*. Surtout la partie avec le crocodile qui a un cadran dans sa queue! — Cher ti-gars. C'est drôle que tu dises ça, parce que moi aussi à ton âge je voulais écrire.

— Ah, oui?

— J'voulais devenir la plus grande écrivain [sic] du Canada. Écrire des livres que tout le monde lirait, que tout le monde admirerait! Avec des centaines de pages, exactement comme toi. Pis tu vois, c'est Gabrielle Roy, la chanceuse, qui a pris ma place.

— Qui?

— J'vas te la faire lire quand tu vas être plus vieux. Est devenue l'écrivain que je voulais être. C'est tellement beau ce qu'a écrit, là, si tu savais! Mais je pense que t'es assez vieux, en fin de compte... (CEC, 147)

D'un dialogue à l'autre, le lecteur découvre ainsi la formation littéraire de cet alter ego de l'auteur, qui appartient au même univers fictionnel que les personnages des *Chroniques du plateau Mont-Royal*. Enfant de Nana⁶³, la 'grosse femme' protagoniste du roman qui a ouvert ce cycle romanesque, Michel ne cesse de poser des questions : à sa mère principalement, mais aussi à la maîtresse et à la directrice de son école, à sa grand-mère paternelle (Victoire), à ses tantes (Bartine, Teena et Tititte), à sa cousine Lise, et, encore, à son amie Ginette et à la serveuse de Larivière et Leblanc. Un univers féminin très diversifié est ainsi représenté à travers ces conversations. Les hommes ne sont pas totalement absents, deux conversations se déroulant avec son père, deux avec son frère Coco [Richard] et une avec le coiffeur M. Locas.

Situés à Montréal, entre 1950 et 1955, ces récits décrivent les révolutions technologiques et idéologiques qui s'annonçaient dans la société québécoise : la diffusion de la radio et du cinéma, la remise en question de l'éducation religieuse, des valeurs et des mystères catholiques, des pratiques du clergé. Ils brossent un portrait de la condition des femmes

⁶³ Le nom de la mère de Michel, jamais dévoilé dans les récits, est déclaré dans la quatrième de couverture.

2. Appuis méthodologiques et œuvres examinées

de cette époque, de leurs différents rapports à la langue et à la norme, qui se réverbèrent dans des types d'oralité diversifiés.

En s'appuyant sur la langue parlée attribuée aux personnages féminins représentés dans ces deux œuvres, les prochains chapitres vont illustrer les procédés exploités dans l'évocation de diverses variétés du français parlé au Québec en faisant ressortir la stratification des différentes dimensions de l'oralité littéraire exploitées par M. Tremblay.

3. Les personnages féminins et la langue de prestige

Dans l'éventail de personnages féminins qui peuplent les œuvres de Michel Tremblay, et en particulier celles que nous avons choisi d'examiner, les femmes qui parviennent à se servir de la langue de prestige sont surtout celles qui appartiennent à des milieux éducatifs et qui, grâce à leur formation, ont eu accès à des connaissances supérieures¹. Nous avons déjà mis en lumière (§ 2.2) le fait que la possibilité d'atteindre un niveau de scolarisation avancé était une opportunité exceptionnelle pour une femme dans les contextes historiques envisagés par M. Tremblay. Avant de poursuivre dans notre analyse, il faut rappeler brièvement quelle était la situation du système éducatif entre le milieu du XIX^e siècle et le milieu du XX^e, la période où sont situés les événements fictifs qui nous intéressent, et en particulier quelle était la situation des femmes.

Le réseau d'enseignement public a été mis en place au Canada francophone après les années 1840, grâce à l'arrivée, au cours de la deuxième moitié du siècle, de plusieurs congrégations religieuses françaises : "À partir de là, l'Église reprend petit à petit sa mainmise sur l'éducation et particip[e] activement à la création de nouvelles institutions scolaires allant du primaire jusqu'au préuniversitaire"². Pendant plus d'un siècle, les politiques éducatives ont été essentiellement contrôlées par l'Église :

¹ Le statut littéraire de la maîtresse d'école comme voie d'accès à la parole publique dans la production de M. Tremblay a été approfondi par L. ROBERT dans *L'impossible parole des femmes*, in G. David, P. Lavoie (dirs.), *Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Michel poursuivi par les chiens*, Montmagny, Éditions Lansman, 1993, 359-376.

² D. BIGOT, *Le bon usage québécois. Étude sociolinguistique sur la norme grammaticale du français parlé au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2021, 74.

Dans les années 1880, le gouvernement Mousseau acceptait que toutes les lois concernant l'instruction publique fussent au préalable soumises aux comités confessionnels pour approbation. Autant le souci d'économie d'un gouvernement aux ressources limitées que les convictions inspirées de l'idéologie ultramontaine amenèrent le gouvernement à ne pas remettre sérieusement en cause le partage des responsabilités éducatives avant les années 1960.³

Plusieurs facteurs contribuaient à décourager l'assiduité scolaire, notamment la dispersion de la population sur un territoire extrêmement vaste, qui rendait difficiles les déplacements pour se rendre à l'école, et la rigueur du climat. Ainsi, les performances scolaires des francophones de la province du Québec étaient particulièrement faibles par rapport à celles des autres provinces francophones, la fréquentation étant plus courte et la proportion d'illettrés plus élevée. Ce retard persiste dans la première moitié du XX^e siècle : en 1954 seulement le tiers des Québécois avait atteint le niveau secondaire.

La comparaison entre l'éducation des femmes et celle des hommes fait constater que les premières étaient généralement moins instruites, étant "privées, pour la grande majorité [...], de l'accès au collège et à l'université", puisque l'"on fai[sait] plus volontiers instruire les garçons"⁴. En revanche, elles étaient majoritaires dans la profession enseignante : "maîtresses d'école ou religieuses, elles assur[ai]nt la base de la scolarisation, choisies de préférence aux hommes, surtout parce qu'il [était] possible de moins les rémunérer"⁵. Leurs fonctions étaient réparties selon le niveau de compétence visé :

Dans leurs petites écoles de campagne, les institutrices assurent les apprentissages de base. Dans leurs pensionnats, les religieuses propo-

³ J.-P. CHARLAND, *L'instruction chez les Canadiens français*, in M. Plourde (dir.), *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides, 2003, 177-183 : 178.

⁴ M. DUMONT, *Que serait ici la langue française sans les femmes ?*, in M. Plourde (dir.), *Le français au Québec...*, 184-186 : 186.

⁵ *Ibidem*.

sent une tradition d'excellence dans la maîtrise honnête du langage et de la culture : maîtrise de la grammaire, de l'orthographe et de la calligraphie ; cours de littérature et de musique, prodigués en dépit des interdictions épiscopales ; cours de diction ; tous ces attributs qui assurent une bonne place sur le marché du mariage. Jusqu'aux années 1960, dans leurs écoles normales et leurs pensionnats, les religieuses forment la totalité des institutrices, lesquelles forment l'essentiel du corps enseignant à l'école primaire, la seule que fréquente la majorité de la population⁶.

Les œuvres de Michel Tremblay que nous avons examinées proposent des figures d'enseignantes représentatives de ces deux rôles, celui de la religieuse qui préserve et transmet la norme de prestige et celui de l'institutrice qui s'occupe de la formation de base. Ils seront examinés dans les deux premiers paragraphes de ce chapitre, tandis que le troisième est dédié à d'autres personnages qui ont accès – ou voudraient l'avoir – à la langue de prestige. L'analyse vise à examiner les procédés de représentation de l'oralité que l'on peut observer dans les répliques de ces personnages et les stratégies éventuellement mises en place pour les différencier.

3.1. Les religieuses

Les deux œuvres étudiées donnent la parole à des figures de religieuses qui sont représentées dans leur rôle d'éducatrices. Il est question principalement de sœur Sainte-Appoline dans *Victoire !* et de la sœur directrice de l'école Bruchési dans *Conversations avec un enfant curieux*. L'on prendra en outre en considération le personnage de Victoire, pour sa caractérisation en tant que novice, et deux autres figures de religieuses qui ont un rôle mineur dans le roman *Victoire !* : sœur Marie-de-l'Incarnation et la révérende mère supérieure. Notre présen-

⁶ *Ibidem*.

tation suivra l'ordre chronologique des événements fictifs évoqués et l'on verra donc tout d'abord les religieuses proposées dans *Victoire !*

Sœur Sainte-Appoline et sœur Marie-de-l'Incarnation sont les personnages qui accompagnent Victoire à Duhamel au moment où celle-ci quitte le couvent. La première est la tante de Victoire et de Josaphat, sœur de leur père, qui – comme le précise le discours narratif de la protagoniste – “avait offert à nos parents cette chance inouïe de faire de moi une jeune fille éduquée, et peut-être, sait-on jamais, une religieuse, fierté de toute famille canadienne-française” (V, 10). Sa première réplique – introduite sous forme de citation dans le discours narratif – évoque les réprimandes récurrentes de la tante, prononcées chaque fois que Victoire se laissait échapper un écart attribuable à l'usage local, que la religieuse désignait sous la formule stigmatisante de “jargon de Preston” :

Ce n'est pas ainsi qu'on parle, Victoire, vous n'êtes plus au fond des bois, vous devez apprendre à vous exprimer plus que correctement, parfaitement, de façon à vous élever au-dessus de la mêlée des gens de basse extraction dont nous vous avons tirée. (V, 12)

Le vouvoiement fait comprendre que ces reproches étaient formulés dans une situation formelle, étant donné que, dans les échanges en tête-à-tête avec ses neveux, sœur Sainte-Appoline a recours plutôt au tutoiement. La langue ici représentée s'appuie sur les caractéristiques de l'oralité normée : c'est un parler recherché où les structures négatives maintiennent la particule *ne*, les relations logiques comportent le recours à des locutions et pronoms précis (*de façon à, dont*) ; la dimension orale est soulignée en particulier par le recours à la modalité injonctive et par l'emploi du nom propre en apostrophe.

Quand les trois femmes arrivent à Duhamel, à la ‘maison suspendue’, sœur Sainte-Appoline est représentée dans un échange dialogué avec Josaphat :

Il [Josaphat] s'est ensuite tourné vers sœur Sainte-Appoline.

“*Long time no see*, ma tante ! J’espère que vous allez passer quequ’jours avec nous autres !” [...]

“Nous devons partir immédiatement, Josaphat. Il faut être de retour pour la dernière prière !

— Voyons donc ! Vous avez pas fait tout ce chemin-là pour vous en retourner tu-suite ! On s’est pas vus depuis... j’sais pus trop quand...”

Elle lui a pincé la joue en souriant.

“Profite du retour de Victoire, Josaphat, c’est ça qui est important...”

— Laissez-moi au moins vous faire une petite sandwich au porc frais pour la route...

— Nous ne mangeons pas de porc, Josaphat.”

Il a presque sursauté. (V, 17-18)

Sont en outre reproduites au discours direct les phrases de congé qu’elle adresse à Victoire :

Pas d’effusions entre nous, Victoire. Je n’ai pas le droit de me laisser aller aux émotions qui me secoueraient si je te prenais dans mes bras.

Tu as fait un choix, je te souhaite de ne jamais le regretter. Mais dis-toi bien que nous, nous te regretterons et que tu nous manqueras... (V, 18)

Dans un contexte plus intime (elle pince la joue de Josaphat) on constate que, malgré la présence d’une autre religieuse (sœur Marie-de-l’Incarnation), sœur Sainte-Appoline adopte un ton plus informel, souligné par le recours au tutoiement, même si elle maintient un contrôle parfait du point de vue morphosyntaxique. La langue qu’elle parle correspond toujours aux traits de l’oralité normée, qui ressortent encore plus nettement par le contraste avec les répliques de Josaphat, en particulier le maintien des négatives complètes (contre les structures réduites de Josaphat) et l’emploi conventionnel du pronom *nous* (en opposition à l’emploi de *on* de la part de Josaphat) ; pour ce qui est du respect de la norme grammaticale, on remarquera aussi le maintien du pronom impersonnel (*Il faut...*) et la non élision du pronom sujet de deuxième personne (*Tu as...*). Les autres traits de l’oralité normée visibles dans

ces extraits sont les noms en apostrophe, l'énonciation injonctive, le recours à l'exclamation, l'emploi des points de suspension – qui semblent connoter une réflexion qui se prolonge ou un sentiment inexprimé –, l'apparition de *ça*.

Sœur Sainte-Appoline occupe un espace de parole plus important dans sa dernière conversation avec sa nièce (V, 44-48). Cette rencontre – située dans le parloir, “l'endroit le plus impersonnel du couvent” (V, 44) – représente une extrême tentative de la religieuse de convaincre Victoire à poursuivre son éducation au couvent et se conclut par la prise de conscience du fait qu'il est impossible de la contraindre à rester. C'est un échange confidentiel qui se joue sur le ton informel caractérisé par le tutoiement de la part de la religieuse et qui se charge d'émotions de plus en plus intenses. À sœur Sainte-Appoline sont attribuées dix-sept brèves répliques qui se maintiennent dans le cadre d'une oralité normée. Malgré le trouble émotif, les structures négatives restent conformes aux règles conventionnelles et les pronoms ne sont jamais élidés (*tu es...*, *tu as...*, *je vois...*) :

Tu n'as donc pas changé d'idée (v, 44)

Tu es en train de me dire que les dernières sept années ont été inutiles.
(V, 46)

Tu n'es pas loin du blasphème, Victoire ! (V, 46)

Mais tu as insulté notre communauté. (V. 46)

Tu as perdu tes parents, Victoire, c'est vrai, mais n'oublie jamais que j'ai perdu deux frères ! (V, 47)

[...] Je vois que tu es irrécupérable. Et que tu as raison. Cette communauté n'a vraiment pas besoin d'une tête forte de plus [...] (V, 47)

Les répliques ci-dessus montrent, encore, l'emploi des noms propres en apostrophe et des énoncés exclamatifs – qui ont une certaine fréquence dans cette conversation, pour marquer l'engagement affectif. Apparaissent également des points de suspension et, pour la première fois, une structure interrogative, formulée avec le syntagme *est-ce que* :

“Qu’est-ce que tu vas faire à Preston avec tout ce qu’on t’a enseigné, Victoire ?” (V, 45).

Le nom en apostrophe semble un procédé minimal de représentation de l’oralité normée, étant utilisé aussi dans les deux répliques isolées attribuées aux autres religieuses évoquées dans le roman ; leurs énoncés sont incorporés au discours narratif avec une mise en relief en italique qui indique l’attribution à un énonciateur différent. La réplique de la mère supérieure est connotée comme appartenant à un registre soutenu grâce au vouvoiement et à une interrogative directe par inversion syntaxique :

La révérende mère supérieure a sorti tout l’arsenal dont elle disposait pour me décourager et faire de moi une religieuse sage et obéissante : l’ingratitude, bien sûr – *après tout ce qu’on a fait pour vous*, les menaces voilées – *votre âme, avez-vous pensé à votre âme, Victoire, êtes-vous résignée à la perdre au fond des montagnes ?* Rien n’y fit, bien sûr, ma décision était prise, mon frère m’attendait et il avait besoin de mes soins. (V, 13)

Quant à la réplique de sœur Marie-de-l’Incarnation – “professeur émérite de français” que Victoire “adorai[t]” (V, 10) –, elle est citée lorsque la protagoniste se souvient du moment où la religieuse lui avait expliqué le sens du mot *tergiverser*. C’est encore un exemple d’oralité normée, caractérisée en particulier par le vouvoiement, l’emploi de *ça* et du nom en apostrophe :

Sœur Marie-de-l’Incarnation, sans doute exaspérée, me répondait que si la notion existait il fallait bien la nommer et avait fini par me dire de l’utiliser dans le sens de retarder. Ou dans celui de ce mot si difficile à prononcer : procrastiner – *ça vous fera deux beaux mots nouveaux à ajouter à votre vocabulaire, Victoire*. En vérifiant le sens des deux mots dans le dictionnaire, tergiverser et procrastiner, je me suis rendu compte que l’un n’avait rien à voir avec l’autre [...] (V, 113)

Malgré ce recours systématique à des procédés d’encodage de la langue parlée conformes aux traits de l’oralité normée, Tremblay ne vise tou-

tefois pas à faire de la langue des religieuses un parler neutre. Au contraire, il tend à la connoter comme un parler appartenant à un groupe social donné, caractérisation qui s'appuie essentiellement sur des traits de prononciation. Ceux-ci ne sont pas représentés à travers des graphies phonétisantes – qui comporteraient une altération de l'orthographe conventionnelle et par conséquent une infraction à la norme incompatible avec la représentation d'une variété de langue qui était perçue comme légitime – et sont plutôt décrits à travers un commentaire métalinguistique de la narratrice :

Elle [Sœur Sainte-Apolline] parlait comme toutes les religieuses de sa communauté. Les “r” bien roulés et bien ronds, chaque syllabe parfaitement énoncée et détachée de la précédente, ce qui avait pour effet de découper les mots en valeurs égales sans accent tonique. On avait essayé de m'inculquer cette façon recto tono de parler au fil des années, mais la fille de campagne en moi avait résisté et il m'arrivait encore, de la part de certains professeurs, de me faire reprocher de parler comme une paysanne. Ce que je n'avais jamais cessé d'être et qui ne me dérangeait en aucune façon. (V, 44-45)

La prononciation et le débit de sœur Sainte-Apolline sont présentés comme typiques des milieux religieux et comme représentatifs d'un modèle normatif imposé, transmis à travers une approche correctrice. Le trait emblématique choisi pour le caractériser est la réalisation apicale de [r], une particularité qui comporte un marquage géographique et socio-culturel, étant donné qu'elle était particulière de l'aire montréalaise et des milieux ecclésiastiques :

[...] le [r] (“r” apical), était considéré, jusqu'aux années cinquante, et ce, depuis au moins un siècle, comme caractéristique du parler montréalais. Particulièrement prônée par les membres du clergé – qui tenaient alors les rênes de l'enseignement au Québec – et par les professeurs de diction, cette consonne “liquide”, pourtant bien perçue et

bien connotée au moment où la norme a oscillé, a dû céder sa place au “r” uvulaire [...].⁷

Pour le lecteur contemporain cette variante véhicule en outre une connotation historique, s’agissant d’un trait en régression depuis le milieu du XX^e siècle, qui ne s’observe désormais que chez des locuteurs âgés :

Originellement, le français, comme toutes les langues européennes, possédait un [r] apico-alvéolaire. Le changement vers un [R] dorsal originerait de Paris au XVII^e siècle, alors que les parlers régionaux conservent encore un [r] apical. Au Québec comme en Acadie, le [r] est en régression rapide depuis au moins les années dix-neuf cent cinquante.⁸

Aujourd’hui, la variante [ʀ] a le statut de variante prestigieuse. Dans les régions où les principales variantes co-existent, le facteur *âge* semble le facteur le plus déterminant, les jeunes locuteurs utilisant majoritairement les variantes dorsales.⁹

La variante roulée de *r* est évoquée dans *Victoire !* à une autre occasion, quand la protagoniste résume la conversation qu’elle avait eue avec la mère supérieure pour lui communiquer sa décision de quitter le couvent. Afin de réussir à convaincre la religieuse, Victoire tente de faire bonne impression en se montrant respectueuse de la norme qui lui a été imposée, ainsi elle soigne attentivement la prononciation de cette consonne :

Je suis même allée jusqu’à dire à la supérieure, à ma grande honte

⁷ L. OSTIGUY, C. TOUSIGNANT, *Le français québécois. Normes et usages*, Montréal, Guérin, 1993, 163.

⁸ C. PARADIS, J. DOLBEC, *Variantes de /R/*, in Id., *PHONO. Les principales caractéristiques phonétiques du français parlé au Québec*, <http://phono.uqac.ca/index.php?article=rubrique36>.

⁹ *Ivi.*

d'ailleurs, ultime tentative pour la convaincre : *Il [Josaphat] a une âme à sauver lui aussi, ma mère... et c'est peut-être là mon rôle...* Dans mon plus beau français. En roulant bien mes “r” comme on me l'avait enseigné. Et le coup a porté. Ou alors elle a abdiqué, je ne sais pas. (V, 13)

Victoire, en effet, au cours des sept années passées au couvent a appris à maîtriser la variété de prestige, comme le montre cette réponse qu'elle donne à tante Sainte-Appoline pendant leur dernière conversation :

Je n'ai jamais prétendu vouloir entrer dans les ordres, ma tante. Vous m'avez accueillie ici pour parfaire mon éducation, en tout cas, c'est ce que vous avez dit à mes parents... Ce que vous m'avez enseigné m'a... m'a ouvert des horizons, comme dirait sœur Marie-de-l'Incarnation, je suis très reconnaissante de tout ce que j'ai appris ici, mais jamais, jamais...

On y reconnaît aisément les traits de l'oralité normée déjà relevés ailleurs : une appellation en apostrophe, des points de suspension pour marquer une pause, l'absence d'élisions irrégulières (*Je..., ce que...*), le maintien de la structure négative complète. On observe aussi une certaine attention au vocabulaire, avec l'emploi d'un verbe peu fréquent (*parfaire*) et la reprise d'une expression métaphorique (*ouvrir des horizons*) empruntée à une autre religieuse. On constate enfin, à la différence des autres religieuses, des hésitations et répétitions dues à la recherche des mots (*m'a... m'a ; jamais, jamais...*).

Au cours de cette conversation, Victoire récusé les propos de Sainte-Appoline, qui l'accuse d'avoir feint une vocation religieuse seulement pour accéder à l'enseignement supérieur. Victoire insiste, au contraire, sur le fait qu'elle n'a jamais manifesté le désir de rentrer dans les ordres. Devant la fermeté de sa tante, elle se laisse aller à une expression québécoise familière, ce qui les met toutes les deux dans un grand embarras :

— [...] Tu nous l'avais cependant laissé croire...

— Pantoute !”

3. Les personnages féminins et la langue de prestige

C'était sorti tout seul. La vraie moi. Ma tante a rougi.

“Je vois qu'aussitôt sortie d'ici ton naturel va revenir au grand galop !”

J'avais fait des efforts pour ne pas rougir à mon tour, mais la chaleur que je sentais derrière mes oreilles me suggérait que j'avais échoué. (V, 45)

L'adverbe *pantoute*, issu de la lexicalisation de *pas en toute*, est utilisé le plus souvent pour renforcer un autre élément négatif (*rien pantoute*, *personne pantoute*) mais peut également représenter à lui seul une réponse négative¹⁰. Il appartient au registre familier et son apparition spontanée dans cette conversation marque l'affranchissement linguistique de Victoire, qui se permettra, dans la suite de cet échange, un usage moins surveillé. Cette délivrance, représentée à travers le recours à un trait québécois familier, est mise en relief par un commentaire métalinguistique de Victoire :

Vous avez passé sept ans à me dire, ici, ma tante, que tout ce qu'on apprend dans la vie est toujours utile. Que la connaissance grandit. Je sais beaucoup plus de choses que lorsque je suis arrivée ici, c'est vrai, et ça fait de moi une femme renseignée, c'est déjà énorme pour Preston. Et laissez-moi vous dire une chose : il m'arrive de plus en plus souvent d'avoir hâte de lancer un beau *pantoute* bien sonore et bien senti sans que ça dérange personne ! Vous avez raison, vous m'avez montré à mieux parler, à mieux m'exprimer, mais quand je vais sortir d'ici j'aurai aucun scrupule à retrouver mon parler de Preston. Vous voyez, je raccourcis déjà mes négations... (V, 45-46)

Dans cette réplique, l'apparition de constructions négatives réduites au deuxième élément (*ça dérange personne*, *j'aurai aucun scrupule*) est le premier signal d'un processus de réappropriation linguistique qui permettra à Victoire de retrouver le parler québécois. Dans la suite de la discussion, les répliques de Victoire font observer l'exploitation de

¹⁰ Cf. USITO, s.v. *pantoute* et H. BURNETT, M[ireille] TREMBLAY, *L'expression de la négation en français québécois : pantoute, polarité négative et mots-N*, in W. Remysen (dir.), *Les français d'ici : du discours d'autorité à la description des normes et des usages*, [Québec], Les Presses de l'Université Laval, 2014, 261-290.

traits propres de l'oralité courante et marquée, aussi bien que quelques dénoteurs géographiques (nous soulignons):

— Tu n'es pas loin du blasphème, Victoire !

— Pour blasphémer, *faut* utiliser en vain le nom de Dieu, vous me l'avez assez répété. *J'ai pas* utilisé son nom !

— Mais tu as insulté notre communauté.

— *Vous pouvez* quand même *pas* nier que votre communauté est un vase clos, ma tante !”

[...]

“J'aurais espéré t'entendre dire un jour notre communauté.”

[...]

“Avouez donc, ma tante, que *c'est pas* vous qui parlez, en ce moment, mais la mère supérieure qui a peur d'avoir gaspillé sept ans de *soupe au barley* pour rien ! C'est elle qui vous envoie ! Vous, vous le savez depuis le début que *chuis pas* faite pour vivre ici. Vous avez planifié ça, mon éducation, *ma formation*, par pure bonté ! Parce que j'étais votre parente et que vous pensiez que je méritais mieux que ce que le destin m'avait réservé. Et parce que vous m'aimiez bien.

— J'ai voulu te sortir d'où tu venais...

— *Chuis* la fille de votre frère, ma tante, *méprisez-le pas* ! Surtout maintenant qu'y est parti ! Et de façon épouvantable !

— Je n'ai jamais méprisé mon frère !”

Elle s'était levée en renversant presque sa chaise pourtant lourde.

“Tu as perdu tes parents, Victoire, c'est vrai, mais n'oublie jamais que j'ai perdu deux frères !

— *Ben* d'abord dites-moi une chose ! Pourquoi *on a pas eu* le droit, vous et moi, d'assister à leurs funérailles ! (V, 46-47)

Les mots et syntagmes mis en relief dans cet extrait correspondent le plus souvent à des traits de l'oralité courante : l'omission du sujet impersonnel (*faut...*), l'omission du *ne* des négations, une structure à détachement (Vous avez planifié *ça, mon éducation, ma formation...*), un appuis discursif usuel (*Ben*). À cela s'ajoute le recours à des procédés qui comportent un marquage situationnel et géographique : la graphie *chuis* (deux occurrences), qui évoque la prononciation fami-

lière de *je suis* due à l'assimilation consonantique entraînée par l'élision du *e* caduc ; la suppression de la liquide du pronom *il* (*qu'y est parti*), typique du registre familier en France et au Québec ; le maintien du pronom en position postverbale à l'impératif négatif (*méprisez-le pas*), caractéristique du français québécois familier (cf. *infra*, ch. 4).

M. Tremblay représente ainsi la reconquête du parler québécois comme une évolution progressive, montrée à travers le franchissement des divers plans de l'oralité littéraire : d'une oralité normée à une oralité courante – pour souligner le retour à un discours spontané – et à une oralité marquée – qui s'éloigne des conventions orthographiques et grammaticales pour évoquer des usages familiers et/ou québécois¹¹.

Quant à la langue parlée dans les milieux religieux évoqués dans *Victoire !*, elle est encodée par des procédés caractéristiques de l'oralité normée et donc respectueux des règles. Tremblay cependant ne renonce pas à un ancrage québécois et introduit cette connotation grâce à un développement thématique qui, sans introduire des irrégularités, contribue à évoquer une variété prestigieuse de français, celle qui était pratiquée et enseignée au Québec dans les milieux ecclésiastiques avant le milieu du XX^e siècle.

Qu'en est-il de la parole des religieuses évoquée dans l'autre ouvrage de M. Tremblay que nous avons examiné, les *Conversations avec un enfant curieux* ? Dans ces récits, dont l'action nous plonge dans les années 1950, une religieuse est co-protagoniste d'une conversation qui a lieu à l'école Bruchési, intitulée *Un nom de chien* (CEC, 54-57). Il s'agit du personnage de la sœur directrice, qui s'entretient avec Michel, le jeune protagoniste, à la demande de la maîtresse d'école, mademoiselle Karli, laquelle avait été vexée d'apprendre que la mère de Michel tenait son nom pour un nom de chien et du fait que le garçon contestait l'emploi exclusif d'exemples issus des livres saints dans ses cours. La sœur directrice – toujours évoquée seulement par cet appellatif qui renvoie à

¹¹ Les traits de l'oralité québécoise, y inclus ceux relevés dans le discours de Victoire, seront examinés dans le prochain chapitre.

sa fonction – est caractérisée comme une personne sévère mais aussi raisonnable et mesurée : si d'une part elle exige que Michel l'appelle toujours 'sœur directrice', d'autre part elle veut s'assurer que l'institutrice n'abuse pas des punitions :

— Et elle a réagi en vous donnant des coups de règle de bois sur les mains avant de vous envoyer ici?

— Juste sur la main droite.

— Vous qui aimez tant ça tout comprendre, j'espère que vous allez réfléchir, essayer de *comprendre* pourquoi vous avez fait ça... Montrez-moi votre main.

[...]

— Ça fait très mal?

— Oui, sœur directrice.

— Je vais lui parler. Je ne vais pas vous défendre, vous méritiez une punition, mais elle est peut-être allée trop loin. (CEC, 55-56)

La formalité due à la situation, et aux rapports directrice/élève, est soulignée par le vouvoiement, qui est maintenu tout au long de ce récit dialogué. Plusieurs traits caractéristiques de l'oralité normée sont visibles dans les répliques ci-dessus : l'interrogative directe par intonation, l'injonction, le maintien du *ne* dans la négative, l'emploi des points de suspension et de la variante *ça* du démonstratif, la non élision du pronom *Je*. La sœur directrice se sert aussi d'autres structures interrogatives, des interrogations totales marquées syntaxiquement par *est-ce que* ou des questions partielles avec un mot interrogatif postposé :

— Et est-ce qu'elle vous a dit de le lui répéter ? (CEC, 54)

— Et c'était à propos de quoi, cette question ? (CEC, 54)

— [...] Quand vous avez dit à mademoiselle Karli qu'elle avait un nom de chien, est-ce que les autres élèves ont ri? (CEC, 56)

Les exclamations apparaissent surtout vers la fin de la conversation et soulignent l'irritation de la sœur directrice face aux questions de plus en plus insidieuses de Michel :

- [...] Une chose, avant que vous partiez...
— Oui, sœur directrice.
— Vous direz à votre mère de garder ses réflexions pour elle! Surtout devant vous! Et que Karli n'est pas un nom de chien, mais le nom d'une ville du sud des Indes.
— C'tu vrai?
— J'ai vérifié dans le dictionnaire quand mademoiselle Karli est arrivée à l'école Bruchési.
— Parce que vous trouviez qu'a avait un drôle de nom, vous aussi? Un nom pas catholique? C'est ça?
— C'est assez, les questions, là! Je commence à comprendre l'exaspération de mademoiselle Karli... (CEC, 57)

Le contraste avec les formes très familières qui ponctuent les réponses de Michel rend plus perceptible le caractère surveillé des répliques de la sœur directrice. Si l'on tient compte, par exemple, du fait que l'interrogation totale formulée avec l'affixe *-tu* – présente dans la question de Michel (*C'tu vrai ?*¹²) – “s'emploie à l'oral, dans la conversation courante, beaucoup plus fréquemment que l'interrogation par inversion du pronom ou l'interrogation avec la locution *est-ce que*”¹³ et “qu'il n'est pas rare de l'entendre dans des situations de communication relativement formelles”¹⁴, l'on se rend compte du caractère plus soutenu des structures interrogatives attribuées à la religieuse, qui demeurent plus proches de la grammaire conventionnelle. L'emploi de la variante

¹² L'affixe interrogatif est généralement relié au verbe par un trait d'union mais ici la graphie évoque la forme élidée de *C'est-tu vrai ?* Comme le signale P.-A. LAGUEUX, « Dans quelques cas, le morphème interrogatif s'agglutine d'une telle manière au verbe, que l'expression constituée devient un syntagme presque impossible à modifier étant donné l'importance de la particule » (*Caractéristiques morpho-syntaxiques du français québécois*, in P. Brasseur, A. Falkert (dirs.), *Français d'Amérique : approches morphosyntaxiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 57-69 : 59). Parmi les exemples cités figure aussi une question avec le présentatif *c'est* proche de celle représentée dans ce récit (*c'est-tu possible ?*).

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 66. C'est sa non attestation à l'écrit qui amène à classer cette structure parmi les traits familiers du français québécois.

a pour *elle*, de la part de Michel, fait également percevoir de manière plus immédiate le caractère plus formel du maintien de *elle* dans le discours de la religieuse.

Néanmoins, son emportement l'amène à baisser la surveillance linguistique et l'on voit ainsi apparaître un marqueur discursif, *là*, qui introduit un marquage géographique. L'adverbe *là* est, pour les francophones québécois et plus généralement nord-américains, "l'un des plus fréquents connecteurs dans le discours familier" et il peut être utilisé "comme marqueur d'organisation du discours, notamment pour signaler l'ouverture ou la clôture d'un passage"¹⁵. La sœur directrice s'en sert pour sa valeur conclusive, pour souligner sa détermination à ne pas poursuivre le discours. Cet usage familier apparaît de façon exceptionnelle dans ses répliques, qui restent caractérisées dans l'ensemble comme un discours soutenu. L'emploi de *là* contribue à la caractérisation psychologique du personnage : son exaspération réduit son contrôle sur la langue et favorise l'apparition d'un trait spontané propre de l'oralité québécoise familière, qui laisse entrevoir l'existence d'une variabilité individuelle dans le répertoire linguistique de la religieuse.

3.2. La maîtresse d'école

Focalisé sur la figure de la protagoniste et en particulier sur son expérience de formation supérieure dans un couvent, le roman *Victoire !* ne présente aucun personnage représentatif du milieu de l'école et se limite à évoquer au niveau thématique quelques aspects accessoires concernant le système scolaire québécois de la fin du XIX^e siècle. Les souvenirs de Victoire concourent à rappeler les facteurs qui en rendaient difficile la fréquentation. Au moment où elle décide de se rendre à Preston (Duhamel), elle choisit de sortir à pied, pour imiter

¹⁵ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 257-258.

sa routine quotidienne d'autrefois, quand elle se rendait à l'école du village avec Josaphat; c'est un long chemin, qui pouvait devenir assez dur en hiver :

“J’peux atteler Wilbrod [son cheval] pis aller te reconduire, si tu veux...

— Oui, je sais, mais ça me tente de marcher, comme quand on allait à l'école...

— Tu disais pas la même chose dans ce temps-là, Victoire...

— Dans ce temps-là j'étais obligée de le faire pis j'en avais pas été privée pendant sept ans... Pis j'avais souvent une tempête de neige à traverser. [...] (V, 59)

Un autre danger associé à la route pour se rendre à l'école concernait la possibilité de rencontrer la faune sauvage. Il est évoqué comme un danger plus fantasmé que réel, sur un ton de plaisanterie :

[...] Josaphat ! Je viens de passer sept ans quasiment en pleine solitude. Ça va peut-être me prendre un bout de temps avant de m'habituer à vivre avec toi... J'ai besoin d'être toute seule pour une couple d'heures..."

Il m'a fait un grand sourire.

“Fais attention aux ours !”

Nous n'avions jamais vu d'ours dans le chemin entre le village et chez nous, mais maman, tous les jours d'école, nous avait avertis de faire attention aux ours, surtout aux mères si méchantes au printemps. *Passez jamais entre une mère pis son petit, sinon vous êtes morts !* Pendant ma première année, Josaphat me faisait peur en prétendant apercevoir des mères ourses à tout bout de champ. J'étais terrorisée et je me collais à lui qui pourtant n'aurait pu rien faire pour me protéger. J'avais vite compris son subterfuge cependant et, à son grand dam, j'avais cessé de regarder autour de moi avec des yeux fous quand il pointait un buisson en criant qu'une mère ourse nous attendait pour nous dévorer. *T'as pus peur ? Si c'était vrai, ça fait longtemps que tu serais parti en courant... Chus là pour te protéger. Me semble, oui...*

En fait, la seule vraie menace c'étaient les mouffettes, les maudites mouffettes puantes, mais ça, c'est une autre histoire. (V, 61)

Quant à la caractérisation de l'école comme lieu d'apprentissage et de transmission de la langue de prestige, une allusion rapide y est faite quand Victoire se trouve à la fête de fiançailles de Chénéville et s'approche de la fiancée, laquelle lui rappelle leur participation à un concours oratoire :

[...] elle me dit que nous nous étions déjà affrontées dans une joute d'élocution, à l'école de Saint-André-Avellin, ce que j'avais complètement oublié. (V, 95)

Ce roman cependant ne présente aucune institutrice laïque (ni des instituteurs) et donc aucun dialogue représentatif des performances orales de ce type de personnages. Ce sont plutôt les *Conversations avec un enfant curieux* qui proposent une maîtresse d'école, mademoiselle Karli, l'enseignante de l'école Bruchési originaire du sud des Indes qui, comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, avait infligé une punition corporelle à son élève et l'avait envoyé chez la directrice de l'école.

Mademoiselle Karli est ainsi présentée comme une institutrice sévère et intransigeante. À une époque où les programmes éducatifs étaient sous la responsabilité de l'Église, elle est en outre décrite comme une porte-parole du clergé qui véhicule de fausses croyances. Nana, mère de Michel, ne peut pas tolérer ces impostures et finit par mettre en question sa crédibilité : cela arrive, par exemple, quand elle apprend que mademoiselle Karli, pour convaincre ses élèves de la nécessité de respecter les règles établies par le clergé, leur avait rapporté qu'à Fatima la Sainte-Vierge aurait dit "Pauvre Canada" :

— [Nana] T'es sûr qu'a vous a pas dit n'importe quoi ?

— [Michel] Pourquoi tu dis ça? Tu la crois pas?

— [Nana] Ben écoute, j'veux ben la croire, c'est ta maîtresse d'école, pis a'l' a plus d'éducation que moi, mais j'trouve ça dur à avaler. (CEC, 51)

— [Nana] Que c'est qu'à vous a dit qu'y fallait faire, ta mademoiselle Karli, pour éviter les been grands malheurs? Hein?

3. Les personnages féminins et la langue de prestige

- [Michel] Ben, j’sais pas, là... Ah oui, qu’y fallait obéir aux lois de l’Église.
- [Nana] Ben c’est ça. Obéir. Si on est obéissants, rien va nous arriver.
- [Michel] Tu penses pas qu’a l’aurait pu inventer ça juste.
- [Nana] Pas elle. Eux autres.
- [Michel] Qui, ça, eux autres? Le Vatican ?
- [Nana] Ben non. On est pas assez importants pour eux autres. J’pense à ceux d’ici... Ceux qui ont intérêt à ce qu’on obéisse.... Les curés qui ont le nez fourré partout. T’es trop jeune pour que j’t’explique ces affaires-là, Michel. (CEC, 52)

Si le bien-fondé des propos de mademoiselle Karli peut être mis en doute, son éducation lui assure en tous cas une estime bienveillante et une maîtrise linguistique incontestable. Michel, en effet, l’érige en modèle quand il se propose d’imiter l’écriture d’un adulte pour rédiger une lettre de réclamation à Walt Disney¹⁶. La langue parlée de l’institutrice est donnée à voir au lecteur dans la conversation intitulée *Le méchant Hérode* (CEC, 31-35), où mademoiselle Karli s’entretient avec Michel après avoir lu l’épisode du massacre des Innocents, car le jeune garçon trouve peu vraisemblables certains aspects de l’histoire.

À la différence de l’échange avec la sœur directrice (cf. *supra*, § 3.1), ce dialogue se caractérise par le recours au tutoiement, non réciproque, de la part de la maîtresse d’école, ce qui révèle une attitude plus familière à l’égard de son élève, due sans doute à leur fréquentation quotidienne. Cela ne comporte pas pour autant le recours à un langage moins surveillée, les répliques de mademoiselle Karli s’appuyant sur les procédés habituels de l’oralité normée : aucune élision des pronoms *je* ou *tu*, ni omissions du *il* impersonnel ; maintien du *ne* dans les négatives ; emploi du nom propre (*Michel*) en apostrophe, des points de suspension pour noter des pauses, de la variante *ça* du démonstratif ; recours à des interjections (*hein*) et à des énoncés injonctifs ; emploi de questions directes et de structures exclamatives. L’on observe

¹⁶ Cf. la conversation avec son amie Ginette, où Michel se dit déterminé à se plaindre avec le producteur d’avoir fait mourir la mère de Bambi dans le film éponyme (CEC, 42).

néanmoins quelques procédés qui relèvent plutôt de l'oralité courante, en particulier une certaine fréquence des structures à présentatif (13 occurrences de *c'est...*) et deux occurrences de *bon* comme appui discursif. La fréquence des présentatifs s'explique non seulement par la familiarité entre les locuteurs mais aussi par l'impossibilité, de la part de mademoiselle Karli, de fournir de vraies explications et, par conséquent, sa nécessité d'avoir recours à des assertions :

- Tu sais que c'est tiré de l'Évangile, hein ? [...]
 - [...] C'est un dogme. [...]
 - C'est ce qui est écrit. [...]
 - C'est ça qui est écrit, oui. [...]
 - Oui, c'est ce qu'ils disent. [...]
 - C'est sans doute ça, oui. [...]
 - Oui. Ça, c'est écrit. [...]
- (CEC, 31-34)

Les moments de plus grande exaspération sont en outre caractérisés par l'apparition de l'adverbe *là*, déjà repéré dans une réplique de la sœur directrice (cf. *supra*, § 3.1), un marqueur discursif typique du français québécois familier :

- J'ai dit qu'il ne fallait pas critiquer les évangiles, Michel... Les Rois mages devaient avoir leurs raisons.
- J'critique pas...
- Tu as compris, là? (CEC, 33)

- [...] Écoute, je ne sais plus, là, le cours est terminé, on reparlera de tout ça une autre fois. (CEC, 34)

Comme on l'a déjà vu à travers les répliques de la sœur directrice de l'école Bruchési, la connotation psychologique du personnage s'accompagne de l'introduction de cet élément qui comporte un marquage géographique et qui concourt ainsi à introduire une nuance québécoise.

La plus grande familiarité avec le petit protagoniste, soulignée par le tutoiement et par l'apparition d'un plus grand nombre de procédés de l'oralité courante, concourt à différencier la figure de l'institutrice de celle de la religieuse qui dirige l'école.

3.3. Autres personnages

Au dehors des milieux éducatifs, la maîtrise – effective ou fantasmée – de la langue de prestige est attribuée à des femmes qui occupent des positions sociales importantes.

Une virtuose du français légitime aligné sur la norme exogène de France est évoquée dans les *Conversations avec un enfant curieux*, dans un récit qui est intitulé à une femme réelle, la première ayant eu accès au Canada au poste d'annonceur radiophonique : Marcelle Barthe. La conversation se compose d'un très bref dialogue entre Michel et sa mère, que nous reproduisons entièrement ci-dessous :

Marcelle Barthe

“Maman, c'est quoi des létrahines ?

— Des quoi?

— T'sais, la femme au radio, le matin, a' dit au commencement d'un programme : “Létrahines canadiennes”. J'comprends pas ce qu'a' veut dire. Pourquoi tu ris?

— C'est pas ça qu'a dit, Michel. C'est une madame d'Ottawa qui a un programme, le matin, au radio. A' s'appelle Marcelle Barthe. Pis ce qu'a' dit, avec son accent français — est peut-être française, je sais pas —, c'est : “Lettre à une Canadienne”.

— J'suppose que tu vas aller répéter ça partout, là...

— Ça se peut.” (CEV, 109)

Lettre à une Canadienne est le titre d'une émission que Marcelle Barthe

a présentée à Radio-Canada à partir de 1945, devenue “un classique de la radio” :

Présentée les après-midi de semaine, *Lettre à une Canadienne* s'adresse à un auditoire féminin. Marcelle Barthe y commente l'actualité et traite de sujets variés, susceptibles d'aider les Canadiennes à voir les choses du bon côté.

L'émission commence généralement par la lecture d'une lettre à sa “chère amie” l'auditrice, puis se termine par ses recommandations : “portez-vous bien et souriez souvent!” [...]

L'animatrice et réalisatrice, qui rédige ses billets à la main, emprunte cette formule afin d'établir un contact plus personnel et intime avec son public.

Émission très prisée par des milliers d'auditrices et d'auditeurs, *Lettre à une Canadienne* demeure à l'antenne pendant près de vingt ans. À partir de 1950, elle s'accompagne d'une entrevue avec une personnalité issue des milieux artistiques, scientifique et politique.¹⁷

Marcelle Barthe (Ottawa, 1904-Montréal, 1964) était une femme très cultivée, qui avait reçu une éducation catholique au collège Notre-Dame et avait poursuivi ses études à l'Université d'Ottawa. Elle était entrée à Radio Canada en 1938 et avait réalisé plusieurs émissions dramatiques et musicales, ainsi qu'une émission à contenu linguistique, *La langue bien pendue*. M. Tremblay l'avait déjà citée dans *La duchesse et le roturier*, pour donner un exemple concret de l'accent-type d'une femme cultivée :

Albertine n'avait jamais vu de piano à queue ailleurs que dans le journal ;

¹⁷ Radio-Canada – Archives, *Marcelle Barthe, une voix féminine à la radio canadienne*, 20 septembre 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1124854/marcelle-barthe-radio-annonceur-animatrice-lettre-canadienne-archives> (approfondissement qui inclut aussi plusieurs extraits vidéos). Voir aussi P. PAGÉ, *Histoire de la radio au Québec : information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007, pp. 104-106 et la page qui lui est consacrée sur Wikipédia : https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcelle_Barthe.

elle en fut épouvantée. La dame chic se tourna vers elle “Votre petit garçon s’intéresse à la musique ?” Elle avait un accent très prononcé de femme éduquée, un peu comme celui de Marcelle Barthe, à la radio, qui donnait toujours des conseils à tout le monde [...]¹⁸

Comme dans le cas du parler des religieuses, on observe une sorte de stigmatisation (“un accent très prononcé”) de la prononciation typique d’un groupe social, qui concerne les élites et non pas les classes populaires. Dans les *Conversations avec un enfant curieux*, le commentaire de la mère de Michel laisse comprendre que cet accent est perçu comme français, à tel point que l’on attribue à Marcelle Barthe une potentielle origine française. La prononciation du titre de l’émission *Lettre à une canadienne* est véhiculée à travers l’“oreille” de Michel, qui n’arrive pas à saisir les premiers mots tellement leur prononciation s’éloigne des habitudes phonétiques du milieu où se déroule la vie quotidienne de l’enfant. Pour la représentation du parler de Michel, M. Tremblay s’appuie sur les procédés propres à l’évocation d’une oralité québécoise marquée, avec des infractions récurrentes aux conventions orthographiques. Ainsi, la forme sonore qu’il perçoit est transcrite par une graphie phonétisante – *létrabines* (pour *Lettre à une*) – qui souligne l’articulation non relâchée du phonème [y] et insiste sur le caractère tendu de la voyelle à travers sa transcription par le graphème *i*. Les Québécois tendent à produire une articulation relâchée (plus ouverte) de [y] dans cette position, trait perçu comme neutre et admis aujourd’hui en français québécois soutenu (cf. § 2.1.2). Sa non réalisation, et donc l’articulation de la variante tendue, “est perçue comme étant caractéristique des locuteurs snobs ou parlant ‘pointu’”¹⁹. À l’époque de Marcelle Barthe, les professionnels de la parole perfectionnaient leur élocution en suivant des cours de diction qui visaient à corriger, entre autres, le relâchement des voyelles hautes, si bien que les variantes

¹⁸ M. TREMBLAY, *La duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac, 1982, 201.

¹⁹ C. PARADIS, J. DOLBEC, *Relâchement des voyelles fermées*, in Id., *Les principales caractéristiques phonétiques du français parlé au Québec*, ressource en ligne : <http://phono.uqac.ca/index.php?article=rubrique39>.

tendues contribuaient à particulariser les locuteurs qui s'engageaient à modifier leur accent pour se rapprocher de celui des élites francophones européennes²⁰. L'extranéité de cette prononciation par rapport au parler quotidien des classes populaires est particulièrement mise en relief par l'évocation de cette difficulté de compréhension.

Un rapport plus problématique avec la langue de prestige est représenté à travers le personnage de madame Robitaille dans le roman *Victoire!* Épouse d'Ovila Robitaille, le maire de Chénéville, c'est elle qui gère la fête de fiançailles et le repas réservé aux "personnalités importantes de Chénéville, celles qui *comptaient*" (V, 95, italique dans le texte). Malgré ses fréquentations avec l'élite locale, elle est caractérisée comme une femme peu soignée, qui parle un français québécois socioculturellement marqué (cf. *infra*, ch. 4). Voici sa présentation au moment de l'arrivée de Victoire et Josaphat :

Une grosse femme déjà échevelée, ou pas encore coiffée, a dévalé l'escalier de l'immense galerie qui semblait faire le tour de la maison et s'est jetée sur lui [Josaphat] en poussant des grands cris – *te v'là, te v'là, on avait assez peur que tu viennes pas, tu nous avais pas donné de tes nouvelles!* – et l'a embrassé sur les deux joues. (V, 91)

Lorsqu'elle doit prendre la parole devant tout le monde, pour inciter les invités moins prestigieux à quitter la fête, elle tente de se placer

²⁰ Le mouvement visant à transformer l'accent des Québécois a été décrit par J.-D. GENDRON dans le volume *La modernisation de l'accent québécois. De l'accent traditionnel au nouvel accent : 1841-1960. Esquisse historique. Contribution à l'histoire de la prononciation du français au Québec*, [Québec], Les Presses de l'Université Laval, 2014. Pour se faire une idée de la structuration des cours de diction de cette époque, je me permets de renvoyer à mes recherches sur les cours de Madame Jean-Louis Audet : C. BRANCAGLION, *Madame Audet et l'enseignement de la diction à Montréal (1930-1970)*..., et *Madame Jean-Louis Audet, maestra di pronuncia nella Montréal di metà '900*, in F. San Vicente (dir.), *Grammatica e insegnamento linguistico. Approccio storiografico: autori, modelli, espansioni, Quaderni del CIRSIL*, Bologna, CLUEB, 2019, 253-268.

dans une position de supériorité en essayant d'utiliser une variété de langue plus prestigieuse. Mais ses efforts pour dominer l'usage légitime produisent en réalité un faux français, caractérisé par le recours à une graphie anormative :

Quand les élus furent tous entrés dans la salle à manger, madame Robitaille s'est tournée vers les autres, les parias, et leur a lancé avec une voix haut perchée et ce qu'elle devait prendre pour un accent français : "Merci à tous d'être viendus !" (V, p. 95)

Comme Lisette de Courval dans les *Belles-sœurs* – qui essayait de 'bien parler' selon le modèle qu'elle avait entendu en 'Urope', pour se placer dans une position de supériorité²¹ –, madame Robitaille finit par produire des erreurs qui confirment son impossibilité à se servir d'une variété plus recherchée.

Les personnages féminins qui se caractérisent par leur capacité à utiliser correctement la langue de prestige sont ceux qui, exceptionnellement, ont eu accès à un niveau d'éducation supérieur et sont ainsi intégrés à des réseaux éducatifs ou, dans les années 1950, à ceux des médias de la communication. Lorsqu'elles prennent directement la parole, leur maîtrise linguistique est représentée par les traits de l'oralité normée qui, dans le respect de la grammaire et des conventions orthographiques, souligne le caractère oral des énoncés par l'utilisation d'interrogations directes, d'exclamations, d'injonctions, de pauses. Le degré de formalité des situations et des relations interpersonnelles est modulé par l'utilisation du tutoiement ou du vouvoiement. Le vocabulaire ne fait pas intervenir les québécismes lexicaux. Cependant,

²¹ Les procédés mis en place pour représenter la langue de Lisette de Courval et les effets caricaturaux qu'elle produit ont été analysés par L. Gauvin (*Le théâtre de la langue...*) et par M. Dargnat (*Michel Tremblay : le « joual » dans Les belles-sœurs...*).

M. Tremblay ne renonce pas complètement à une connotation géographique, qu'il introduit par un expédient qui n'entre pas en conflit avec la représentation d'un usage normé de la langue (un commentaire métalinguistique décrivant une prononciation caractéristique) ou par le glissement vers une oralité québécoise familière justifié par l'état émotionnel du personnage (Victoire, au moment de la rupture avec sa tante, ou la sœur directrice et l'institutrice exaspérées par Michel). Enfin, il est à relever que, jugée à travers le regard de personnages issus des milieux québécois populaires, ruraux ou urbains, la langue de prestige est connotée comme une variété éloignée, dont l'usage est restreint à des groupes déterminés (la prononciation des religieuses de la fin du XIX^e siècle), ou bien attribué à une origine française (la prononciation de Marcelle Barthe).

4. Les personnages féminins et le parler québécois

La plupart des personnages féminins examinés s'expriment en utilisant une langue ouvertement représentée comme un parler québécois. Les dialogues et monologues attribués à ces personnages sont donc les plus emblématiques de la 'patte' de Michel Tremblay, en raison des nombreuses transgressions des conventions linguistiques qui les caractérisent aux niveaux de l'orthographe et de la morphosyntaxe. Ils sont en outre ponctués par un certain nombre de québécismes lexicaux. L'objectif de ce dernier chapitre est celui d'analyser ce parler marqué géographiquement en tenant compte des diverses dimensions de l'oralité littéraire québécoise définies dans le deuxième chapitre, afin de comprendre quels traits sont évoqués et comment ces particularités linguistiques sont exploitées dans la caractérisation des divers personnages, contextes, époques.

4.1. Quatre générations de locutrices québécoises

Les femmes caractérisées à travers le recours au parler québécois appartiennent à plusieurs générations et elles sont représentatives de divers milieux socioculturels. La génération la plus âgée correspond à trois personnages secondaires évoqués dans *Victoire !*, c'est-à-dire Odette, madame Lacasse et madame Robitaille.

Odette est une aïeule des aïeux, étant la mère de Victoire et de Josaphat¹. Elle avait été victime, avec son époux Thomas-la-pipe, de l'in-

¹ Les ancêtres évoqués dans *Victoire !* comprennent les parents de Victoire et Josaphat (Odette et Thomas-la-pipe), la mère de Thomas-la-pipe (Maureen, de laquelle il a appris les sagas irlandaises) et « une ribambelle de Thomas, de Thomas-le-fun, mon arrière-arrière-grand-père, à Thomas-la-pipe, le bien nommé parce que son vieux fourneau

cendie de l'église d'un village proche de Duhamel et ne participe donc pas directement à l'action. Néanmoins, l'on peut observer quelques répliques citées dans le discours narratif de Victoire.

Madame Lacasse est l'épouse du propriétaire du magasin général de Duhamel, lieu où l'on pouvait trouver, en plus des marchandises, "tous les comméragés de Duhamel et des environs" (V, 67), auxquels madame Lacasse réservait "une oreille attentive et un sourire méchant" (V, 68). Mère de neuf filles et garçons – dont le plus jeune, Ti-Oui, a l'âge de Victoire – elle converse avec la protagoniste lorsque celle-ci se rend dans leur commerce pour faire quelques achats. C'est dans ce temple du comméragé que Victoire apprend qu'Odette avait fait croire à tout le monde que sa fille était devenue religieuse.

Enfin, madame Robitaille – que nous avons déjà évoquée dans le chapitre précédent pour ses tentatives ratées de se servir de la langue de prestige – appartient à la bonne société de Chénéville. Mairesse du village, elle est caractérisée comme une femme prisonnière des conventions, qui tient à faire étalage de sa fortune tout en se révélant totalement dépourvue d'élégance et de sensibilité esthétique. Elle organise dans son salon une fête de fiançailles qui lui permet d'accueillir la société tripartite du village (l'élite supérieure, la bourgeoisie moyenne et les agriculteurs) mais qui laisse également apparaître, à travers le regard désabusé de Victoire, la grossièreté et l'hypocrisie de la propriétaire :

Beaucoup de monde s'entassait dans le grand salon, coupe à la main en attendant qu'on annonce que c'était le temps de passer à table : des dames chic – sans doute des épouses de notoriétés locales, le docteur, le notaire –, d'autres, plus discrètes, qui essayaient, aurait-on dit, de se faire oublier – les épouses de l'épicier, du cordonnier, du propriétaire du magasin de fer –, leurs maris, les uns fanfarons, les autres de toute évidence impressionnés par ce qui les entourait, ameublement clinquant, tableaux d'une grande laideur, surtout des marines, détonnant dans une maison perdue dans le bois, mais peut-être que madame Robitaille

d'écume, sa fierté, ne quittait jamais sa bouche, mon père » (V, 19).

venait d'un bord de l'eau quelconque, *doilies* d'un blanc douteux posés sur le dossier des fauteuils et des sofas, lampes et bibelots hétéroclites, tous, sans exception, gros et hideux. Et les autres. Les fermiers du coin endimanchés et leurs femmes – eux tirant sans cesse sur leur col trop serré, elles les yeux baissés, les mains jointes devant leur jupe –, et leur progéniture bruyante qui courait partout en criant, faute de pouvoir faire autre chose pour passer le temps, les simples électeurs qu'il fallait bien flatter de temps à autre en prévision des élections qui n'étaient jamais très loin. Montrer une fausse générosité pour profiter d'une vraie. Acheter des votes avec des fiançailles qui, de toute façon, seraient payés par la mairie. (V, 93-94)

Les femmes du groupe d'âge immédiatement plus jeune sont celles qui appartiennent à la génération de Victoire, qui inclut, en plus de cette dernière, deux autres personnages bien connus de la production de M. Tremblay: Teena et Tititte. En mettant en rapport l'âge des personnages et le temps de l'action des œuvres où ils sont représentés, Barrette et Bergeron ont pu établir les dates de naissance des figures les plus récurrentes. Les trois femmes en question sont nées respectivement en 1867 (Victoire), 1875 (Tititte) et 1877 (Teena)² ; tout en appartenant à des familles différentes (d'une part la famille sans nom de Victoire et d'autre part la famille des Desrosiers), elles sont liées par le personnage de Michel, Victoire étant sa grand-mère paternelle et les deux autres ses grand-tantes maternelles. En ce qui concerne Victoire, les œuvres examinées nous permettent d'observer une double caractérisation, l'une concernant l'époque de sa jeunesse, décrite dans *Victoire !*, quand son parler était encore influencé par l'éducation reçue au couvent ; l'autre située à l'âge de sa vieillesse³, d'après ses interventions dans deux récits des *Conversations avec un enfant curieux*, où elle dialogue avec son

² Cf. J.-M. BARRETTE, S. BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay...*, respectivement pp. 299, 108, 97.

³ Les CEC se déroulent dans les années 1940-1950 ; celles qui comportent la participation de Victoire ne présentent aucun repère temporel permettant de les situer avec plus de précision mais Barrette et Bergeron ont établi la date du décès de ce personnage en l'année 1947. Cf. *ivi*.

petit-fils Michel à une époque où elle a désormais entièrement retrouvé son parler québécois. Les tantes Tititte et Teena, dont les noms complets sont respectivement Reona et Ernestine Desrosiers, apparaissent chacune dans une des *Conversations*, donc à une époque où elles sont septuagénaires.

La génération la plus représentée, d'après l'espace de parole attribué aux personnages, est celle des femmes nées juste après le tournant du siècle. Il est question en premier lieu de Nana, née en 1902, mère de l'«enfant curieux» (Michel), avec lequel elle entretient dix-sept dialogues dans le recueil des *Conversations*. À la même génération appartient sa belle-sœur Albertine, désignée comme «tante Bartine», décrite comme la fille incestueuse de Victoire et de Josaphat dans la pièce *La maison suspendue*. Née en 1910, celle-ci intervient dans deux récits du recueil des *Conversations*, où sa caractérisation contraste avec celle de Nana pour son désintérêt vers la lecture et la radio, au contraire de la mère de Michel qui se révèle passionnée de romans, radioromans et téléthéâtre.

Les *Conversations* proposent aussi trois personnages féminins plus jeunes. Ginette (Ginette Rouleau) est une figure autobiographique qui appartient au groupe d'amis de Michel Tremblay. L'auteur évoque rapidement l'installation de Ginette et de sa famille sur la rue Fabre dans une très brève conversation intitulée *Début d'une grande amitié* (CEC, 26) et fait en outre intervenir Ginette dans un dialogue avec Michel, au cours duquel les deux échangent des opinions discordantes sur les romans de Berthe Bernage et de Jules Verne. La caractérisation de Ginette est ainsi conforme à ses autres apparitions dans la production de Tremblay, où elle est généralement présentée comme une grande consommatrice de divers produits culturels, dont les livres.

La plus jeune génération inclut en outre deux jeunes femmes qui demeurent anonymes. Celle qui est représentée dans le récit intitulé *Nowhere* correspond très probablement à un personnage autobiographique, Lise, une cousine de Michel Tremblay déjà évoquée dans d'autres œuvres et décrite, comme dans cette conversation, en tant que serveuse au Kresge. L'autre jeune femme est également un personnage

de serveuse, qui a un emploi temporaire chez Larivière et Leblanc pour la période des Fêtes de Noël ; le protagoniste dialogue avec elle dans le récit qui ouvre le volume, au moment où il se rend dans ce magasin pour changer la figurine de l'Enfant Jésus.

Le parler québécois caractérise aussi un groupe de personnages féminins qui n'appartiennent à aucune génération précise. Il est question de Florence et de ses trois filles aux noms de fleurs : Mauve, Rose et Violette, les quatre tricoteuses qui enrichissent l'œuvre de Tremblay d'une dimension magique et poétique. Invisibles à la plupart des personnages, elles interagissent seulement avec quelques initiés et notamment avec Josaphat, qui leur rend visite à plusieurs occasions dans le roman *Victoire !*. Allégorie du destin, les tricoteuses incarnent les forces invisibles qui régissent la vie des hommes. Leur personnalité s'est précisée dans la production plus récente, où elles interagissent davantage avec les autres personnages et tendent à acquérir des caractères plus précis. L'auteur avait déjà défini leur origine dans *Le passage obligé* (2010), quatrième tome de *La diaspora des Desrosiers*, en introduisant un récit enchâssé de Josaphat-le-Violon intitulé *La dame du lac Long*, où il faisait remonter leur apparition à l'époque de l'arrivée des Filles du roi. Le passage qui retrace ces événements est aussi une célébration de ces ancêtres historiques de la communauté francophone du Québec qui ont contribué à la création d'une société stable et qui ont assuré la survie de la langue française :

La Dame du lac Long et ses trois filles étaient arrivées avec ces fameuses filles du roi, les orphelines de bonne famille comme les prostituées dont la France voulait se purger, destinées aux premiers colons, la plupart du temps contre leur gré, et vouées à une vie d'une dureté dont elles ne se doutaient pas encore, punition inhumaine que la plupart d'entre elles ne méritaient pas, vies sacrifiées avec une cruauté sans égale pour perpétuer la présence française en Amérique du Nord.

Elles avaient d'abord remonté l'estuaire du Saint-Laurent jusqu'à Québec, à l'époque la seule bourgade digne de ce nom, puis, avec les années, avaient suivi les nouveaux habitants du Canada au fur et à mesu-

re qu'ils exploraient la Nouvelle-France. Elles avaient vu naître villes et villages – Trois-Rivières, Ville-Marie, Papineauville puis, en remontant vers le nord de l'Outaouais qui ne s'appelait pas encore l'Outaouais, les futures Chénéville, Saint-André-Avelin et Preston, où elles avaient décidé de s'installer définitivement dans ce château transparent érigé exprès pour elles et qui les attendait au bord d'un lac tout en longueur, d'où son nom. Le lac Long était donc devenu pour toujours leur point d'ancrage. Et, avec le temps, elles avaient adopté les habitudes et le langage de ses habitants.⁴

Les tricoteuses sont ainsi liées au thème de la transmission de la langue et de son évolution au Canada, thème qui est repris dans *Victoire !* au cours d'un échange pendant lequel elles se souviennent de la dernière violoniste qu'elles avaient initiée avant Josaphat, quand elles se trouvaient en France et n'avaient pas encore adopté le parler québécois :

— [...] Si Josaphat nous avait pas été donné, on subirait peut-être encore chaque mois ce qu'on avait subi depuis que la dernière violoniste était morte...

— Celle qui portait votre nom ?

— Oui. Florence.

— Madame Launay...

— Une des meilleures.

— Oui. A¹ composait un nouveau morceau chaque mois...

— C'était dans un autre pays.

— Oui.

— Pis on parlait pas de la même façon.

— Non. Aujourd'hui, on parle comme Josaphat. Comme ceux d'ici.

— En tout cas, presque. (V, 108)

La langue de Florence et de ses filles est en effet ponctuée par certains traits typiques du parler local, comme on le verra dans les prochains paragraphes⁵.

⁴ M. TREMBLAY, *Le passage obligé*, Montréal, Leméac, 2010, 140-141.

⁵ Les répliques des trois filles de Florence ne sont pas toujours nettement différenciées,

Pour l'analyse du parler québécois, nous avons pris en considération tout d'abord les traits qui se situent dans la dimension de l'oralité québécoise familière (§ 4.2), généralement attribués aux femmes de toutes les générations, et ensuite les phénomènes qui comportent un marquage socioculturel (§ 4.3). Chaque section est articulée en deux parties consacrées respectivement à la prononciation et à la morphosyntaxe. Un paragraphe est ensuite dédié aux particularités lexicales (§ 4.4), qui ne contribuent pas directement à l'évocation de l'oralité. Étant donné que l'espace de parole des personnages analysés n'est pas équilibré, nous avons exclu l'option d'une étude quantitative et nous avons plutôt pris en considération la répartition des phénomènes selon les personnages et les générations.

4.2. L'oralité québécoise familière

La représentation de l'oralité québécoise familière (cf. *supra*, § 2.1.2) implique le recours à des formes écrites qui, s'écartant des conventions orthographiques et grammaticales, peuvent créer des difficultés dans le processus de décodage. Probablement à cause de cette difficulté, Tremblay ne s'en sert pas de façon exclusive et introduit également les graphies régulières correspondantes, ce qui contribue à limiter l'opacité des parties dialoguées. Bien que non systématique, la présence de graphies ou éléments morphosyntaxiques anormatifs contribue à connoter une variété de langue précise, caractérisée par des particularités québécoises dans toutes ses composantes. Nous les aborderons dans les prochains paragraphes, en commençant par les phénomènes d'ordre phonétique.

pour cette raison elles ont été analysées collectivement.

4.2.1. La prononciation

Avant d'examiner les procédés d'encodage graphique des prononciations proprement québécoises, il faut rappeler que le parler de tous les personnages féminins qui s'expriment en français québécois est largement caractérisé par des élisions évoquant des amuïssements vocaliques communs à l'usage spontané de plusieurs variétés de français parlé. Au Québec, comme en France, la langue orale présente une grande variabilité dans la réalisation du schwa (le phonème transcrit par *e caduc*) :

il est souvent muet dans les mots grammaticaux en position non accentuée (conjonction *que*, préposition *de*, pronoms *je*, *te*, *le* etc.). Dans les mots pleins, le schwa ne se comporte pas de la même façon en syllabe finale (où il tombe [...]) qu'en syllabe initiale (où sa réalisation est plus variable)⁶.

Dans les œuvres examinées, ces élisions sont notées par des apostrophes. Bien que très exploitées, elles concernent un nombre limité de mots et tout particulièrement le pronom *je* suivi d'un mot à initiale consonantique (verbe ou pronom). Nous proposons quelques exemples dans le tableau ci-dessous, en essayant d'inclure, si possible, tant des contextes verbaux que pronominaux:

PERSONNAGES	E CADUC ÉLIDÉ
MADAME ROBITAILLE	j'vas ⁷ (V, 103, 112)
TEENA	j'pense, j't'avertis (CEC, 67, 68)
TITITTE	J'viens (CEC, 28)
VICTOIRE (JEUNE)	J'veux, j'te (V, 99, 97)
VICTOIRE (ÂGÉE)	J'sais pas, j'vieillis, j'les (CEC, 44)

⁶ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 190.

⁷ L'emploi de *j'vas* sera analysé plus loin en tant que variante morphologique (cf. *infra* § 4.2.2).

4. Les personnages féminins et le parler québécois

NANA	j'dis, J'me (CEC, 130, 135)
BARTINE	j'pense, J'me (CEC, 141)
GINETTE	j'sais (CEC, 116)
LISE	j'me, j'm'en (CEC, 81, 82)
LA SERVEUSE	j'travail, j'te (CEC, 16)
FLORENCE	j'vais, j't'ai (V, 107, 56)
MAUVE/ROSE/VIOLETTE	J'pense (V, 108)

Dans les répliques de la jeune Victoire, l'apparition des variantes non élidées est réglée en fonction de la situation: elles sont exploitées de façon systématiques quand le personnage utilise la variété de prestige dans les échanges avec les religieuses (cf. *supra*, ch. 3) ainsi que dans des dialogues avec les gens des Laurentides qui ne sont pas des proches, notamment avec les Lacasse et avec madame Robitaille ; en revanche, quand Victoire s'adresse à Josaphat, ses répliques sont ponctuées par des formes élidées, qui mettent en relief le caractère plus spontané du discours.

L'omission du schwa est notée aussi dans la première syllabe de certains mots pleins plurisyllabiques (surtout les verbes en *re-* et l'adjectif *petit*). Le nombre d'occurrences de ces graphies dépend de l'espace de parole des personnages. En voici quelques exemples :

PERSONNAGES	EXEMPLES
MADAME ROBITAILLE	V'nez (92)
TEENA	p'tit vlimeux (CEC, 68)
VICTOIRE (ÂGÉE)	j's'rais (CEC, 46, 121)
NANA	r'marque, R'garde, R'prends (CEC, 13, 58, 78)
BARTINE	J's'rais (CEC, 142)
FLORENCE	J's'rais (V, 83)

La non prononciation du schwa dans le syntagme *je suis* peut entraîner une assimilation due au contact entre la consonne sonore [ʒ] et la

sourde [s], produisant les prononciations familières [ʃʷi] ou [ʃy], représentées à travers des graphies anormatives : *chuis* et *chus*. Comme l'a précisé Jean-Marcel Léard, la première variante correspond à un usage non marqué du point de vue géographique, alors que la deuxième est caractéristique de l'usage québécois :

Comme en F [français standard], le *je* peut être absorbé par *suis* : *Je suis* devient *chu(i)* /ʃʷi/ en F, /ʃy/ en québécois.⁸

La graphie *chus* est très exploitée par Tremblay et apparaît dans notre corpus (à côté de la graphie conventionnelle *je suis*) pour caractériser le parler de femmes appartenant aux trois générations principales : celle de Victoire (âgée) (CEC, 118), celle de Nana (CEC, 14, 19, 37, 52, 77, 78, 105, 125, 149) et Bartine (CEC, 129, 142, 143), celle de Ginette (CEC, 114, 115) et Lise (CEC, 83). Dans *Victoire !* cette variante apparaît dans les répliques de deux personnages masculins, Josaphat et Ti-Oui Lacasse, mais n'est jamais exploitée pour caractériser le parler des femmes. Si dans certains cas cela peut s'expliquer par la brièveté de leurs échanges dialogués (madame Lacasse et madame Robitaille) ou par le fait qu'elles n'ont presque jamais à parler d'elles-mêmes à la première personne (les tricoteuses), dans le cas de la protagoniste il s'agit d'une connotation voulue. En effet, à cet âge, Victoire se distingue par le recours à l'autre variante familière, *chuis* (V, 30, 40, 46, 47, 72), qui témoigne de son exposition à d'autres usages pendant sa vie de novice⁹.

⁸ J.-M. LÉARD, *Grammaire québécoise d'aujourd'hui. Comprendre les québécismes*, Montréal, Guérin, 1995, 79. Léard affirme avoir appliqué une démarche différentielle qui comporte une « évaluation des différences à l'intérieur du système global [...] pour tracer la limite exacte qui sépare le québécois et le français standard » (*Ivi*, 10). Par 'français standard' il semble ainsi indiquer un usage non soumis à des conditionnements géographiques.

⁹ M. Tremblay s'était déjà servi de cette variante dans *Le cœur découvert* (1986), pour caractériser la langue de Jean-Marc, professeur de français au cégep : cf. L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue...*, 353.

4. Les personnages féminins et le parler québécois

D'autres amuïssements vocaliques récurrents, qui caractérisent le parler de toutes les générations, portent sur les voyelles [ɛ] et [y]. Dans le premier cas, le phénomène concerne la prononciation des syntagmes à présentatif (*c'est, c'était*) et celle du déterminant démonstratif (*ce, cette*), cette dernière étant particulièrement exploitée dans les syntagmes renforcés par *là*. La représentation écrite de ces prononciations s'appuie sur le recours aux apostrophes et montre une intention de préserver autant que possible l'intégrité morphologique du mot, par exemple avec le maintien du *-e* du féminin pour le mot *cette*. Nous avons réuni quelques occurrences dans le tableau ci-dessous :

PERSONNAGES	PRÉSENTATIF	DÉMONSTRATIF
MADAME LACASSE	-	à c't'heure (V, 170)
TITITTE	c'tait suffisant (CEC, 28)	-
VICTOIRE (JEUNE)	-	c't'histoire-là (V, 60)
VICTOIRE (ÂGÉE)	C't'un livre (CEC, 44) c'tait trop beau (CEC, 121)	A c't'heure (CEC, 118) c't'homme-là (CEC, 119)
NANA	c'tait pas important (CEC, 13) C't'à elle à y aller (CEC, 14) C'tait pas à toi (CEC, 18) C't'un rêveur (CEC, 136)	à c't'heure (CEC, 12, 78) C'te femme-là (CEC, 13) c'te crèche-là (CEC, 13) C'te année (CEC, 13, 14) c't'Enfant Jésus là [sic] (CEC, 14) c't'enfant-là (CEC, 19)
BARTINE	C't'un appareil (CEC, 129) c't'assez (CEC, 142) C't'une actrice (CEC, 143)	-
LISE	C'tait un service (CEC, 80), C't'une fille (CEC, 81) C't'une sortie (CEC, 81) C'pas toujours (CEC, 83)	-
FLORENCE	C'tait un hasard (V, 107)	-
MAUVE/ROSE/VIOLETTE	-	à c't'heure (V, 84)

L'amuïssement de la voyelle du pronom sujet *tu* est une caractéristique de l'oral spontané très exploitée dans le codage littéraire de la langue parlée. La représentation écrite de ce phénomène comporte le recours à une graphie qui existe dans l'orthographe conventionnelle, *t'*, et qui se révèle donc facile à interpréter, à tel point qu'elle s'intègre facilement même à un degré peu marqué de l'oralité littéraire, comme celui de l'oralité courante (cf. *supra*, § 2.1.1.2). Dans les œuvres de Tremblay que nous avons examinées, cette graphie apparaît dans le discours de tous les personnages féminins, avec la seule exception des filles de Florence, les tricoteuses, du fait qu'elles n'ont jamais l'occasion d'utiliser ce pronom puisque dans leurs conversations elles s'adressent exclusivement à leur mère, qu'elles vouvoient. En voici quelques exemples :

PERSONNAGES	ÉLISION DE TU
MADAME LACASSE	T'étais (V, 68) t'as (V, 69)
MADAME ROBITAILLE	t'as pas (91) t'as emmené (91) t'as (111) t'es (111)
TEENA	t'es (CEC, 67) t'as (CEC, 67) que t'aïlles (CEC, 67) T'sais (CEC, 67) si t'as pas (CEC, 68)
TITITTE	t'étais pas (CEC, 28) t'as (CEC, 29)
VICTOIRE (JEUNE)	T'as (V, 73) T'as pas (V, 78) t'en profites (V, 80) t'as (V, 97) T'as pas (V, 116) t'aurais dû (V, 116)

4. Les personnages féminins et le parler québécois

VICTOIRE (ÂGÉE)	que t'aimes ça (CEC, 47) que t'as dit (CEC, 48) t'es (CEC, 118) t'as (CEC, 119, 121) t'entends (121)
NANA	t'entends (CEC, 13) T'aurais (CEC, 18, 18) t'as (CEC, 19, 20) T'es (CEC, 51, 52) t'es (CEC, 147)
BARTINE	t'avais (CEC, 128) t'sais (CEC, 141) t'es (CEC, 141, 142) t'as (CEC, 143)
GINETTE	t'aimes (CEC, 114) t'es (CEC, 114) t'as (CEC, 117)
LISE	T'es (CEC, 81) T'sais (CEC, 81, 82) t'étais (CEC, 82) t'avais (CEC, 82) t'es (CEC, 83) T'as pas (CEC, 83) T'es (CEC, 84)
SERVEUSE	t'as (CEC, 16)
FLORENCE	t'avais (V, 56) t'allais essayer (V, 56) T'as (V, 56, 56, 58, 58, 109)

D'autres élisions représentées dans les œuvres objet de notre analyse concernent le système consonantique, et notamment les liquides. Il s'agit de la trace d'un usage d'autrefois qui s'est conservé dans le registre québécois familier :

Le caractère instable des liquides /l ʁ/ en finale de mot est bien attesté en France jusqu'à l'époque classique [...]. Si ces consonnes sont souvent omises dans la langue informelle, les grammairiens français vont insister, dès le XVIII^e siècle, sur l'importance de bien prononcer les

lettres finales, phénomène que la scolarisation ne fera qu'accentuer dès le siècle suivant.¹⁰

Michel Tremblay souligne en particulier l'élision de la consonne *l*, un phénomène qui peut se réaliser en plusieurs positions et qui est à l'origine de variantes du système pronominal considérées comme des traits caractéristiques du français québécois familier :

L'élision du /l/ final dans les pronoms personnels est un phénomène tout à fait usuel dans la langue informelle des francophones d'Amérique du Nord, plus courante qu'ailleurs dans la francophonie, dont la très ancienne prononciation [i] pour *il*. Elle concerne tout particulièrement la prononciation de certains mots-outils [...], notamment les pronoms personnels sujets :

- les pronoms *il* et *ils* sont prononcés [i] (ou [j] devant une voyelle) [...]¹¹
- les pronoms *elle* et *elles* sont prononcés [ɛ], souvent [a] pour la forme au singulier [...]

L'élision peut aussi toucher le *l*-initial de certains mots-outils [...]

- les pronoms personnels compléments *la* et *les*, réalisés [a] ou [e] [...]
- les déterminants définis *la* et *les*, eux aussi réalisés [a] ou [e] [...]¹².

Nous avons relevé des élisions qui portent sur les pronoms personnels de troisième personne, ainsi que sur les déterminants définis *les* et *la*, sur l'adverbe *plus* et sur le déterminant indéfini *quelque*. Dans l'ensemble, ces prononciations caractérisent toutes les générations des personnages étudiés. Au niveau du discours individuel de chaque rôle féminin, leur distribution est assez variable (en fonction de l'espace

¹⁰ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 198.

¹¹ La réduction à [i] / [j] concerne également le pronom objet indirect de troisième personne *lui*. Cf. *ivi*, 235.

¹² *Ivi*, 197-198.

de parole de chacun et de la situation de communication) mais nous avons constaté qu'au moins une des variantes des pronoms, masculins ou féminins, est exploitée pour chacun des personnages s'exprimant en français québécois. Comme pour les phénomènes examinés précédemment, les graphies qui les représentent coexistent avec les formes conventionnelles.

Tremblay se sert assez fréquemment de la graphie *y* pour noter la prononciation des pronoms sujets *il*, même dans des emplois impersonnels, et *ils* ; plus exceptionnellement pour le pronom objet *lui*. Nous citons quelques exemples, en privilégiant cette dernière forme, qui peut se révéler plus difficile à décoder ; les citations ci-dessous, extraites des répliques de Nana, montrent que la double valeur de *y* peut être exploitée dans un même énoncé :

Ah non, jamais j'y [au curé] dirais une affaire de même. Ça me regarde pas... (V, 71 : madame Lacasse)

Pis ensuite on serait obligées de toute y [à tante Bartine] expliquer...
Mais peut-être que ça y ferait rien (CEC, 45 : Victoire âgée)

Écris au pape directement, demandes-y [lui] qu'y [il] t'explique les mystères (CEC, 105 : Nana)

Ton père aime ça sentir bon, pis moi je trouve que ça y [au père de Michel] va bien, Lotus de Yardley... [...] Bon, c'est vrai que des fois y [il] exagère, mais j'y [lui] ai dit pis y [il] en met un peu moins depuis quequ'temps. (CEC, 135 : Nana)

J'ai eu toute la misère du monde à y [à la grand-mère de Michel] faire comprendre que le prix était définitif (CEC, 15 : la serveuse)

Vous pourriez pas y [à Josaphat] laisser celui-là ? (V, 84 : Rose)

Quant aux pronoms sujets féminins, Tremblay évoque en particulier les variantes de *elle* au singulier, transcrites par deux graphies : *a'* devant consonne et *a'l'* devant voyelle. On peut observer les deux formes dans cet extrait de la conversation entre Michel et Ginette :

— [Michel] [...] En parlant de nos mères, as-tu pleuré quand la mère de Bambi est morte, toi?

— [*Ginette*] Certain! Pis Louise aussi! Pis j'pense que maman aussi. En tout cas, a' s'est caché le visage avec ses mains pour le reste de la vue. Après, a' nous a dit qu'a'l' avait le rhume, mais on l'a pas crue. (CEC, 41)

Nous résumons dans le tableau suivant la distribution des diverses variantes des pronoms personnels selon les personnages, en rappelant que ces graphies, anormatives, apparaissent dans le discours de la jeune Victoire seulement quand elle s'adresse à Josaphat :

PERSONNAGES	Y =IL	Y=ILS ¹³	Y=LUI	ELLE=A'/A'L'
MADAME LACASSE	✓		✓	
MADAME ROBITAILLE	✓	✓		✓
TEENA		✓		
TITITTE	✓	✓		
VICTOIRE (JEUNE)	✓	✓		
VICTOIRE (ÂGÉE)	✓	✓	✓	✓
NANA	✓	✓	✓	✓
BARTINE	✓			✓
GINETTE				✓
LISE	✓	✓		✓
SERVEUSE	✓	✓	✓	✓
FLORENCE	✓	✓		✓
MAUVE/ROSE/VIOLETTE	✓	✓	✓	✓

¹³ Nous avons relevé, dans une réplique de Nana, une occurrence de *y* utilisé avec la valeur de *elles*, pour reprendre un antécédent féminin pluriel : « Chus sûre que ta madame Beausoleil, pis ta madame Jodoin, là, sont minces comme un fil, qu'y ont pas ce problème-là... » (CEC, 37). C'est une surgénéralisation du masculin qui se produit devant une initiale vocalique et qui est considérée comme caractéristique du français québécois familier. Cf. F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 231 ; C. REINKE, L. OSTIGUY, *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 62.

La chute de la consonne [l] initiale des déterminants définis peut produire le contact entre deux voyelles et donner lieu à une fusion vocalique :

La langue informelle au Québec contient de nombreuses crases ou contractions de voyelles aux frontières des mots. Ce phénomène affecte surtout les mots-outils [...], fréquents et peu autonomes, et il est le résultat de la chute des consonnes finales /l ʁ/ [...] ou de l'amuissement du /l/ initial [...]. La chute de ces consonnes crée en effet des rencontres de deux voyelles que la langue spontanée a tendance à éviter en fusionnant les deux voyelles en une seule, le plus souvent dotée d'une longueur distinctive.¹⁴

Ces coarticulations de voyelles, propres du français québécois familier¹⁵, sont représentées dans notre corpus à travers des syntagmes qui notent la contraction du déterminant par une apostrophe. Elles caractérisent le parler d'un nombre limité de femme – Nana surtout, mais aussi d'autres femmes de son entourage familial : Bartine et Victoire dans le rôle de grand-mère – et affectent principalement le déterminant *la* précédé de la préposition *dans* :

dans' maison (CEC, Nana : 14, 18, 19, 69, 70, 133 ; Bartine : 127, 129 ; Victoire (âgée) : 120)

dans' cuisine (CEC, Victoire (âgée) : 45)

dans' nuit (CEC, Nana : 135)

Nous avons relevé en outre une élision qui montre la fusion vocalique due à l'aphérèse du déterminant *les* (*tou'es jours* : CEC, 77) et une graphie qui transcrit la fusion vocalique produite par la rencontre entre la variante familière du pronom *elle* (articulé [ɛ] suite à l'apocope de [l]) et le verbe *être* (*est-tait* pour *elle était*) :

¹⁴ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 189-190.

¹⁵ C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 58.

[...] ta grand-mère me parlera pus jamais tellement est-tait insultée !
(CEC, 18)

Les deux crases apparaissent dans des répliques de Nana, qui se trouve être le personnage le plus représentatif de ce phénomène.

Tremblay évoque l'élosion de *l* en position interne dans les mots *plus* et *quelque*, ce dernier étant aussi caractérisé par l'élosion du *e* caduc final. Cette prononciation se réalise en correspondance des groupes consonantiques complexes [pl-] et [-lk-], qui sont ainsi simplifiés. Il s'agit d'un phénomène qui n'est pas spécifique au français québécois, relevé par F. Gadet comme une caractéristique du français ordinaire (familier)¹⁶. La représentation écrite de ces prononciations comporte le recours aux graphies anormatives *pus* et *quequ'*, qui sont attribuées, occasionnellement, à des personnages appartenant à diverses générations. La première apparaît uniquement quand *plus* a valeur d'adverbe de négation :

PERSONNAGES	PUS
ODETTE	j's'rai pus jamais capable de rester deboute. (V, 49)
MADAME ROBITAILLE	Y a pus moyen de la réveiller... (V, 103)
TITITTE	tu y pensera même pus (CEC, 29)
VICTOIRE (ÂGÉE)	On sera peut-être pus jamais capables (CEC, 119) j'suivrai pus ce que je lis ! (CEC, 119) tu comprendras pus rien (119) on a pus de fun (CEC, 119) on peut pus avoir de fun à lire ! (CEC, 119) t'entends pus (121)
NANA	j'arrivais pus à le nettoyer (CEC, 12) j'sais pus (CEC, 14) ta grand-mère me parlera pus jamais (CEC, 18)
BARTINE	j'me rappelle pus quoi... (CEC, 143)
FLORENCE	je sais pus (V, 56)

¹⁶ F. GADET, *Le français ordinaire...*, 75.

La forme réduite de *quelque* est utilisée quand le mot a valeur de déterminant indéfini, dans les syntagmes suivants :

PERSONNAGES	QUEQU'
VICTOIRE (ÂGÉE)	quequ'chose (CEC, 45)
NANA	quequ'chose (CEC, 11, 18, 36, 87, 112) quequ'temps (CEC, 135) quequ's heures (CEC, 135)
LISE	quequ'chose (CEC, 81) quequ'part (CEC, 81)
MAUVE/ROSE/VIOLETTE	quequ'chose (V, 108)

Enfin, Tremblay évoque deux conservatismes de prononciation caractéristiques du français québécois familier, l'articulation de la lettre *t* en finale de mot et les réalisations [wɛ] / [we] du digramme *oi*. Le premier est un trait hérité des parlers de l'ouest de la France¹⁷, qui peut se produire même en correspondance de mots qui ne comportent pas de *t* graphique :

Il arrive dans la langue informelle québécoise de prononcer le /t/ dans les mots dont la forme graphique se termine par cette consonne, comme dans *nuit* [nɥit], *j'ai fait* [fɛt], *j'ai tout* [tɔt] *changé* [...], *debout* [dɛbɔt]. Ce phénomène s'observe même à l'occasion dans des mots qui ne sont pas orthographiés avec un *t* final, comme *icitte* pour *ici*. Ce phénomène, évité dans la langue soignée mais courant dans le registre familier (sauf pour certaines formes nettement plus stigmatisées, comme *nuit* ou *icitte* avec [t], associées surtout à la langue populaire), trouve son origine dans l'instabilité de cette consonne en finale de mot, bien attestée dans l'histoire du français. Disparue à l'oral, cette consonne a en effet été restituée dans certains mots à partir du XVII^e siècle sous l'effet de l'orthographe¹⁸.

¹⁷ C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 54.

¹⁸ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 198-199.

Tremblay évoque ces prononciations en ajoutant un *e* muet final¹⁹ et en marquant l'accord au pluriel ; il se limite à un nombre restreint de mots : le plus souvent il s'agit du participe du verbe *faire* et du mot *tout*, dans ses fonctions d'adverbe ou de pronom, mais on relève aussi cette prononciation pour les adjectifs *plat* et *prêt* ainsi que pour l'adverbe *debout* et l'expression *par bouts*²⁰. Cette particularité caractérise le parler de personnages appartenant à toutes les générations, comme on peut le constater à travers les citations réunies ci-dessous (c'est nous qui soulignons) :

PERSONNAGES	-T FINAL PRONONCÉ
ODETTE	Dis-moé que c'est pas vrai, Thomas, ou ben donc j's'rai pus jamais capable de rester <i>deboute</i> . (V, 49)
MADAME ROBITAILLE	Vite, Joséphat, c'est le temps. On [tous les invités] est <i>prêtes</i> à commencer. J'espère que t'es <i>prête</i> là, parce que nous autres on l'est ! (V, 98) Après tout le déménagement que t'as <i>faite</i> hier soir, ça serait pas surprenant (V, 111)
VICTOIRE (ÂGÉE)	Une chance que tu les as trouvées [ses lunettes], cher tigers, j'sais pas ce que j'aurais <i>faite</i> ... J'étais tellement énermée... (CEC, 44) Les livres à l'Index, là, c'est juste <i>faite</i> pour faire peur au monde, pour les empêcher de lire des affaires intéressantes. [...]se scandalisent de <i>toute</i> , ces fous-là... (CEC, 120)

¹⁹ Comme le rappelle Nina CATACH, « le *e* est essentiellement un signe diacritique servant à faire prononcer la consonne qui précède. » (*L'Orthographe*, Paris, Nathan, 1995, 207).

²⁰ USITO décrit l'adj. *plate* au sens de 'ennuyant, sans intérêt' comme une forme invariable en français québécois familier (s.v. *plat*). L'expression *par bouts* ('par moments') n'est pas décrite dans les dictionnaires mais elle est attestée depuis les années 1930 (graphies *par bouts* / *par boutte*) dans le Fichier lexical du TLFQ (<https://www.fonds.tlfq.org/fichier-lexical>).

4. Les personnages féminins et le parler québécois

NANA	<p>Juliette [...] a l' a <i>faite</i> ce qu'à pouvait. [...] Y ont <i>faite</i> c'qu'y ont pu pour que ça coûte le moins cher possible. (CEC, 100)</p> <p>Ah, ça, pour les occuper, ça les occupe, mais c'est <i>plate</i> rare par <i>boutes</i>! (CEC, 133)</p> <p>Michel! Y me semble que j't'ai déjà dit de pas <i>toute toute</i> croire c'qu'y disaient au sujet de la religion, à l'école. (CEC, 52)</p> <p>Moque-toi pas de ton père, Michel! Pis peut-être que c'te monde-là sentent <i>toutes</i> fort de même. (CEC, 136)</p>
BARTINE	<p>[...] si y nous obligeant, on se confessera de pas l'avoir <i>faite</i>! [écouter le chapelet à la radio] (CEC, 129)</p>
GINETTE	<p>Ça m'a même pas pris deux heures pour lire ton maudit livre <i>plate</i>! (CEC, 114)</p> <p>[...] tu dois être un vrai gars, après <i>toutes</i> (CEC, 116)</p> <p>C'est vrai que c'est tout un saut que t'as <i>faite</i> là! Passer des poupees à découper à Jules Verne. (CEC, 117)</p>
FLORENCE	<p>— [Mauve] Vous vous souvenez de <i>toute</i>, vous, hein maman ?</p>
MAUVE/ROSE/VIOLETTE	<p>— [Florence] <i>Toute</i>, je le sais pas. Mais je me souviens (V, 85)</p> <p>Vous trouvez toujours une solution à <i>toute</i>, maman. (V, 107 : une des filles de Florence)</p>

Quant aux prononciations du digramme *oi*, [wɛ] / [we], elles étaient courantes en France sous l'Ancien Régime et elles “sont longtemps restées usuelles dans l'usage québécois, du moins jusqu'au tournant des XIX^e et XX^e siècles”²¹. Aujourd'hui elles se maintiennent dans le registre familier.

Nous les avons relevées dans le roman *Victoire !* et notamment dans les pronoms *moi* et *toi*, écrits *moé* et *toé*. Ces prononciations caractérisent le parler des rôles masculins (Thomas-la-pipe, Josaphat) et, parmi les personnages féminins, seulement celui des femmes ap-

²¹ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 193.

partenant aux générations plus âgées, Odette et madame Robitaille (V, 49, 91, 112). La jeune Victoire ne s'en sert pas, mais elle souligne le caractère emblématique de ces prononciations dans un échange avec son frère où elle lui assure qu'elle va bientôt oublier la langue qui lui a été imposée par l'éducation reçue au couvent et retrouver le parler local:

- [Victoire] Y a des mots qui m'ont été enfoncés dans la gorge de force, Josaphat, ça va me faire plaisir de les oublier... Mais laisse-moi le temps. Ou ben aimes-tu mieux laisse-moé le temps ?
— [Josaphat] J'comprends les deux... (V, 35)

Elle ne s'en servira non plus à un âge avancé, puisque ce trait n'est jamais évoqué dans les *Conversations avec un enfant curieux*, où aucun personnage, féminin ou masculin, âgé, adulte ou jeune, ne l'utilise. Dans sa production contemporaine, Tremblay semble ainsi exploiter cette prononciation pour caractériser un usage d'autrefois, situé dans un contexte rural.

Une dernière caractéristique phonétique, typique du français québécois familier, qui contribue à particulariser le parler des personnages féminins est la réalisation de quelques liaisons inattendues comportant l'articulation d'une consonne non étymologique (liaisons épenthétiques : cf. *supra*, § 2.1.2). Tremblay souligne ce phénomène surtout dans deux contextes, en notant la généralisation de la liaison en [t] après diverses formes du verbe *être* et l'apparition d'une liaison en [z] dans les impératives négatives avec un pronom enclitique²². En outre il transcrit l'articulation d'un [t] de liaison dans le syntagme *pauvre t'enfant*. Bien qu'utilisées avec grande modération, des liaisons épenthétiques apparaissent dans le parler québécois de toutes les générations féminines. Voici les occurrences relevées :

²² Voir *ivi*, 200-201.

PERSONNAGES	LIAISONS ÉPENTHÉTIQUES
ODETTE	rends-toé-z'en compte (V, 59)
VICTOIRE (ÂGÉE)	pauvre t'enfant (CEC, 121)
NANA	fais-toi-z'en pas (CEC, 19)
BARTINE	t'es t'épuisant (CEC, 142)
GINETTE	chus t'intelligente (CEC, 40)
LISE	J'me sus t'arrangée (CEC, 81) chus t'arrivée (CEC, 83)

4.2.2. La morphosyntaxe

Le parler québécois des figures féminines examinées est caractérisé par plusieurs particularités morphosyntaxiques qui appartiennent au français québécois familier, dont la représentation introduit un écart par rapport à la grammaire traditionnelle²³.

Les variantes familières des pronoms personnels du singulier ont été décrites dans la section 4.2.1 en raison du fait qu'elles sont la conséquence de phénomènes phonétiques (l'amuissement du schwa, l'élosion de *tu*, la chute de la consonne liquide à la troisième personne). Le système pronominal du français québécois se caractérise en outre par l'emploi des formes renforcées des pronoms personnels du pluriel, *nous autres / vous autres / eux autres*, que Tremblay introduit dans le parler de toutes les femmes (ainsi que des hommes), les quelques exceptions étant limitées à des personnages mineurs dont l'espace de parole est trop réduit pour accueillir toutes les particularités (Teena, Tititte, Lise, la serveuse).

²³ Nous n'avons pas retenu les emplois familiers qui ne figurent pas dans les descriptions des phénomènes spécifiques du parler québécois, tels que les emplois du pronom *ça* ou l'omission du pronom *il* avec les verbes impersonnels (d'ailleurs intégrés dans d'autres dimensions de l'oralité littéraire).

Une autre variante morphologique très exploitée est la forme familière du verbe *aller* à la première personne, un conservatisme utilisé surtout dans la formation du futur périphrastique :

Dans l'histoire du français européen, le futur périphrastique présente à la 1^{re} personne du singulier les formes *je vais* et *je vas*. La forme *je vas* est le résultat d'une régularisation à partir des formes de la 2^e et 3^e personnes du singulier. [...] En français européen, cette forme est aujourd'hui presque disparue, *je vais* l'ayant supplantée [...]. En français laurentien, [...] la forme *je vas* se maintient dans la langue informelle [...] ²⁴.

Toutes les classes d'âge représentées dans notre corpus y ont recours, les personnages non touchés étant des figures secondaires (madame Lacasse, Tititte, Ginette) et les quatre tricoteuses (Florence dit *j'vais* : V, 107). *J'vas* apparaît en outre dans une des rares répliques d'Odette (V, 49) – mère défunte de Josaphat et de Victoire, qui n'intervient dans aucun dialogue tout en étant parfois citée dans le discours narratif de la protagoniste. Enfin, ce trait caractérise occasionnellement le parler québécois que la jeune Victoire réapprend à Duhamel : Tremblay introduit parfois cette variante dans les répliques qu'elle adresse à Josaphat, en la faisant alterner avec la forme *j'vais*; il lui attribue la forme *je vais* / *j'vais* quand elle s'adresse à une personne moins proche, comme monsieur Lacasse ou madame Robitaille (nous soulignons) :

Penses-tu que *j'vas* être capable de venir ici en te sachant dans la maison, Josaphat ? (V, 28, à Josaphat)
J'vais y penser, Josaphat, *j'vais*... *j'vais* essayer... (V, 28, à Josaphat)
Ah oui, autre chose, monsieur Lacasse. Si *je vais* acheter de la viande, à côté, et du pain chez les Careil, Louis peut me livrer tout ça ? (V, 72, à monsieur Lacasse)

²⁴ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 241. Les auteurs de ce volume utilisent l'expression *français laurentien* pour indiquer la « variété de français nord-américain née à l'époque coloniale sur les rives du Saint-Laurent, aujourd'hui représentée par le français parlé au Québec (à l'exception de ses zones acadiennes) et à l'ouest de ce dernier (Ontario, Manitoba, etc.) », *ivi*, 309-310.

C'est pas grave, madame Robitaille, *j'vais* me trouver un fauteuil quelque part... (V, 103, à madame Robitaille)

Si l'on tient compte du fait que "*j(e) vais* est caractéristique des classes sociales supérieures et des locuteurs fortement éduqués, tandis que *j(e) vas* est socialement neutre"²⁵, l'utilisation des deux variantes permet de souligner le niveau socioculturel supérieur atteint par Victoire grâce à sa formation religieuse, ainsi que sa difficulté à retrouver un usage plus libre de la langue.

En ce qui concerne les particularités plus proprement syntaxiques, nous soulignons tout d'abord que toutes les structures négatives relevées dans les répliques des personnages s'exprimant en français québécois présentent systématiquement l'omission de la particule *ne*. Retenu comme un élément constitutif de l'oralité courante (cf. *supra*, § 2.1.1.2), ce trait est aussi considéré comme un élément propre au registre québécois familier, étant donné que le *ne* est quasi-absent de cette variété²⁶. En supprimant régulièrement cette particule dans la représentation du français québécois, Tremblay reproduit fidèlement une caractéristique de l'usage familier. Nous avons déjà vu son rôle déclencheur dans l'évolution linguistique du personnage de Victoire, qui commence en premier lieu à "raccourci[r] [...] ses négations" (V, 46) au moment où elle entreprend son parcours de réappropriation du français québécois (cf. *supra*, § 3.1).

Un encrage québécois plus manifeste caractérise les énoncés interrogatifs. Tremblay en effet introduit souvent des questions totales formulées avec le marqueur interrogatif *-tu* pour connoter le parler québécois. Cette construction est héritée de la forme *-ti* attestée en Europe jusqu'au début du XX^e siècle et encore en usage au Québec au XIX^e siècle. Elle s'est maintenue au Québec en évoluant vers la

²⁵ D. BIGOT, *Le bon usage québécois...*, 174.

²⁶ Cf. C. REINKE, L. OSTIGUY, *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 61 et F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 252-253.

variante *-tu*, qui est devenue très habituelle à l'oral, même au-delà des contextes informels :

Cette structure interrogative est si courante en français parlé au Québec qu'il n'est pas rare de l'entendre dans des situations de communication relativement formelles. Toutefois, on ne la voit jamais à l'écrit.²⁷

Cet élément est en outre utilisé pour marquer une tournure exclamative. Notre corpus offre plusieurs exemples des deux types d'énoncés. Voici toutes les occurrences relevées dans les répliques des personnages féminins :

PERSONNAGES	ÉNONCÉS EN <i>-TU</i>
VICTOIRE (JEUNE)	C'est-tu parce qu'on est dans le noir que t'en profites pour me dire ça ? (V, 80, à Josaphat) Ça va-tu être encore long ? (102, à Josaphat)
VICTOIRE (ÂGÉE)	Pis Index, ça veut-tu dire défendu en latin ? (CEC, 120) c'est-tu effrayant de mettre des idées de même dans la tête d'un enfant ! (CEC, 119)
NANA	C'est-tu de la paresse ou ben du buckage ? (CEC, 14) A' y a-tu téléphoné [à la Sainte Vierge] pour y dire ? (CEC, 49) c'était-tu beau ? (p. 85) Y avait-tu beaucoup de monde dans le théâtre ? (CEC, 89) A' me demanderait-tu quelle sorte d'enfant que j'ai ? (CEC, 112) je le sais-tu, moi ! (CEC, 12)
GINETTE	Ça se peux-tu des pieuvres grosses de même ! (CEC, 115)

²⁷ C. REINKE, L. OSTIGUY, *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 66. Voir aussi F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 254-255.

4. Les personnages féminins et le parler québécois

LISE	Je le sais-tu, moi ? (CEC, 83)
FLORENCE	A' va-tu être heureuse, elle ? (V, 57)
MAUVE/ROSE/VIOLETTE	C'est-tu vrai, maman, que vous pouvez le remplacer ? (Violette : V, 83) Josaphat est-tu avec nous autres ? [...] Pis... y est-tu heureux ? (Mauve : V, 85)

Tremblay donne un relief particulier à ce trait du français québécois en dédiant un des récits des *Conversations avec un enfant curieux* à une discussion sur cet usage, intitulée *Tu ?Vous ?* (CEC, 27-29). Dans cet échange à contenu métalinguistique, tante Tititte corrige la formulation d'une question posée par le petit Michel, son neveu, et essaie de lui expliquer, avec quelques difficultés, comment utiliser *-tu* pour formuler une question. Elle exprime ainsi un jugement positif sur cet usage québécois :

- [Michel] Donnez-moi un exemple
- [tante Tititte] Ben là, tu m'en demandes beaucoup... Euh. Je sais pas, là. Par exemple, si tu dis c'est-tu vrai, c'est-tu possible, c'est-tu l'heure de faire telle affaire, là ton tu est correct. C'est pas le tu de quelqu'un, c'est un tu... un tu général, si tu veux. Dans ta phrase, tu me parlais, tu me disais vous, deux fois, pis t'ajoutais un tu qui servait à rien... (CEC, 27-28)

À la fin de la conversation, Tititte fait remarquer à Michel qu'il est parfaitement en mesure de formuler ce type d'interrogatives, dont elle reprend quelques exemples qu'elle considère comme acceptables :

- [tante Tititte] [...] Mais tu vois, [...] tu m'as demandé : "Y avait-tu une faute?", pis avant tu m'as demandé: "C'est-tu vrai?", pis là, t'as utilisé le tu comme y faut, deux fois, sans y penser! (CEC, 29)

Quand l'énoncé interrogatif est une question partielle, le parler des personnages qui s'expriment en français québécois est caractérisé par

le recours à des tournures familières²⁸. Une de ces structures, caractérisée par la postposition du mot interrogatif en position de complément d'objet, est mise en relief comme une marque de réappropriation d'un parler plus libre et spontané de la part de Victoire :

- [Josaphat] J'ai quequ'chose à te dire, Victoire. [...]
— [Victoire] Une chose qui tombe mal ? [...]
— [Josaphat] Oui. Ça s'est décidé y a longtemps pis je peux pus reculer
— [Victoire] C'est quoi ?
J'ai souri en m'entendant dire *c'est quoi*. J'étais vraiment revenue chez moi. Au couvent, j'aurais hérité d'une punition. (V, 81)²⁹

La même question est utilisée dans une réplique de madame Lacasse (“C'est quoi, ça, des condolences ?”, V, 70), mais Tremblay a recours plus souvent à des questions avec le mot interrogatif en tête de phrase et renforcées par *c'est que*, choix qui est conforme à l'usage québécois réel :

en interrogation directe partielle [...] la tournure la plus courante est celle où l'adverbe ou le pronom interrogatif (*quand, pourquoi, comment, où, qui*, etc.) est en tête, suivi d'une expansion, *est-ce que* mais le plus souvent (*ce que* en français québécois, puis du sujet ([...] “comment ce qu'ils appelaient ça donc ?” [...])³⁰.

Nous avons relevé ces interrogatives dans les répliques de trois personnages, représentatifs de trois générations :

²⁸ Cf. M. RIEGEL, J.-C. PELLAT, R. RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 1994, 298-299.

²⁹ Cependant, comme nous l'avons déjà relevé pour d'autres usages, quand Victoire s'adresse à des personnes moins proches que son frère, Tremblay lui attribue des variantes non familières ; ainsi, en s'adressant à Ti-Oui Lacasse, elle lui demande : « Qu'est-ce qu'on disait à mon sujet ? » (V, 74).

³⁰ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 255. Comme le rappelle F. Gadet, ce tour intensif est le produit de la conversion en une séquence progressive du syntagme *est-ce que*, qui devient *c'est que* : cf. *Le français populaire...*, 81.

4. Les personnages féminins et le parler québécois

PERSONNAGES	INTERROGATIVES PARTIELLES
MADAME ROBITAILLE	Que c'est qu'a' faisait au couvent, d'abord ? (V, 91, à Josaphat) Que c'est que tu vas faire avec une éducation parfaite ? (V, 92, à Victoire)
VICTOIRE (JEUNE)	Où c'est que t'as appris tout ça, Josaphat ? (V, 98)
VICTOIRE (ÂGÉE)	Tu vois comment c'que t'es ? (CEC, 118)
NANA	Ben, que c'est que tu veux que je te dise ? (CEC, 98)

La syntaxe du français québécois utilisé par les personnages féminins se caractérise enfin par le maintien des pronoms en position postverbale dans les tournures impératives négatives, usage non stigmatisé qui s'explique par une tendance à la régularisation du système³¹. Tremblay se sert de ces structures pour caractériser plusieurs personnages, jusqu'à la très jeune Ginette :

PERSONNAGES	TOURNURES IMPÉRATIVES NÉGATIVES
VICTOIRE (JEUNE)	inquiète-toi pas (V, 61, à Josaphat) faites-vous en pas (V, 70, à madame Lacasse) Épuise-toi pas (V, 102, à Josaphat)
VICTOIRE (ÂGÉE)	Arrange-toi pas pour les mélanger eux autres aussi ! (CEC, 119)
NANA	fais-moi pas pardre mon temps [...] ! (CEC, 11) Réponds-moi pas en plus ! (18) Michel, juge-moi pas ! (CEC, 38) Fais-moi pas parler ! (CEC, 69) R'prends-moi pas en plus ! (CEC, 78) Mais arrange-toi pas pour que ton père te pogne. (113) Pis... dis-le pas, mais je pense que c'est moins cher à la pharmacie... (CEC, 134) Moque-toi pas de ton père, Michel ! (CEC, 136) Rêve, si tu veux, mais parles-en pas... (CEC, 148)

³¹ Cf. F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 237.

BARTINE	Fais-moi pas pomper... (CEC, 129)
GINETTE	Ben demande-moi jamais de le lire. (CEC, 117)

4.3. L'oralité québécoise marquée

Dans cette section dédiée à la dimension socioculturellement marquée du français québécois, nous avons inclus les variantes qui évoquent des écarts phonétiques et morphosyntaxiques stigmatisés, perçus comme dévalorisés au Québec (cf. *supra*, § 2.1.2) ; nous avons pris en considération en outre quelques écarts qui révèlent une maîtrise imparfaite du français, non prévus dans les œuvres qui décrivent le français québécois contemporain.

Les emplois marqués se révèlent utilisés avec grande modération dans le parler des femmes. Il est question en effet d'un nombre limité de traits, employés peu fréquemment pour connoter le discours de quelques figures féminines en particulier. Leur fréquence réduite et leur orientation vers quelques rôles précis, en fait des dénoteurs d'oralité dotés d'une significativité particulière (cf. *supra*, § 2.1), révélatrice d'une caractérisation sociale, historique, culturelle.

4.3.1. La prononciation

Au niveau de la prononciation, nous avons repéré une graphie qui souligne la tendance du [ɛ] à s'ouvrir en [a] devant le graphème *r*, dans un seul mot, que Nana utilise quand elle exhorte Michel à ne pas la gêner : “fais-moi pas *pardre* mon temps” (CEC, 11, nous soulignons). Dans *Victoire !* cette graphie fait relever quelques autres occurrences mais uniquement dans les discours de personnages masculins (Josaphat, monsieur Lacasse et son fils Ti-Oui).

Ce même roman donne en outre un relief particulier à la variante *icitte*, graphie lexicalisée d'une prononciation de l'adverbe *ici* articulé

avec un *t* final absent à l'écrit. Cette forme, utilisée autrefois en Ile-de-France et dans plusieurs régions (GPFC, s.v. *Icite* ; TLFi, s.v. *ici*), est encore en usage au Québec mais elle est désormais ressentie comme populaire (cf. *supra*, § 4.2.1). Dans les dialogues entre Victoire et Josaphat, le jeu avec les variantes *ici/icitte* est exploité à plusieurs occasions pour thématiser la reconquête du parler local par la protagoniste³² :

- Je sors de sept ans de couvent, Josaphat...
 - Justement.
 - Ce qui me ferait du bien, là, tu-suite, ça serait d'essayer d'aller dormir quequ'minutes... Après le voyageement...
 - Tu penses que tu pourrais dormir ?
 - Je pense que je devrais au moins essayer, torpinouche³³.”
- J'ai esquissé un léger geste d'impuissance.
- “Tu vois, je commence déjà à parler comme le monde d'ici...
- T'as pas dit icitte...
 - Comme le monde d'icitte...” (V, 22)

Plus loin, Josaphat reviendra sur ce point une seconde fois :

- “On peut rentrer, si tu veux... As-tu frette ?
 - Non, j'aime ça, ici, sur la galerie, à la grande noirceur...
 - Victoire... icitte...
 - C'est vrai... icitte, à la noirceur...”
- Nous avons ri.
- “Tu peux dire ce que tu veux, comme tu veux, hein, je disais ça juste pour t'étriver³⁴.
- Le parler de par-icitte va vite me revenir, tu vas voir...

³² La variante *icitte* caractérise en outre le parler des hommes, étant utilisée plusieurs fois par Josaphat et apparaissant aussi dans une réplique de Thomas-la-pipe citée dans le discours narratif.

³³ Juron pour lequel L. Meney propose les équivalents « tonnerre de Dieu ! nom de Dieu ! » (DQF, s.v. *torpinouche* !).

³⁴ Mot d'origine dialectale qui signifie « Taquiner, agacer, exciter de légères provocations » (GPFC, s.v. *Étriver*).

— T'es pas obligée à c't'heure que t'as de l'éducation. Tu peux parler comme parle la femme du maire, si tu veux.

— Y a des mots qui m'ont été enfoncés dans la gorge de force, Josaphat, ça va me faire plaisir de les oublier... Mais laisse-moi le temps. Ou ben aimes-tu mieux laisse-moé le temps ?

— J'comprends les deux..." (V, 35)

Un autre écart phonétique est représenté à travers les graphies *fatigué*, *fatiquant*, qui soulignent un assourdissement de l'occlusive [g]. Cette particularité, non décrite aujourd'hui comme un trait du parler québécois, est évoquée uniquement en correspondance de ces formes du verbe *fatiguer*, variante de *fatiguer* d'origine dialectale (GPFC, s.v. *Fatiguer*). Elles apparaissent dans les deux œuvres examinées, pour connoter le parler de personnages masculins (Josaphat et Michel) mais aussi de deux femmes, d'une part madame Robitaille – "J'espère que t'es pas trop fatigué, Joséphat" (V, 111) – et d'autre part Lise – "Écoute, t'es fatiquant, là !" (CEC, 83) –, ce qui révèle que Tremblay ne vise pas à exploiter cet usage pour connoter un usage vieilli ou régional, puisque Lise appartient à la plus jeune génération des femmes examinées et habite dans un milieu urbain.

En revanche, la réplique de madame Robitaille que nous venons de citer présente une variante phonétique du prénom *Josaphat*, *Joséphat*, qui fait observer une fermeture de [a] en [e] et semble connoter un usage d'autrefois. Cette variante est utilisée en deux autres occasions par le même personnage (V, 91, 98) mais aussi par Odette, la mère de Victoire et Josaphat (V, 87-88), et par un homme (monsieur Robitaille, le maire de Chénéville). Plus que le produit d'une mauvaise prononciation, la forme *Joséphat* semble être une variante ancienne de ce prénom, attestée parmi les prénoms qui étaient utilisés par les francophones américains et québécois de la fin du XIX^e siècle au milieu du XX^e³⁵.

³⁵ Cf. S. GOLOPENTIA-ERETESCU, *Prénoms en vigueur parmi les Franco-Américains de Woonsocket*, in AA.VV., *La langue française : vecteur d'échanges culturels*, Paris, Éditions du CTHS, 2012, 137-162.

4.3.2. La morphosyntaxe

Pour ce qui est de la morphosyntaxe, nous signalons tout d'abord l'emploi d'une troisième variante de la première personne du futur périphrastique³⁶, *m'as*, une forme d'origine régionale, attestée sporadiquement en Normandie jusqu'au début du XX^e siècle³⁷. Elle est en variation avec *je vais* et *je vas* sur la base de facteurs situationnels mais aussi socioculturels :

À l'oral, les trois formes *je vais*, *je vas* et *m'as* se répartissent sur un continuum rattaché au degré de formalité du discours, *je vais* étant généralement associé à un emploi soutenu, *je vas* à un emploi neutre ou parfois familier et *m'as* se rattachant à un usage familier sinon populaire [...]. Cette configuration stylistique recoupe une distribution socioéconomique où la variante *m'as* est généralement rattachée aux milieux populaires et la variante *je vais* aux classes économiquement plus favorisées ou encore aux locutrices et locuteurs en milieu très minoritaire dont l'apprentissage du français est davantage scolaire que communautaire³⁸.

Nous avons relevé une occurrence de *m'as*, dans une réplique que prononce madame Robitaille au moment où Josaphat arrive à Chénéville pour animer la fête de fiançailles :

M'as dire comme on dit, Joséphat, des fiançailles sans musicien c'est pas des fiançailles (V, 91)

Malgré sa position sociale importante, étant l'épouse du maire, ma-

³⁶ Pour les autres variantes, cf. *supra*, § 4.2.2.2.

³⁷ F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord...*, 242.

³⁸ *Ivi*, 242. Rappelons aussi que les formes *je vais* / *je vas* sont utilisées aussi comme formes conjuguées du verbe *aller* utilisé comme verbe de mouvement, alors que *m'as* correspond uniquement à l'emploi du futur périphrastique. Cf. *ivi*, 241.

dame Robitaille est ainsi connotée comme une femme ayant reçu une faible éducation.

Le discours de madame Robitaille est également caractérisé par l'apparition de deux conjugaisons inhabituelles concernant les verbes *répondre* et *éteindre*, phénomène que F. Gadet a observé dans son étude sur le français populaire et qui relève d'une tendance à produire des formes non conventionnelles pour les verbes du troisième groupe³⁹. Voici les deux répliques de madame Robitaille :

Oui, mais t'as pas répond à l'invitation ! (V, 91, à Josaphat)

Éteignez les lampes avant de vous coucher. (V, 103, à Victoire et Josaphat)

Nous avons repéré en outre des conjugaisons fautives qui ne correspondent pas à des usages québécois mais semblent plutôt répondre, plus généralement, au besoin d'articuler des variantes longues à l'oral. Claire Blanche Benveniste observe en effet qu'en français spontané "Les marques grammaticales des temps correspondent exactement à celles de la langue écrite [...]. La grande différence tient aux variations du radical"⁴⁰ en raison d'une "tendance à ajouter un [j] qui donne des formes longues aux radicaux de verbes terminés par des voyelles"⁴¹. Ainsi, Victoire (grand-mère) utilise de préférence la forme (oralement) longue du verbe *essayer* à la troisième personne du pluriel ("Y essayent de faire du neuf" : CEC, 45) et Nana a recours à des variantes non conventionnelles des verbes *avoir* et *haïr* qui se terminent par un yod ("tu sais comment j'haïs ça" ; "qu'ils ayent" ; "y [il] haït ça" : CEC, 11, 51, 57).

³⁹ F. GADET, *Le français populaire...*, 52. Le participe passé *répond* est néanmoins attesté comme une forme d'origine française et dialectale (GPFC, s.v. *Répond*) et *éteignez* comme une forme analogique d'origine populaire (DQF, s.v. *éteindre*).

⁴⁰ C. BLANCHE-BENVENISTE, *La langue parlée...*, 332.

⁴¹ *Ivi*, 333.

Un dernier usage atypique exploité quelquefois dans notre corpus concerne l'accord du verbe et consiste en la tendance à faire un accord sémantique avec *monde* et *tout le monde*. Non décrit parmi les traits du français québécois, ce phénomène semble se configurer comme un écart commun aux francophones. Françoise Gadet le relève mais précise qu'il ne s'agit pas d'un trait spécifique au français populaire⁴². En tous cas, ce type d'accord est à tel point répandu que l'OQLF a prévu un approfondissement intitulé "Accord du verbe avec *tout le monde*", où il est précisé :

La locution *tout le monde* est analysée comme un pronom indéfini. En effet, son sens et ses emplois la rapprochent de *chacun* et de *tous*. Elle implique nécessairement une idée de pluralité et signifie "totalité ou ensemble de personnes". Toutefois, cette locution est grammaticalement au singulier.

Il y a donc une discordance entre le sens de pluralité exprimé par *tout le monde* et son comportement grammatical. De là l'erreur qui se produit parfois et qui consiste à accorder au pluriel le verbe et les mots se rapportant au sujet *tout le monde*. L'accord doit bel et bien se faire selon la règle habituelle, c'est-à-dire avec le sujet, et non selon le sens. [...] De la même façon, lorsque *le monde* est employé comme nom indéfini pour désigner un certain nombre de personnes, il commande l'accord au singulier, et non au pluriel. Notons que cet emploi, qui est plus fréquent à l'oral, peut être perçu comme familier.⁴³

Voici les quelques occurrences relevées dans les répliques analysées, encore une fois exploitées pour caractériser diverses générations de femmes :

⁴² F. GADET, *Le français populaire...*, 60.

⁴³ OQLF, *Banque de dépannage linguistique*, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/24121/la-grammaire/le-verbe/accord-du-verbe-avec-le-sujet/sujet-qui-comporte-un-indefini/accord-du-verbe-avec-tout-le-monde>

PERSONNAGES	ACCORDS SÉMANTIQUES
VICTOIRE (ÂGÉE)	Quand on pense à tout le monde qui l'ont lu... (CEC, 45)
NANA	Le monde commencent à boire (CEC, 101) c'te monde-là sentent toutes fort (CEC,136)
LISE	C'est samedi soir, le monde sortent (CEC, 81)

4.4. Le vocabulaire

La connotation québécoise du parler des femmes, déjà amplement représentée à travers les traits phonétiques et morphosyntaxiques exploités pour créer un effet d'oralité, est ultérieurement renforcée par le recours à des unités lexicales propres au Québec, qui peuvent concerner un usage neutre, familier ou stigmatisé. Pour apprécier cette variabilité interne, nous nous sommes appuyée principalement sur les descriptions fournies dans la microstructure du dictionnaire *Usito*, qui prévoit quatre marques de registre (neutre/standard, familier, très familier, soutenu) et signale en outre les 'anglicismes critiqués'⁴⁴. Ce dictionnaire nous a permis de relever la plupart des unités lexicales que nous avons repérées dans les œuvres de Tremblay et se confirme ainsi un outil très efficace pour la compréhension de textes littéraires qui exploitent le vocabulaire québécois⁴⁵.

Du point de vue de leur distribution selon les divers personnages, ces mots et expressions se concentrent pour la plupart dans le discours de Nana, qui est co-protagoniste de dix-sept des récits constitutifs des *Conversations avec un enfant curieux*, tandis qu'elles sont sensi-

⁴⁴ *Tableau des termes, signes et abréviations du dictionnaire*, USITO, <https://usito.usherbrooke.ca/articles/annexes/infobulles#marquesRegistre>. Pour plus d'informations sur le dictionnaire *Usito*, on lira l'essai de H. CAJOLET-LAGANIÈRE, *Usito : une description ouverte de la langue française*, in A. Dister et S. Piron (dirs.), *Les discours de référence sur la langue française*, Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.pu1.26427>

⁴⁵ Pour les unités non lemmatisées dans cet ouvrage, nous avons consulté d'autres sources lexicographiques qui seront précisées quand nécessaire.

blement moins nombreuses dans les répliques des personnages qui interviennent moins souvent dans les dialogues. Les unités lexicales les plus récurrentes, attestées dans les répliques de tous les personnages féminins, sont des connecteurs et des marqueurs discursifs, en particulier l'élément polyvalent *pis*, souvent employé avec la valeur de *et*, et l'élément focalisant *là*, utilisé pour des effets de mise en relief⁴⁶. Voici quelques exemples :

[...] tu prends *Notre-Dame de Paris*, là, disons, pis tu comprends ce que tu lis ? (CEC, 120 : Victoire âgée)

Les livres à l'Index, là, c'est juste faite pour faire peur au monde. (CEC, 120 : Victoire âgée)

Le soir à sept heures, mon p'tit gars, ta mère pis moi on est en train de faire la vaisselle, tes frères pis ta cousine ont disparu on sait pas où au lieu de faire leurs devoirs, ton père travaille, tes oncles, on sait à peu près jamais où y sont, pis ta grand-mère écoute *Un homme et son péché* à CBE au radio. (CEC, 127 : Bartine).

— [...] [*Michel*] Le frère Robert nous a montré des photos, aujourd'hui, qui montraient des prêtres qui vivent dans ce bout du monde là pour évangéliser ceux qui sont pas catholiques.

— [*Nana*] Ouan, sont partout, pis? (CEC, 122)

Quand la jeune Victoire parvient à se servir spontanément de *pis*, avec valeur d'addition, un commentaire de Josaphat attire l'attention sur l'importance de cet événement pour son parcours de reconquête du parler québécois :

— [*Josaphat*] Tu disais pas la même chose dans ce temps-là, Victoire...

— [*Victoire*] Dans ce temps-là j'étais obligée de le faire pis j'en avais

⁴⁶ Cf. C. REINKE, L. OSTIGUY. *Le français québécois d'aujourd'hui...*, 48, 50.

pas été privée pendant sept ans... Pis j'avais souvent une tempête de neige à traverser.

— [*Josaphat*] Victoire ! Tu viens de lâcher tes deux premiers “pis” !

— [*Victoire*] Ah oui ? J'm'en suis pas rendu compte... (V, 59)

Parmi les marqueurs discursifs on rappellera aussi, malgré l'exigüité de ses occurrences, le mot *coudonc*, résultat du processus de pragmatization de l'expression *Écoute donc!*, utilisé pour formuler “un reproche ou exprimer une certaine résignation devant le caractère inéluctable d'une situation”⁴⁷. Tremblay l'emploie généralement pour caractériser le parler des personnages masculins, mais il l'introduit seulement deux fois dans le parler des femmes (Nana et Bartine) :

— [...] [*Nana*] C'est vrai que t'aimes ça toi, la télévision, hein ?

— [*Michel*] Oui.

— [*Nana*] T'aimes à peu près toute?

— [*Michel*] Oui, j'l a regarderais tout le temps.

— [*Nana*] C'est pas mal ce que tu fais déjà... Ben coudonc, y en a au moins un de content dans' maison! (CEC, 133)

— [...] [*Bartine*] As-tu le goût, toi, de te sacrer à genoux à sept heures, tous les soirs, pour dire le chapelet avec le cardinal Léger?

— [*Michel*] Ben... non.

— [*Bartine*] Moi non plus.

— [*Michel*] Mais si y faut le faire...

— [*Bartine*] Tant qu'à ça, sont ben capables de nous obliger. Ben coudonc, si y nous obligent, on se confessera de pas l'avoir faite! En attendant, chus ben contente que les deux programmes soient diffusés en même temps. Un péché de moins sur la conscience... (CEC, 128-129, italique dans le texte)

Au-delà des unités lexicales à valeur grammaticale ou pragmatique, le vocabulaire québécois relevé compte des mots pleins et des expressions

⁴⁷ *Ivi*, 50.

représentatifs des diverses typologies de québécismes. On y observe plusieurs conservatismes, c'est-à-dire des unités lexicales autrefois utilisées en français général qui se sont maintenues au Québec dans les registres neutre ou familier. Des exemples concernant un usage neutre sont le substantif *beigne*⁴⁸, héritage lexical qui désigne un type de pâtisserie frite en forme d'anneau (USITO et DHFQ, s.v.), l'adverbe *quasiment*⁴⁹, vieilli en France avec le sens de "presque, à peu près, pour ainsi dire" (USITO, s.v.), l'expression *faire accroire*⁵⁰ pour "faire croire, mentir, tromper", désormais sortie de l'usage de France (USITO, s.v.). D'autres conservatismes appartiennent au français québécois familier, comme les locutions *à matin* et *à soir*⁵¹ pour "ce matin", "ce soir" (DHFQ, s.v. *matin* et *soir*), l'adverbe *astheure* ("à présent, maintenant, de nos jours" : USITO, s.v.) – que Tremblay utilise avec une graphie qui se maintient plus proche de la locution originaire : *à c't'heure*⁵² – et le participe *envenu*⁵³, forme agglutinée obtenue à partir du verbe *s'en venir* (DQF, s.v. *venir*). Au français québécois familier appartiennent aussi deux dialectalismes hérités des anciens parlers de France : le substantif *nono*⁵⁴, qui désigne une personne dénuée d'intelligence (DHFQ, s.v. ; USITO, s.v.) et le mot *bibitte*⁵⁵, pour "insecte" (USITO, s.v.).

Les innovations néologiques québécoises sont nombreuses. On rappellera tout d'abord, dans la classe des adverbes, le cas du mot familier *pantoute*, dû à la lexicalisation de *pas en toute*, utilisé pour renforcer une négation : il reçoit un relief particulier dans le roman *Victoire !*, où son apparition spontanée dans le discours de la jeune novice est exploitée

⁴⁸ CEC, 69 (Nana).

⁴⁹ V., 61 (la jeune Victoire s'adressant à Josaphat) ; CEC 67 (Teena), 142 (Bartine), 81 (Lise).

⁵⁰ CEC, 121 (Victoire âgée) ; CEC 49 et 71 (Nana).

⁵¹ V, 112 (madame Robitaille) pour *à matin* ; CEC, 16, 67 (la serveuse, Teena) pour *à soir*.

⁵² V, 70 (madame Lacasse), 84 (Rose) ; CEC, 118 (Victoire âgée).

⁵³ CEC, 38 (Nana).

⁵⁴ CEC, 69 (Nana).

⁵⁵ CEC, 116 (Ginette).

pour renforcer son refus de la variété de français apprise au couvent et comme élément déclencheur de sa réappropriation du parler québécois (cf. *supra*, § 3.1.). Il apparaît aussi dans une réplique de la serveuse qui travaille chez Larivière et Leblanc (CEC, 16). Nous avons repéré en outre la locution adverbiale d'usage familier *en titi*, pour “très, beaucoup”, formée probablement par antiphrase à partir de *petit* (USITO, s.v.), utilisée par Victoire dans le rôle de grand-mère (CEC, 121).

Certains éléments lexicaux témoignent d'un emploi différent de certains suffixes en français québécois, qui peut amener à la création de dérivés inconnus en France ou au maintien dans l'usage de formes vieilles. Notre corpus atteste la productivité du suffixe *-able*, avec l'adjectif familier *arrêtable* (DQF, s.v.), utilisé par Nana en se référant à Michel et à son ami Réal Bastien qui parlent sans cesse :

[...] Quand vous commencez, vous êtes pus arrêtables ! (CEC, 38)

Un autre dérivé, *voyagement*, d'usage familier, est employé dans une réplique de la jeune Victoire déjà citée ci-dessus (V, 22 ; cf. *supra*, § 4.3.1) ; le substantif indique un “ensemble de déplacements, d'allées et venues” (USITO, s.v.). Deux mots familiers en *-eux* figurent respectivement dans une réplique de Nana et dans une de Teena: *niaiseux*⁵⁶, utilisé comme adjectif ou comme substantif pour indiquer une personne dénuée de jugement (USITO, s.v.), et le substantif *vlimeux*, utilisé avec le sens de “espiègle, malicieux” quand l'on s'adresse à un enfant ; c'est tante Teena qui s'en sert pour s'adresser au petit Michel :

— Ah, p'tit vlimeux, c'est là que tu voulais en venir, hein. (CEC, 68)

La formation de ce mot, qui connaît aussi des emplois péjoratifs, a été éclairée par Jean-Marcel Léard, dans un article thématique qui enrichit le dictionnaire *Usito* :

⁵⁶ CEC, 53, 57 (Nana).

Un croisement entre un mot en *-eux* et les sacres (jurons) s’est produit pour *vlimeux*, qui est issu de *velin*, forme attestée pour *venin* jusqu’au 17^e siècle et qui appartenait au type locatif (‘qui est rempli de venin’). Avec la perte de son radical, *vlimeux* n’a plus été senti comme un dérivé et s’est rapproché de *torieux* et de *bonyeu(x)*, où *-yeu* représente le mot *Dieu* déformé. Ce mouvement a été facilité par le fait que les sacres québécois ont pris la valeur et la grammaire des noms de qualité (*Toi, mon torieux. / Toi, mon vlimeux.*)⁵⁷

Parmi les mots en *-eux* nous avons repéré aussi le substantif *violoneux*, d’usage neutre, utilisé à plusieurs occasions dans le roman *Victoire !* avec son sens ancien de “violoniste de village, de campagne” (USITO, s.v.) pour se référer à l’activité pratiquée par Josaphat. La jeune Victoire s’en sert dans son discours narratif et dans un dialogue (V, 82). Le mot, exploité aussi dans une réplique de madame Robitaille (V, 103), est utilisé en parallèle avec la variante *violoniste*, qui désigne la pratique professionnelle de cet instrument. Les deux formes sont mises en contraste dans cette réplique de Josaphat :

[...] Pis chus pas un violoniste, Victoire, chus tout au plus un violoneux, comme ceux qu’on engage les samedis soir pour faire danser le monde... (V, 53)

Enfin, nous avons repéré un mot en *-oune*, série lexicale caractéristique du français québécois⁵⁸. Il est question du mot *baboune*, “formé de la racine onomatopéique *bab-* (qui a donné notamment *babine* “lèvre”, [...]) et du suffixe *-oune*” (DHFQ, s.v. *baboune*), utilisé par Nana et par Lise⁵⁹ dans l’expression familière *faire la baboune*, héritée de France, qui signifie “bouder” (USITO, s.v. ; DHFQ, s.v.).

⁵⁷ J.-M. LÉARD, *Les mots en -eux*, https://usito.usherbrooke.ca/articles/th%C3%A9matiques/leard_1

⁵⁸ Cf. J.-M. LÉARD, *Les mots en -oune*, article thématique du dictionnaire *Usito* : https://usito.usherbrooke.ca/articles/th%C3%A9matiques/leard_2

⁵⁹ CEC, 18, 80.

La désignation des réalités typiquement québécoises s'appuie sur des innovations lexicales d'usage neutre, dont nous avons relevé quelques exemples dans notre corpus, par exemple dans le domaine de l'alimentation (*pâté à viande*, *pâté chinois* : USITO, s.v. *pâté*) ou de la radio et télévision (*radioroman*, *téléthéâtre* : USITO, s.v.)⁶⁰.

Des unités lexicales d'origine anglaise ou anglo-américaine sont désormais acceptées dans l'usage québécois neutre en tant que désignations de réalités typiques de l'Amérique du Nord. Dans notre corpus nous avons relevé *bolo*, jouet populaire “constitué d'une mince palette de bois et d'une balle de caoutchouc reliée par un élastique au centre de celle-ci” (USITO, s.v.) ; *club sandwich*, type de sandwich farci, contenant trois tranches de pain (USITO, s.v.) ; *lunch*, qui indique un “repas rapide et léger pris au milieu du jour” (USITO, s.v.)⁶¹. Dans d'autres cas, les emprunts sont utilisés dans leurs variantes familières, comme l'anglicisme *cenne*, “pièce de monnaie valant un cent” (USITO, s.v. ; DHFQ, s.v.) et l'italianisme *piasse*, “dollar canadien” (USITO, s.v. ; DHFQ, s.v.)⁶². Le calque de l'anglais *vue*, pour “film”, apparaît dans la locution familière *aux vues* pour “au cinéma” (USITO, s.v.)⁶³.

À part ces quelques exceptions, la plupart des anglicismes repérés sont des usages stigmatisés, accompagnés dans *Usito* par l'étiquette “anglicisme critiqué” – qui distingue les emprunts à l'anglais ayant fait l'objet de recommandations normatives dans des ouvrages métalinguistiques au Québec – ou par une remarque rappelant que le mot a été objet de critiques. Appartiennent à cette typologie deux mots et une expression relevés dans les répliques de madame Robitaille : *party* pour “fête, réception” (V, 92, 103), *sofa* pour “canapé” (V, 103), *attraper un coup de mort* pour “tomber malade après avoir pris froid” (V, 112)⁶⁴.

⁶⁰ Ces mots apparaissent tous dans le discours de Nana : *pâté à viande* : CEC, 11, 14, 69, 70 ; *pâté chinois* : CEC, 79 ; *radioroman* : CEC, 131 ; *téléthéâtre* : CEC, 76.

⁶¹ C'est encore le discours de Nana qui fait relever ces mots : CEC, 98, 126, 100.

⁶² Cf. CEC, 17 (la serveuse), 81 (Lise).

⁶³ Cf. CEC, 85, 146 (Nana) ; 144 (Bartine) ; 81 (Lise).

⁶⁴ Meney explique cette expression comme un calque de *to catch one's death* (DQF, s.v. *coup*).

La grand-mère Victoire utilise le mot *craque* (de *crack*) pour indiquer une fissure entre les pages d'un livre (CEC, 45) et l'expression *avoir du fun* pour "s'amuser" (CEC, 119). Cette expression est exploitée aussi dans le discours de Nana (CEC, 85, 100, 101), le personnage qui fait relever le plus grand nombre d'anglicismes critiqués et même des emprunts intégraux : *buckage* pour "obstination" (CEC, 14), *bargain* pour "affaire" (CEC, 20), *cute* pour "beau, joli" (CEC, 12), *kid* (CEC, 135 dans *gants de kid*), *job* pour "emploi, travail" (CEC, 100), *party* (CEC, 100), *sandwich* (CEC, 39), *smoked meat lean* (CEC, 36, 38, 39, 71), *vente* pour "liquidation" (CEC, 99), auxquels s'ajoutent les calques à l'année longue (CEC, 69, 71) et *tenderiser* (CEC, 38)⁶⁵. Enfin, la jeune Lise se sert du mot *gang* pour "bande" (CEC, 82), du mot *fun* pour "amusement" et des expressions *avoir du fun*, *c'est le fun* (CEC, 82-83) ainsi que du mot *nowhere* (repris dans le titre du récit dont elle est co-protagoniste) et de l'expression *aller en nowhere* (CEC, 81-82). Le petit Michel ne connaît pas le mot *nowhere* et insiste pour que sa cousine lui en dévoile le sens ; Lise fournit alors cette explication :

Ben... Ça s'appelle un nowhere. Un nowhere, là... Comment j'te dirais ça... D'abord, c'est de l'anglais, ça veut dire nulle part. T'sais, c'est comme si on allait nulle part qu'on connaît, mais qu'on allait quequ'part pareil... Ça coûte une piasse, on se rend au terminus du Provincial Transport, sur la rue Dorchester, ben loin dans l'ouest, ça prend quasiment une heure de tramway pour aller jusque-là, pis on est une gang à prendre une autobus qu'on sait pas oùsqu'a va nous emmener. (CEC, 81-82)

Le mot est absent d'*Usito* mais il a été lemmatisé par Meney, qui prévoit une sous-entrée pour l'expression *aller dans un nowhere*, traduite par "partir à l'aventure" (DQF, s.v.).

⁶⁵ Absent des dictionnaires consultés, ce verbe, utilisé avec le sens de « rendre la viande plus tendre », pourrait être dérivé de l'adj. anglais *tender*.

D'autres éléments lexicaux dont l'usage est stigmatisé correspondent aux substantifs qui changent de genre en français québécois. M. Tremblay introduit quelques mots touchés par ce phénomène, en particulier en utilisant au féminin l'anglicisme *sandwich* (CEC, 39 : Nana) – décrit comme masculin dans *Usito* – et le mot *autobus* (CEC, 82, 83 : Lise) – masculin d'après *Usito* ; il propose en outre plusieurs occurrences du mot *radio* – décrit comme féminin dans *Usito* – au masculin (CEC, 78, 131-132 : Nana ; 128-129, 143 : Bartine)⁶⁶. Cet emploi de *radio* est accompagné de commentaires métalinguistiques qui tendent à motiver le genre masculin par analogie avec *appareil* :

— [Nana] [...] Si j'avais pas mon radio...

— [Michel] On dit une radio, maman.

— [Nana] R'prends-moi pas en plus ! Je voulais dire mon *appareil* de radio ! C'est masculin !

— [Michel] S'cuse-moi. T'as raison. [...] (CEC, 78, italique dans le texte)

— [Michel] Savais-tu ça, toi, que le mot radio c'était féminin ? Ça a l'air qu'y faut dire *une* radio.

— [Nana] C't'un appareil, le radio! Appareil, c'est masculin! Pis j'ai dit *le* radio depuis que *l'appareil* de radio est entré dans' maison, j'vois pas pourquoi je changerais...⁶⁷ (CEC, 129, italique dans le texte)

La question de la variabilité en genre de certains mots semble un phénomène encore vivant, étant donné que la *Banque de dépannage linguistique* de l'OQLF prévoit un article correctif concernant les *Noms masculins employés indûment au féminin*⁶⁸. La liste des faux emplois inclut

⁶⁶ Rappelons aussi le mot *job*, utilisé au féminin (CEC, 87, 100 : Nana) selon un usage qui semble désormais accepté en français québécois, étant donné qu'il est décrit comme variable en genre dans *Usito*.

⁶⁷ L. Meney introduit une « remarque sur le genre » où il précise : « en québécois, le mot 'radio', quand il désigne l'appareil, est masc. ; en français standard, il est fém. » (DQF, s.v. *radio*).

⁶⁸ En ligne: <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/23771/la-grammaire/le-nom/>

4. Les personnages féminins et le parler québécois

toujours *autobus* et *sandwich*, mais *radio* en est absent. La réplique de Nana, située dans les années 1950, est sans doute à associer à un usage qui n'est plus courant aujourd'hui mais ses remarques confirment un attachement sincère et réfléchi aux particularités du parler québécois.

Conclusions

Dans cette étude, nous avons entrepris une analyse des stratégies d'écriture utilisées par Michel Tremblay dans sa production plus récente. Nous nous sommes concentrée sur la représentation de la langue parlée par les personnages féminins, auxquels l'auteur reconnaît un rôle crucial dans l'évolution linguistique du Québec. Pour ce faire, nous avons analysé deux œuvres en prose de genres différents: un roman bref, choisi pour l'importance accordée à la question linguistique, et un recueil de récits structurés sous forme de dialogues, qui donnent la parole à différents rôles féminins. Contrairement aux rôles masculins – auxquels Tremblay attribue systématiquement une langue fortement marquée par des traits québécois, dont certains sont totalement absents du discours des femmes – les personnages féminins utilisent différentes variétés de français parlé, modulées en fonction du contexte et des caractéristiques individuelles des différents rôles. Leurs interventions au discours direct offrent un aperçu global des techniques employées par Tremblay pour représenter les différentes dimensions des usages oraux du français parlé au Québec. Il a ainsi été possible de ne pas se limiter aux stratégies d'évocation du parler québécois, mais de prendre en considération d'autres variétés de français oral, plus ou moins connotées diatopiquement. Dans cette perspective, nous nous sommes appuyée sur un modèle d'analyse de l'oralité littéraire articulé sur différents plans, en l'adaptant de manière à pouvoir appréhender également la variabilité interne du français québécois. La codification littéraire de l'oralité dans les œuvres examinées s'est révélée extrêmement dynamique. Tremblay utilise pleinement les ressources disponibles pour montrer la diversité des usages de la langue, en les renforçant par des éléments thématiques et lexicaux qui permettent de caractériser les personnages avec précision.

Les traits de l'oralité normée, qui évoquent la dimension parlée sans transgresser les conventions de l'écrit, caractérisent le discours des personnages féminins qui ont pu atteindre, grâce à des études supérieures, une maîtrise optimale de la variété de prestige, celle transmise par les institutions éducatives religieuses. Cependant, le français en usage dans ces milieux n'est pas totalement exempt de connotations québécoises, dont l'évocation se fait alors sur le plan thématique plutôt que par le recours à des graphies ou des structures atypiques qui briseraient la dimension 'normée' de cette variété, comme dans le cas du commentaire métalinguistique décrivant la prononciation et l'intonation de sœur Sainte-Appoline. Au contraire, une graphie irrégulière est introduite pour caractériser une prononciation qui tend à s'aligner sur un modèle de prestige exogène, comme nous l'avons vu dans le cas de l'animatrice Marcelle Barthe, qui est perçue comme originaire de France à cause de son accent. Par ailleurs, nous avons pu observer que la maîtrise de la variété de prestige n'exclut pas l'apparition épisodique de traits du registre familier ou de caractéristiques du français québécois. Cette absence d'uniformité, qui reflète l'usage réel de la langue, se traduit par l'intégration d'éléments de l'oralité québécoise familière et de l'oralité courante, comme nous l'avons observé dans les interventions de mademoiselle Karli (qui intensifie l'usage du présentatif, introduit des appuis discursifs familiers, y compris l'usage proprement québécois de *là*), et de sœur Sainte-Appoline (qui a recours elle aussi au marqueur discursif familier *là*). Dans les deux cas, c'est l'état émotionnel, l'exaspération, qui détermine ces variations.

La modulation des différents plans de l'oralité est traitée de manière particulièrement intéressante dans le cas du personnage de Victoire, dont l'évolution linguistique est l'un des thèmes principaux du roman éponyme. Son discours fait intervenir: l'oralité normée, qui révèle son accès à la langue de prestige en tant que jeune religieuse; l'oralité courante, qui surgit au moment où elle retrouve un usage plus spontané; l'oralité québécoise familière, qui la caractérise au moment où elle réapprend le parler québécois. Dans ce roman, sa compétence

linguistique est constamment représentée de manière variable, en alternant, selon les situations, des traits situationnels et géographiques plus ou moins marqués. La distribution des variantes *je vais / j'veais / j'vas* en est un des exemples les plus éclairants. En revanche, une telle variabilité n'est pas évoquée dans les récits des *Conversations avec un enfant curieux*, où Victoire est co-protagoniste comme grand-mère du petit Michel. Ayant atteint un âge avancé, sa récupération du parler québécois se révèle accomplie et est uniformément représentée par les traits de l'oralité québécoise familière.

Le plan marqué de l'oralité littéraire, celui qui peut intégrer des formes graphiques et des structures grammaticales non conformes aux règles, implique non seulement la dimension géographique (traits québécois) mais aussi la dimension situationnelle et s'articule autour de l'oralité québécoise soutenue, familière et socioculturellement marquée. À vrai dire, nous constatons qu'aucune stratégie n'est mise en place pour évoquer un registre québécois soutenu. C'est plutôt la dimension de l'oralité québécoise familière qui prévaut. Elle caractérise le discours de tous les personnages féminins qui n'ont pas fait d'études supérieures et, comme nous l'avons dit, celui de Victoire à un âge avancé, puisqu'elle a délibérément voulu retrouver le parler de son enfance. Pour rendre compte de cette dimension de l'oralité, Tremblay s'écarte des conventions graphiques et grammaticales et reproduit certains traits typiques du français québécois, qui correspondent à des usages familiers. Il opère en fait une sélection, excluant certaines particularités qui altéreraient trop les graphies (par exemple, la diphtongation des voyelles) ou réservant leur emploi à des connotations particulières (comme l'utilisation de *moé/toé* pour caractériser un usage linguistique de la fin du XIX^e siècle). Les traits stigmatisants, caractéristiques de la dimension socioculturellement marquée, introduisent des irrégularités plus importantes mais sont utilisés plus ponctuellement pour caractériser un nombre limité de personnages. D'autres nuances québécoises sont proposées à travers le vocabulaire, qui présente de nombreux éléments lexicaux typiques du français québécois neutre et surtout fa-

milier, en accord avec le recours prépondérant aux traits phonétiques et morphosyntaxiques propres à ce registre. Les unités lexicales stigmatisantes sont principalement des anglicismes, essentiellement concentrés dans les *Conversations avec un enfant curieux*, situées dans le Montréal des années 1950, à une époque où le contact avec l'anglais exerçait une influence importante sur le français. En revanche, elles sont peu présentes dans *Victoire !* qui se déroule dans un contexte rural de la fin du XIX^e siècle.

Grâce à ce système de représentation de l'oralité littéraire, Tremblay dresse un portrait fonctionnel de la situation sociolinguistique du Québec. Les femmes utilisent et transmettent d'une part la langue spontanée de l'usage familial et d'autre part celle, plus surveillée, apprise à travers les études. L'oralité plus proprement québécoise est calquée sur le registre familial. Elle est en outre thématiquement valorisée, à travers le personnage de Victoire, qui en montre l'importance sur le plan identitaire, et par les commentaires introduits dans les *Conversations*, qui révèlent la conscience linguistique des femmes et leur appréciation de certains usages locaux. À travers la voix de ces femmes, Tremblay incarne ainsi la détermination de tout un peuple à se réapproprier sa langue.

Références bibliographiques

Œuvres de Michel Tremblay citées dans le présent volume

CORPUS

Conversations avec un enfant curieux, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2016.

Victoire! Roman élégiaque, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2020.

AUTRES ŒUVRES CITÉES

La Grosse femme d'à côté est enceinte, Montréal, Leméac, [1978] 1990.

La duchesse et le roturier, Montréal, Leméac, 1982.

Le Cœur découvert, Montréal, Leméac, 1986.

La maison suspendue, Montréal, Leméac, 1990.

Le passage obligé, Montréal, Leméac, 2010.

Offrandes musicales, Montréal, Leméac/Actes Sud, 2021.

TRADUCTIONS CITÉES

Le cognate, trad. de J.-R. Lemoine et F. Moccagatta, in AA.VV., *Il teatro del Québec*, Milano, Ubulibri, 1994, 26-74.

Il quaderno nero, trad. de L. Di Lella et M. L. Vanorio, Roma, Playground Edizioni, 2012.

Il cuore a nudo, trad. de L. Di Lella et M. L. Vanorio, Roma, Playground Edizioni, 2013.

Œuvres lexicographiques consultées¹

- BDLP – TRÉSOR DE LA LANGUE FRANÇAISE AU QUÉBEC, *Base de données lexicographiques panfrancophone*, <https://www.bdplp.org/>
- L. BERGERON, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, VLB Éditeur, [1980] 1997.
- BUREAU VAN DIJK, *Le Grand Robert - Version numérique*, Éditions Le Robert/SEJER, 2024 (nouvelle édition, version 4.5)
- DHFQ – R. VÉZINA, C. POIRIER (dirs.), *Dictionnaire historique du français québécois*, Québec, Trésor de la langue française au Québec - Université Laval (2^e éd. rev. et augm.), 2023, <https://www.dhfq.org/>
- DQF – L. MENEY, *Dictionnaire québécois français pour mieux se comprendre entre francophones*, Montréal, Guérin, 1999.
- G. DULONG, *Dictionnaire correctif du français au Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1968.
- O. DUNN, *Glossaire franco-canadien et vocabulaire de locutions vicieuses usitées au Canada*, Québec, Imprimerie A. Côté et Cie, 1880.
- GDT – OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Grand dictionnaire terminologique*, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>
- GPFC – SOCIÉTÉ DU PARLER FRANÇAIS AU CANADA, *Glossaire du parler français au Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, [1930] 1968.
- T. MAGUIRE, *Manuel des difficultés les plus communes de la langue française, adapté au jeune âge, et suivi d'un Recueil des locutions vicieuses*, Québec, Fréchette & Cie, 1841.
- TLFi – *Trésor de la langue française informatisé*, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, [1994], <http://www.atilf.fr/tlfi/>

1 Les dictionnaires et glossaires qui ont été cités sont précédés du sigle utilisé pour les renvois.

USITO – H. CAJOLET-LAGANIÈRE, P. MARTEL, C.É. MASSON (dirs.), avec la coll. de L. Mercier, *Usito*, Université de Sherbrooke, 2023, <https://usito.usherbrooke.ca/>

Études

- J. ANIS, *Chats et usages graphiques*, in Id. (dir.) *Internet, communication et langue française*, Paris, Hermès Sciences Publications, 71-90.
- F. ATTRUIA, *La littérature d'expression française en Amérique du Nord*, in Id., *Le français canadien. Centres et périphéries de la francophonie en Amérique du Nord*, Roma, Aracne, 2014, 149-195.
- J.-M. BARRETTE, S. BERGERON, *L'univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, deuxième édition, Montréal, Leméac, 2014.
- D. BIGOT, *Le bon usage québécois. Étude sociolinguistique sur la norme grammaticale du français parlé au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2021.
- C. BLANCHE-BENVENISTE, C. JEANJEAN, *Le français parlé. Transcription et édition*, Paris, CNRS, 1986.
- C. BLANCHE-BENVENISTE, *La langue parlée*, in M. Yaguello (dir.), *Le grand livre de la langue française*, Paris, Seuil, 2003, 317-344.
- C. BLANCHE-BENVENISTE, *Approches de la langue parlée en français*, Paris, Ophrys, 2010.
- H. BLONDEAU *et al.*, *A new milestone for the study of variation in Montréal French: The Hochelaga-Maisonneuve sociolinguistic survey*, "Corpus", xxii (2021), <https://doi.org/10.4000/corpus.6221>.
- C. BOUCHARD, *Méchante langue. La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

- C. BOUCHARD, *La langue et le nombril. Une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (2^e éd.), 2020 [2002].
- Luc BOULANGER, *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac, 2001.
- D. BOURQUE, A. BROWN (dirs.), *Les littératures d'expression française en Amérique du Nord et le carnavalesque*, Moncton, Les éditions d'Acadie, 1998
- C. BRANCAGLION, *Regards croisés sur le Dictionnaire historique du parler neuchâtelois et suisse romand et sur le Glossaire du parler français au Canada. Analyse des discours de présentation*, "Revue transatlantique d'études suisses", 2013, 3, 51-70.
- C. BRANCAGLION, *Madame Jean-Louis Audet, maestra di pronuncia nella Montréal di metà '900*, in F. San Vicente (dir.), *Grammatica e insegnamento linguistico. Approccio storiografico: autori, modelli, espansioni, Quaderni del CIRSIL*, Bologna, CLUEB, 2019, 253-268.
- C. BRANCAGLION, *Madame Audet et l'enseignement de la diction à Montréal (1930-1970)*, in D. Bigot et al (dirs.), *Les français d'ici en perspective*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2020, 83-108.
- C. BRANCAGLION, *Un professeur de la Sorbonne au Canada: la mission montréalaise de Charles Bruneau*, in G. Acerenza, M. Modenesi, M. Vien (dirs.), *Regards croisés sur le Québec et la France*, Bologna, Emil di Odoja, 2022, 27-50.
- C. BRANCAGLION, *Variations sur l'oralité: Victoire! de Michel Tremblay*, "Testi e linguaggi", 2024, 1, 40-54.
- André BROCHU, *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Montréal, HMH, 2002.
- H. BURNETT, M[ireille] TREMBLAY, *L'expression de la négation en français québécois : pantoute, polarité négative et mots-N*, in W. Remysen (dir.), *Les français d'ici : du discours d'autorité à la description des*

- normes et des usages*, [Québec], Les Presses de l'Université Laval, 2014, 261-290.
- H. CAJOLET-LAGANIÈRE, *Usito : une description ouverte de la langue française*, in A. Dister et S. Piron (dirs.), *Les discours de référence sur la langue française*, Bruxelles, Presses Universitaires Saint-Louis Bruxelles, 2019, <https://doi.org/10.4000/books.pusl.26427>.
- N. CATACH, *L'Orthographe*, Paris, Nathan, 1995.
- J.-P. CHARLAND, *L'instruction chez les Canadiens français*, in M. Plourde (dir.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides, 2003, 177-183.
- P. J. O. CHAUVEAU, *Charles Guérin, roman de mœurs canadiennes*, Montréal, John Lovell, 1853.
- S. CIGADA, *Il linguaggio metafonologico e le sue applicazioni stilistica e linguistica*, in AA.VV., *Il linguaggio metafonologico*, Brescia, La Scuola, 1989.
- J.-C. CORBEIL, *L'embarras des langues. Origine, conception et évolution de la politique linguistique québécoise*, Montréal, Québec Amérique, 2007.
- M. DARGNAT, *Michel Tremblay : le "joul" dans Les belles-sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- M. DARGNAT, *L'oral comme fiction*, thèse de doctorat sous la dir. de M.-C. Hazaël-Massieux et de L. Gauvin, Université de Provence et Université de Montréal, 2006, <https://theses.hal.science/tel-00136043v1>.
- M. DARGNAT, *L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques*, "Études françaises", ILIII (2007), 1, 83-100, <https://doi.org/10.7202/016299ar>
- S. DELAYRE, *Michel Tremblay, le sacre de la parole*, in M. Arino et G. Peylet (dirs.), *En quête d'une litté-rupture : imaginaire et modernité*,

- Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, <https://doi.org/10.4000/books.pub.20583>
- J. DEMERS, *Entre chien et loup : prolégomènes à une étude du conte écrit québécois*, in M. Cambron (dir.), *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, [Montréal], Fides, 2005, 175-189.
- J.-P. DESBIENS, *Les insolences du frère Untel*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1960.
- B. DESCÔTEAUX, *En guise de préface*, in Jean-Paul Desbiens. *De quoi ont-ils peur ? Onze lettres du frère Untel au Devoir*, éditées par L.-A. Richard, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2010, IX-XI.
- S. DETEY et al. (dirs.), *Les variétés de français parlées dans l'espace francophone. Ressources pour l'enseignement*, Paris, Ophrys, 2010.
- J.-P. DUFIET et A. PETITJEAN, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- M. DUMONT, *Que serait ici la langue française sans les femmes ?* in M. Plourde (dir.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides, 2003, 184-186.
- L. FRÉCHETTE, *Contes de Jos Violon*, édition préparée, présentée et annotée par A. Boivin, Montréal, Guérin, 1999.
- F. GADET, *Le français ordinaire*, Paris, Colin, 1997.
- F. GADET, *Le français populaire*, Paris, P.U.F., 1997.
- F. GADET, *La variation : le français dans l'espace social, régional et international*, in M. Yaguello (dir.), *Le grand livre de la langue française*, Paris, Seuil, 2003, 91-152.
- F. GADET, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003.
- L. GAUVIN, *Littérature et langue parlée au Québec*, "Études françaises", x (1974), 1, 80-119, <https://doi.org/10.7202/036568ar>

- L. GAUVIN, *L'âge de la prose : romans et récits des années 80*, introduction à L. Gauvin, F. Marcato Falzoni, *L'âge de la prose : romans et récits des années 80*, Roma / Montréal, Bulzoni / VLB éditeur, 1992, 9-17.
- L. GAUVIN, *Le théâtre de la langue*, in G. David, P. Lavoie (dirs.), *Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Michel poursuivi par les chiens*, Montmagny, Éditions Lansman, 1993, 335-357.
- L. GAUVIN, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- L. GAUVIN, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.
- L. GAUVIN, *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris, Karthala, 2007.
- J.-D. GENDRON, *La modernisation de l'accent québécois. De l'accent traditionnel au nouvel accent : 1841-1960. Esquisse historique. Contribution à l'histoire de la prononciation du français au Québec*, [Québec], Les Presses de l'Université Laval, 2014.
- A. GIAUFRET, *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2021.
- M. GIRARD, *Les Belles-Sœurs. L'œuvre qui a tout changé*, [Ville d'Anjou (Québec)], Les éditions La Presse, s.d. [2018].
- S. GOLOPENTIA-ERETESCU, *Prénoms en vigueur parmi les Franco-Américains de Woonsocket*, in AA.VV., *La langue française : vecteur d'échanges culturels*, Paris, Éditions du CTHS, 2012, 137-162.
- J. HAFNER, S. POSTLEP, E. PUSTKA (dirs.), *Changement et stabilité : la langue française dans les médias audio-visuels du XIX^e au XXI^e siècle*, Wien, LIT Verlag, 2020.

- Y. JUBINVILLE, *Une étude de "Les Belles sœurs" de Michel Tremblay*, Montréal, Boréal, 1998.
- Y. JUBINVILLE, *Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines*, "Études françaises", LIII (2007), 1, 101-119.
- S.-P. LABELLE-HOGUE, *État du vernaculaire dans la télésérie québécoise : l'exemple de La Petite Vie*, in D. Bigot, M. Friesner, M[ireille] Tremblay, *Les français d'ici et d'aujourd'hui. Description, représentation et théorisation*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2012, 131-172.
- D. LAFON, *Généalogie des univers dramatique et romanesque*, in G. David, P. Lavoie (dirs.), *Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Michel poursuivi par les chiens*, Montmagny, Éditions Lansman, 1993, 309-333.
- P.-A. LAGUEUX, *Caractéristiques morpho-syntaxiques du français québécois*, in P. Brasseur, A. Falkert (dirs.), *Français d'Amérique : approches morphosyntaxiques*, Paris, L'Harmattan, 2005, 57-69.
- K. LAROSE, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- D. LAURIN, *Rencontre - Écrire pour s'expliquer le monde*, "Le Devoir", 19 novembre 2016.
- J.-M. LÉARD, *Grammaire québécoise d'aujourd'hui. Comprendre les québécismes*, Montréal, Guérin, 1995.
- P. LÉON, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.
- D. LUZZATI (dir.), *L'Oral dans l'écrit*, "Langue Française", LXXXIX (1991).
- R. MAHRER, *Phonographie. La représentation écrite de l'oral en français*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

- P. MARTEL, H. CAJOLET-LAGANIÈRE, *Le français québécois. Usages, standard et aménagement*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1996.
- F. MARTINEAU, W. REMYSEN, *Bouleversements sociaux et normes orthographiques : L'exemple du Régime anglais dans l'histoire du français québécois*, in A. Dufter et al. (dirs), *Des parlers d'oïl à la francophonie: Contact, variation et changement linguistiques*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019, 271-298.
- F. MARTINEAU, W. REMYSEN, A. THIBAUT, *Le français au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, Ophrys, 2022.
- É. MATHIEU, *Les questions en français : micro- et macro-variation*, in F. Martineau et al. (dirs), *Le français d'ici. Études linguistiques et sociolinguistiques sur la variation du français au Québec et en Ontario*, Toronto, Éditions du Gref, 2009, 61-90.
- J. MEIZOZ, *L'âge du roman parlant (1919–1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.
- L. MERCIER, W. REMYSEN, H. CAJOLET-LAGANIÈRE, *Québec*, in U. Reutner (dir.), *Manuel des francophonies*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017, 277-310.
- C. MOLINARI, *L'écriture à l'écoute des sons: le réalisme sonore de Michel Tremblay*, in E. Galazzi, G. Bernardelli (dirs.), *Lingua, cultura e testo: miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, 513-525.
- Chiara MOLINARI, *Le système linguistique québécois : vers une problématisation de la polyphonie*, in Id., *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005, 173-217.
- L. OSTIGUY, C. TOUSIGNANT, *Le français québécois. Normes et usages*, Montréal, Guérin, 1993.

- P. PAGÉ, *Histoire de la radio au Québec : information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007.
- C. PARADIS, J. DOLBEC, *Les principales caractéristiques phonétiques du français parlé au Québec*, ressource en ligne, <http://phono.uqac.ca/index.php?article=accueil> (lien actif jusqu'au 15/11/2024).
- A. PETITJEAN, *La représentation de l'oral dans les textes dramatiques contemporains*, "Langages", CCXVII (2020), 1, 39-54.
- M.-L. PICCIONE, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.
- M. PLOURDE (dir.), *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides, 2003.
- C. POIRIER, *Le français au Québec*, in *Histoire de la langue française 1914-1945*, sous la direction de G. Antoine et R. Martin, Paris, CNRS, 1995, 761-790.
- C. POIRIER, *Entre dépendance et affirmation : le parcours historique des lexicographes québécois*, in M. C. Cormier, C. Boulanger (dirs.), *Les dictionnaires de la langue française au Québec. De la Nouvelle-France à aujourd'hui*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 13-60.
- B. PÖLL, *Le français langue pluricentrique ? études sur la variation diatopique d'une langue standard*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2005.
- E. PUSTKA, A. DUFTER, D. HORNSBY, *L'oralité mise en scène: syntaxe et phonologie – introduction*, "Journal of French Language Studies", XXXI (2021), 2, 125-130.
- S. RAO, "Traduire à l'oreille" : vers une poétique de la "musicaméricanité" chez Michel Tremblay, "Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne", XXXVIII (2013), 1, 69-93.
- F. REGATTIN, *Michel Tremblay adapte Mistero buffo: les questions de l'oralité*, in J.-P. Dufiet et E. Ravazzolo (dirs.), *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, "mediAzioni", xxxv, (2022), A119-A132.

- C. REINKE, L. OSTIGUY, *Le français québécois d'aujourd'hui*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016.
- Cf. M. RIEGEL, J.-C. PELLAT, R. RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F., 1994.
- L. ROBERT, *L'impossible parole des femmes*, in G. David, P. Lavoie (dirs.), *Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Michel poursuivi par les chiens*, Montmagny, Éditions Lansman, 1993, 359-376.
- C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E*, "Langue française", LXXXIX (1991), 20-34.
- C. ROUAYRENC, "C'est mon secret". *La technique de l'écriture "populaire" dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Du Lérot, 1994.
- C. ROUAYRENC, *L'oral dans l'écrit : le roman*, in Id., *Le français oral. 2 – L'organisation et la réalisation de l'énoncé oral*, Paris, Belin, 2010, 227-256.
- A. RUPRECHT, *Effets sonores et signification dans les Belles-Sœurs de Michel Tremblay*, "Voix et Images", XII (1987), 3, 439-451, <https://doi.org/10.7202/200658ar>
- C. SAINT-PIERRE, "La traversée du siècle": *seuls ensemble*, "Le Devoir", 28 août 2023.
- P. SAURIOL, *Les cours Bruneau. Ringuet*, "Le Devoir", xxx, 269, 17 novembre 1939.
- M. TREMBLAY, *L'inspiration, et puis après?*, interview, Conseil des arts et des lettres du Québec, 2019, <https://www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/balados/episodes/michel-tremblay>
- O. TREMBLAY, *En passant par la rue Fabre*, "Le Devoir", 10 novembre 2016.

- P. TURGEON, *Le joual, ça n'existe pas !* “Perspectives. La Presse”, 17 février 1973, 2-9 (collections numériques de Bibliothèque et archives nationales du Québec : <https://numerique.banq.qc.ca/>).
- R. USMIANI, *Gratien Gélinas. Les Fridolinades, 1945 et 1946*, “Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada”, II, (1981), 1, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7526>

Archives et ressources en ligne

Agence Goodwin, <https://www.agencegoodwin.com/artistes/michel-tremblay>

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU QUÉBEC, *BAnQ numérique*, <https://numerique.banq.qc.ca/>

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE SUR LE FRANÇAIS EN USAGE AU QUÉBEC, *Fonds de données linguistiques du Québec* (FDLQ), 2022, <https://fdlq.recherche.usherbrooke.ca/>

Europresse, bibliothèque médias en ligne, Cision, <https://www.europresse.com/>

OQLF (Office québécois de la langue française), *Banque de dépannage linguistique*, en libre consultation à travers la plateforme *Vitrine linguistique* : <https://vitritelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>

RADIO-CANADA – Archives, *Marcelle Barthe, une voix féminine à la radio canadienne*, 20 septembre 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1124854/marcelle-barthe-radio-annonceur-anima-trice-lettre-canadienne-archives>

TLFQ (Trésor de la langue française au Québec), *Fichier lexical*, <https://www.fonds.tlfq.org/fichier-lexical>

TLFQ (Trésor de la langue française au Québec), *Index lexicologique*, <https://www.ilq.tlfq.org>

