

# Support Linguistique de la Métalepse

**Mathilde Dargnat**  
LPL Aix-en-Provence.

*Celui qui crée l'image ne  
saurait entrer dans l'image créée par lui même<sup>1</sup>.*

*Tout est possible au théâtre<sup>2</sup>.*

## 1. Introduction

Dans cet article, je propose une étude de la fonction textuelle des marques d'oralité dans un corpus de textes de théâtre. Je montre essentiellement deux choses. D'une part, les imaginaires de la langue, notamment social et littéraire, sont des filtres sur la réalité linguistique représentée, par ailleurs attestée dans un corpus linguistique. D'autre part, l'utilisation par l'auteur d'une langue oralisée, plus ou moins fictionnelle, en contraste avec une langue d'écriture standardisée, lui permet de différencier des profils de personnages non seulement selon des critères sociaux (plus ou moins « populaires »), mais aussi selon des critères métalittéraires (leur position dans la structure énonciative du texte dramatique, et donc leur statut dans la hiérarchie fictionnelle). Je discute cette dernière idée à travers la question de la « métalepse narrative<sup>3</sup> », à partir de l'ambiguïté ontologique d'un personnage en particulier.

## 2. Représentation et catégorisation littéraire du parler populaire

La circonscription d'une variété de langue relève d'un processus de catégorisation complexe et ne consiste pas en l'appréhension d'un objet tout

---

1 M. Bakhtine cité par A. Belleau, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986, p. 221.

2 *Encore une fois, si vous permettez*, M. Tremblay, Montréal, Leméac, 1998, p. 65.

3 La formulation et la définition sont généralement attribuées à G. Genette dans *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 243-244 et *Métalpeses, de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004. Voir également le collectif *Métalpeses. Entorses au pacte de la représentation*, J. Pier & J.-M. Schaeffer (dir.), Paris, Éditions de EHESS, 2005.

prêt que livrerait la réalité et qu'il suffirait de mettre en lumière. J'insiste plus particulièrement sur les critères sociaux concernant les locuteurs, sur la prise en compte de l'imaginaire linguistique et sur le décalage des registres dès lors que l'on transpose des phénomènes oraux à l'écrit.

## 2.1. Construction référentielle en corpus

En suivant F. Gadet, on dira qu'une « définition sociologique [du français populaire] se fait par un faisceau de traits variables : profession, niveau d'études, habitat, revenus... [Ainsi les] locuteurs du français populaire seront[-ils] définis comme les individus caractérisables comme : profession ouvrière ou assimilée, niveau d'étude réduit, habitat urbain, salaire peu élevé, niveau de responsabilité dominé<sup>4</sup>. » À partir de cette première catégorisation, j'ai procédé à une sélection d'entretiens centrés sur des locuteurs ayant ce profil dans la société québécoise, dans les corpus *Sankoff-Cedergren* et *Montréal 84*<sup>5</sup>. Ceci a permis de collecter des données linguistiques qui constituent une sorte de pierre de touche réelle à la manière de parler des personnages de M. Tremblay, dont la critique a coutume de dire que la plupart d'entre eux empruntent la langue des Montréalais des quartiers francophones populaires<sup>6</sup>. Une telle démarche, très utile pour une comparaison fine, ne suffit pourtant pas à expliquer le mécanisme d'effet de langue populaire en littérature. En effet, à la lecture, on voit d'une part que la langue de papier est relativement édulcorée et non systématique par rapport à la réalité linguistique qu'elle est censée représenter, et d'autre part qu'il est très difficile, pratiquement, de dire quels sont les phénomènes linguistiques qui caractérisent exclusivement l'oralité populaire québécoise (désormais OPQ). Faut-il relever uniquement les anglicismes métaplasmiques<sup>7</sup> (ex. *bécosses*, *enfirouâper*, etc.), qui ne sont pas forcément populaires ? Faut-il se concentrer sur les sacres (ex. *tabarname*, *hostie*, *câlisse*, *maudit*), sur les phénomènes phonographiques (ex. *chus*, *farmer*, *ousque*, *entéka*) ? Il semblerait que l'effet littéraire produit

---

4 F. Gadet, *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 [1992], p. 24-25.

5 Corpus de français québécois réalisés respectivement par G. Sankoff & H. Cedergren en 1971 et P. Thibault & D. Vincent en 1984. Ils sont consultables au département d'anthropologie de l'Université de Montréal.

6 Je ne détaille pas par manque de place. Il faudrait également prendre en compte la question du « joul », qui fut une manière de désigner cette variété de langue, avec des connotations politiques et esthétiques particulières dans les années cinquante à soixante-dix. Se reporter à M. Dargnat, *L'oral comme fiction*, thèse de l'Université de Provence et Ph. D. de l'Université de Montréal, 2006, vol. 1, section 1.3.2. (« La période du joul ») et vol. 2, annexe 1B (« Liste des définitions du terme « joul »).

7 C'est-à-dire des emprunts à l'anglais qui sont modifiés dans leur prononciation et/ou leur graphie.

soit une espèce de *Gestalt* qui s'appuie non seulement sur des propriétés phonétiques, syntaxiques, lexicales, etc. mais aussi sur des processus cognitifs qui orientent voire forcent une interprétation de type langue non standard.

## 2.2 Effets des processus de catégorisation de la variation linguistique

Les effets de ces processus sont notamment mis en évidence par les études sur l'imaginaire linguistique, notion définie comme le « rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l'intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole. » Ce rapport est « énonçable en termes d'images, participant des représentations sociales et subjectives »<sup>8</sup>. Pour le français québécois, il existe de nombreuses études qui font une place à l'expression de ce sentiment épilinguistique<sup>9</sup>. Je pointe essentiellement trois idées : celle d'une axiologie de la langue, celle d'une (con)fusion du familier et du populaire et celle d'un décalage de perception des registres à l'oral et à l'écrit.

– Axiologie de la langue

Ce qui est présenté ou perçu comme différent du standard et de la norme de l'écrit a tendance à être qualifié de maladroit, de fautif ou d'inesthétique. Ceci est d'autant plus vrai pour la variété OPQ, qui est de ce point de vue triplement marginalisée, puisque orale, régionale et populaire. Cette intrication des variations *diamésique*, *diatopique* et *diastatique*<sup>10</sup> face à une image idéale et idéologique<sup>11</sup> de la normalité linguistique est à l'origine, semble-t-il, de certaines ambiguïtés qui élargissent le catalogue de procédés pour l'écrivain soucieux de faire oral, populaire et dialectal.

– Le familier-populaire

Parmi ces ambiguïtés, il y a notamment la difficulté de séparer le familier, qui est un registre attaché à une situation de communication

---

8 A.-M. Houdebine (dir.), *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 10 pour les deux citations.

9 L. Gauvin montre par ailleurs que l'écrivain francophone est très au fait de ces effets et que, doué d'une « surconscience linguistique », il sait les manipuler à des fins stylistiques. Pour une définition récente, voir l'article « surconscience linguistique », dans *Vocabulaire des études francophones, les concepts de base*, M. Beniamino & L. Gauvin (dir.), Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 172-174.

10 Pour les différents types de variation linguistique, voir entre autre F. Gadet, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2003 et l'article de P. Koch & W. Oesterreicher, « Langage oral et langage écrit », dans *Lexikon der romanistischen Linguistik*, tome 1-2, Tübingen, Niemeyer, p. 584-627.

11 Pour cette idée, voir F. Gadet, *La variation sociale en français, op.cit.*, M. Abécassis, « Le français populaire : a valid concept ? », dans *Marges linguistiques*, n° 6, 2003, et L. Milroy & J. Milroy, *Authority in Language*, London/New York, Routledge, 1985.

informelle, du populaire, qui est plutôt une pratique linguistique renvoyant au niveau social et culturel du locuteur. Ce qui ressort des différentes descriptions du français populaire est qu'il s'agit d'une « notion fourre-tout<sup>12</sup> » sous laquelle on stigmatise finalement tout ce qui est non standard. Ainsi, « tout ce qui est familier est susceptible d'être taxé de populaire si le locuteur s'y prête<sup>13</sup> ». Et c'est le cas pour les personnages des pièces étudiées dont le discours présente des marques d'oralité, puisqu'ils dialoguent au sein d'une cellule familiale et sont associés plus ou moins directement au prolétariat, tel qu'il a été décrit dans la section 2.1.

– La réévaluation stylistique

La réalité linguistique que représente l'écrivain est donc difficile à cerner de manière exhaustive, puisqu'elle est un complexe de variations socialement déclassées. D'autre part, l'écrivain, dont le travail ne consiste pas à cloner cette réalité mais à en produire l'effet, opère des choix qui le conduisent à laisser de côté certains phénomènes (ex. les diphtongaisons, les affrications) et à combiner le marquage de la variation orale avec les exigences du médium et du code écrits au moyen desquels il s'exprime comme écrivain. Pour élaborer ce choix et ce « transcodage<sup>14</sup> », il doit prendre en compte le fait qu'il existe un décalage de perception des registres à l'oral et à l'écrit. Ainsi le registre le plus élevé de l'oral « est en partie une projection de l'écrit sur l'oral. Le français écrit naturel correspond à la partie la plus neutre du registre soutenu de l'oral et à son registre normalisé. Le français écrit familier correspond au registre naturel de l'oral. [...] Quant aux formes issues du dernier registre du français parlé, le registre familier, elles sont proscrites de l'écrit, sauf au titre des effets spéciaux du texte littéraire, où elles fonctionnent pratiquement comme un substitut du français populaire<sup>15</sup>. »

Les éléments de cautions d'OPQ ne correspondent donc pas nécessairement, en termes de phénomènes ou de fréquence, à la réalité linguistique visée, car pour obtenir un effet littéraire qui y renvoie, l'écrivain fera appel à des caractéristiques qui passent pour familières ou courantes à l'oral<sup>16</sup>.

---

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

13 F. Gadet, *Le français populaire*, op. cit., p. 27.

14 L. Gauvin, « Le théâtre de la langue », dans *Le Monde de Michel Tremblay*, G. David & P. Lavoie (dir.), Montréal/Carnières, Éditions Jeu et Lansman, 1993, p. 334 et *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 130.

15 J. Anis, « Écrit et oral : discordances, autonomies, transpositions », dans *Études de linguistique appliquée*, n° 42, 1981, p. 20.

16 Sur ce décalage, voir aussi J.-J. Thomas, « Littérature populaire/langue populaire », dans *Poétique*, n° 37, 1979, p. 10-23 ; F. Zay, *Écrire la parole. La représentation littéraire de la « langue parlée » : typologie et description*, mémoire de licence de l'Université de Fribourg

### 3. Marquage linguistique de la structure textuelle

L'analyse avait au départ comme objectif de montrer une évolution dans la gestion des différences linguistiques entre les personnages dans chaque pièce, sur la base d'un marquage plus ou moins OPQ. Cette évolution, qui a été montrée, n'est pas ce qui est traité ici. J'interroge plus spécifiquement le processus de catégorisation des profils linguistiques et la fonction stylistique des différences révélées par des tests statistiques.

#### 3.1 Profils linguistiques des personnages

Compte tenu des phénomènes évoqués dans la section précédente, on peut sélectionner un certain nombre de traits linguistiques qui contribuent à produire un effet de variété linguistique du type français populaire parlé par les Montréalais francophones. Douze variables ont été retenues en fonction des différentes composantes de la description linguistique, de leur observabilité dans le corpus et de la possibilité de les compter automatiquement<sup>17</sup>.

a) Sur le plan phonographique, j'ai systématiquement relevé les *pis*, *ben*, *toé* et *moé*, les cas d'ouverture de [□] en [a] devant [r] (ex. *farmer*, *narveuse*), les mots qui présentent une apostrophe devant consonne (ex. *p'tit*, *à' voulait*).

b) Sur le plan syntaxique (micro- et macro-), le relevé concernait les cas où les prépositions *à* et *dans* construisent directement un nom sans déterminant (ex. *à matin*, *dans cuisine*), la particule discursive<sup>18</sup> *ça fait que* ou *fait que*, la particule interrogative et exclamative *-tu* (ex. *ça se peut-tu ?*) et les négations sans l'adverbe *ne* (ex. *je veux pus rien savoir*, *y vient pas*).

c) Sur le plan lexical, j'ai compté les anglicismes plus ou moins intégrés (ex. *pinottes*, *le fun*, *braidage*, *enfirouâper*), les québécoïsmes (ex. *garrocher*, *siau*, *magané*) et les sacres (jurons à base de vocabulaire liturgique).

Ces douze variables ont été considérées comme des marqueurs d'OPQ. La prise en compte de leur absence/présence et de leur fréquence dans le

---

(Suisse), 1990 ; C. Blanche-Benveniste, « Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », dans *Langue française*, n° 89, 1991, p. 52-71 ; A. Petitjean & J.-M. Privat (dir.), *Les voix populaires et leurs fictions*, Metz, CELTED, à par., etc.

17 Le corpus a été numérisé et balisé dans l'esprit de la Text Encoding Initiative (TEI) pour pouvoir être exploité par le logiciel *Weblex*, fait par S. Heiden (<http://weblex.ens-lsh.fr/wlx>).

18 Pour une synthèse terminologique du domaine, voir par exemple G. Dostie, *Pragmaticalisation des marqueurs discursifs, analyse sémantique et traitement lexicographique*, Bruxelles, De Boeck/Duculot, 2008 ; M.-B. Mosegaard-Hansen, *The Function of Discourse Particles*, Amsterdam/Philadelphia, Johns Benjamins, 1998 ou D. Vincent, *Les ponctuants de la langue et autres mots du discours*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1993.

discours de chaque personnage, pour chaque pièce, a permis d'étiqueter et de regrouper ces personnages comme plus ou moins locuteurs OPQ. L'analyse s'est faite en deux étapes : une étape de relevé en corpus et de comptage de chaque variable pour chaque locuteur, une étape de test statistique pour voir si les différences observées étaient significatives ou non. Sans entrer dans le détail de ces tests, qui sont des tests non paramétriques simples (*Welch* et *Fisher*), on peut résumer la situation ainsi<sup>19</sup>. À chaque fois, ont été mis en évidence un pôle + OPQ et un pôle – OPQ et un statut intermédiaire, qui correspondent à un ou plusieurs personnages. Par exemple, dans la pièce *Les Belles-sœurs*, sont très clairement distinguées Lisette de Courval et les autres, la première étant la figure snobe du groupe de femmes ; dans *L'Impromptu d'Outremont*, c'est Lorraine et Fernande qui constituent respectivement les pôles + OPQ et – OPQ, alors que les deux autres personnages, Yvette et Lorraine, sont perçus comme des intermédiaires.

Ces résultats confirment les intuitions globales à la lecture mais ils possèdent également un certain pouvoir heuristique, dans la mesure où ils peuvent mettre en évidence des différences plus fines qui doivent aussi être interrogées sur le plan stylistique. Car cette étape de comptage et de regroupement ne constitue pas en elle-même une analyse stylistique, elle n'en est qu'un préliminaire. En quoi ces différences servent-elles l'interprétation littéraire ? On répondra essentiellement du point de vue de la structure textuelle, en faisant appel à la sémiotique actantielle et à la stratification énonciative et narrative, cette stratification étant comprise comme ce qui relève de la prise en charge de la parole/narration par un agent, dans un espace-temps et une interaction donnés.

### 3.2 La stratification textuelle

Avant de confronter les résultats ci-dessous à l'organisation textuelle, il n'est pas inutile de poser quelques jalons concernant la conception du texte comme discours stratifié, sur les plans énonciatif, narratif et fictionnel. Il s'agit d'une idée bien répandue et bien étudiée, en particulier pour le texte dramatique, mais pas seulement. On trouve par exemple l'idée d'une « double énonciation théâtrale » comportant un « discours rapporteur » et un « discours rapporté », celle d'une « double dialogie » (interne et externe) avec la prise en compte des échanges comédien à comédien, celle d'un « feuilleté énonciatif », d'une « diffraction des émetteurs et des récepteurs »,

---

19 Pour le détail des tests et des calculs, qui ont été faits avec le logiciel *R*, se reporter à *L'oral comme fiction, op. cit.*, vol. 1, section 7.1.1., et à « Profils linguistiques et structure textuelle », dans *JADT 2008, 9<sup>e</sup> journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*, B. Pincemin & S. Heiden (éds.), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, vol. 1, 2008, p. 369-378.

l'idée également de « piles narratives »<sup>20</sup>, etc. Souvent, ces conceptions donnent lieu à des schématisations de la communication plus ou moins simplifiantes, qui ont pour avantage de mettre en évidence la hiérarchie des niveaux énonciatifs et narratifs dans le texte, mais l'inconvénient de ne pas prendre en compte les aspects cognitifs d'une interprétation à réception, qu'il s'agisse de lecture ou de spectacle. L'idée, ici, est simplement de découper le texte en niveaux correspondant à des systèmes énonciatifs et/ou narratifs différents, un peu à la manière de ce que proposent G. Molinié et C. Stolz ou M.-L. Ryan. Ceci pour mieux situer le(s) niveau(x) où fonctionne le marquage linguistique +/- OPQ. La schématisation des cinq textes oblige à produire deux types de structures : des structures à trois niveaux, et des structures à quatre niveaux.

– Les structures à trois niveaux (A, B et C)

Ce type concerne trois pièces : *Les Belles-sœurs*, *Bonjour, là, bonjour* et *L'Impromptu d'Outremont* (désormais *BS*, *BL* et *IO*). Le schéma est relativement classique : l'auteur (A) est perçu comme étant à l'origine d'un texte composé de didascalies (B) et d'échanges entre personnages (C). La seule différence entre les trois pièces se situe au niveau de la gestion de l'interaction entre personnages. Alors que pour la première et la troisième les dialogues sont réalistes et mettent les personnages sur le même plan, dans *BL*, Serge est une sorte de pivot conversationnel puisqu'il entretient en parallèle cinq conversations avec des interlocuteurs différents, dans des lieux et à des moments différents d'une même journée. La structure du texte, découpé en duo, trio, quatuor, etc. et les didascalies font que l'on s'y retrouve relativement bien, même si des répliques issues de plusieurs univers discursifs s'entremêlent parfois.

– Les structures à quatre niveaux (A, B, C et D)

Ce type concerne *Le Vrai Monde ?* et *Encore une fois, si vous permettez* (désormais *LVM* et *EF*). Dans les deux cas, il y a un niveau d'énonciation supplémentaire qui apparaît comme produit par un personnage, respectivement Claude et Le Narrateur. À la lecture, il y a une sorte d'enchâssement à l'intérieur de la pièce représentée. Dans *LVM*, la situation est textuellement explicite : un niveau (C) où Claude, Madeleine 1, Alex 1 et Mariette 2 dialoguent, et un autre niveau (D), celui de la pièce écrite par Claude, qui est censée être inspirée de la « réalité » familiale et

---

20 Pour ces différentes perspectives, voir A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996 [1977], A. Petitjean, « Approches sémio-linguistiques du texte théâtral », dans *Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois*, n° 9, p. 43-56 ; G. Molinié, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 ; C. Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipse, 1999 ; C. Biet & C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006 ; M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, University of Indiana Press, 1991.

met en scène Madeleine 2, Alex 2 et Mariette 2. Ce décalque imparfait produit une sorte de théâtre dans le théâtre et une mise en abyme partielle aux frontières assez nettes, puisque les personnages 1 et 2 sont joués par des comédiens différents.

Dans *EF*, les frontières sont beaucoup plus vagues et la perception d'une strate supplémentaire n'est qu'inférée, notamment à partir des différences de profils linguistiques. Le personnage problématique est nommé Le Narrateur et n'est joué que par un seul comédien. Il est d'abord présenté comme une sorte de récitant qui annonce au lecteur/public ce qui va se passer : la représentation de souvenirs mettant en jeu sa mère et lui-même enfant à différents âges. Ces moments de vie, centrés autour du personnage maternel, Nana, se succèdent comme des petites scènes introduites et parfois commentées par Le Narrateur. La difficulté réside non pas dans ces rétrospectives, ni dans la présence d'un récitant, mais dans le jeu multiple d'une seule entité textuelle, le Narrateur, qui, pour rendre son référent encore plus complexe, est censé représenter l'auteur, et est interprété sur scène par André Brassard, le metteur en scène.

### 3.3. Valeurs stylistiques du marquage linguistique

Je me suis demandée si le marquage +/- OPQ observé dans les textes jouait une fonction particulière par rapport à l'organisation textuelle, telle qu'elle vient d'être décrite. Dans tous les cas, il est clair que seul le niveau du discours des personnages présente des marques d'oralité. On n'en trouve aucune dans les didascalies. Il n'y a pas grand-chose à dire, le procédé est finalement très commun. Plus pertinente est l'hypothèse d'une correspondance entre les différences linguistiques et les différents rôles actantiels des personnages. Est-ce que les regroupements résultant des tests statistiques, en termes de profils linguistiques sont corrélés à des différences dans la structure narrative des textes<sup>21</sup> ? Globalement, on distingue trois cas : ceux pour lesquels les différences de profil linguistique entre les personnages renvoient à des différences sociales, observables ou souhaitées, et qui sont perceptibles à la simple lecture ; ceux pour lesquels a priori la lecture ne révèle pas de différences majeures, mais où les tests statistiques invitent à chercher quand même une explication ; et enfin les cas pour

---

21 Structure narrative comprise ici non seulement comme organisation hiérarchique des différentes prises en charges de la narration (idée des « piles »), mais aussi dans le sens des parcours narratifs et de la distribution des rôles actantiels, tels qu'ils sont notamment définis dans la sémiotique de A. J. Greimas et du Groupe d'Entrevernes. Voir *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique*, Groupe d'Entrevernes, ouvrage rédigé et élaboré par J-C. Giroud & L. Panier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979 (Première partie : « Composante narrative », p. 11-86).



lesquels les différences renvoient plutôt à des niveaux distincts dans la structure textuelle.

– Différence de type populaire / bourgeois

C'est le cas, typiquement, pour *BS* et *IO*. Les deux « camps » sont associés à des profils sociaux et des imaginaires linguistiques bien identifiés : les personnages +OPQ sont présentés comme populaires (la « clique » Lauzon pour *BS*, et Lorraine pour *IO*) et les personnages -OPQ sont des personnages soit snobs soit réellement bourgeois (Lise de Courval, dans une moindre mesure Gabrielle Jodoin pour *BS*, et Fernande pour *IO*). Les marques d'oralité servent ici le réalisme langagier et social, ce qui est leur première fonction en littérature.

– Différences révélées par les tests statistiques

Dans *BL* et *LVM*, la lecture ne laisse pas d'impression de clivage linguistique entre les personnages. On aurait pu a priori penser que personnages présentés ou se présentant comme socialement valorisés s'opposeraient aux personnages socialement dévalorisés, comme pour les deux pièces précédentes. Par exemple, on pourrait s'attendre à ce que la figure de l'écrivain (Serge dans *BL* et Claude dans *LVM*) ait un profil très nettement -OPQ par rapport aux autres personnages. En fait, la division ne se fait pas dans ce sens-là. L'hypothèse que l'on peut faire, pour les deux pièces est une différence de fonction sociale, qui rejoint, mais en partie seulement, la différence homme/femme d'une même génération. Dans *BL*, les deux pôles sont Gabriel (+OPQ) et Albertine (-OPQ), frère et sœur. Les deux sont des stéréotypes sociaux du Québec de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle : homme usé par le travail qui fréquente les tavernes d'un côté et figure de la femme nourricière de l'autre. Dans *LVM*, les tests permettent de regrouper Claude et les deux Madeleine d'un côté (-OPQ) et les deux Alex et les deux Mariette de l'autre (+OPQ). Les différences de profil ne correspondent donc pas encore à la structure de l'enchâssement énonciatif. On note que les différences se font :

a. À l'intérieur d'une même génération : Madeleine (1 et 2), femme au foyer *versus* Alex (1 et 2), son mari, vendeur d'assurances au bagou certain et surtout coureur de cabarets ; Claude, linotypiste et écrivain *versus* Mariette, sa sœur, danseuse de cabaret.

b. Entre les générations : Alex (1 et 2) vendeur extraverti toujours en costume *versus* Claude, écrivain ex-beatnik sensible et introverti en famille ; Madeleine (1 et 2), femme au foyer qui a choisi le silence face à la double vie de son mari *versus* Mariette 1 et 2, jeune femme indépendante et libérée.

– Différence de type ontologique

Ce cas concerne la dernière pièce, dans laquelle l'opposition +/-OPQ ne fait pas que séparer l'appareil didascalique du discours des personnages. Pour effectuer les tests statistiques, j'ai différencié deux sous-types du personnage nommé Narrateur, selon qu'il s'adresse, comme récitant, au lecteur/spectateur ou à l'autre personnage, Nana, qui représente sa propre mère. Dans le premier cas, il fait usage d'une langue normative et recherchée, parsemée de tournures et de références littéraires. Dans son échange avec Nana, son discours, comme celui de Nana d'ailleurs, offre quasiment toutes les marques d'oralité qui constituent le profil + OPQ décrit ci-dessus. La différence de profil intervient ici pour marquer le double statut énonciatif et ontologique du personnage Le Narrateur. Son va-et-vient régulier entre une situation de communication avec l'autre personnage et une situation de communication avec le lecteur/spectateur peut correspondre à ce que G. Genette appelle une « métalepse narrative », dans la mesure où on a l'impression d'une rupture de l'enchâssement narratif habituel.

#### **4. Le problème des entités métaleptiques**

Ce dernier point constitue une ouverture de l'étude plutôt qu'une véritable conclusion. L'analyse a d'abord montré la complexité référentielle de la pratique linguistique orale transposée dans les textes par le dramaturge, et s'est terminée sur l'utilisation de cette transposition à d'autres fins que le simple réalisme langagier. À travers la question de l'identité linguistique et actantielle du Narrateur dans *EF*, on est maintenant amené à soulever la problématique plus générale de la métalepse et de la fictionnalité.

##### **4.1. L'effet personnage-locuteur**

L'« effet-personnage » dont parle V. Jouve<sup>22</sup> ne s'applique pas qu'à la lecture romanesque. Rappelons que sa réflexion aboutit à l'idée que le personnage est une image mentale « probabiliste », c'est-à-dire faite d'une série d'hypothèses, que le lecteur se construit à partir de *stimuli* textuels. Cette image prend forme en s'appuyant à la fois sur la connaissance qu'a ce

---

<sup>22</sup> V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992. C'est une réflexion qu'il est intéressant de mettre en perspective avec celle de T. Pavel sur « Les êtres de fiction », *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988 [1986], chap. 1, p. 19-58.

lecteur du monde qui l'entoure et sur sa capacité à faire des liens intertextuels. Ici, j'ai finalement considéré que les marques d'oralité étaient des *stimuli* textuels. L'effet personnage-locuteur serait donc l'image d'un sujet parlant autonome que se construit le lecteur à partir ce qu'il lit, en fonction d'une réalité linguistique qu'il connaît plus ou moins (le français montréalais), mais aussi en fonction des habitudes de transcription du parler spontané qu'il s'est forgées en fréquentant d'autres textes, et en fonction de son assiduité à assister à des représentations théâtrales. L'effet personnage-locuteur est fait, dans cette perspective, d'un mélange de projections et de souvenirs de paroles et de « parlures<sup>23</sup> ». L'illusion d'optique, qui est incarnée au théâtre par le comédien, consiste finalement à faire croire à l'autonomie discursive de segments textuels extraits d'une production unique, celle de l'auteur, à faire d'une simple « fonction sémiologique d'énonciateur<sup>24</sup> » un véritable locuteur. Cette autonomie pose problème dans le cas du Narrateur de *EF*. La technique a consisté jusqu'à présent à le scinder en deux sous-personnages qui avaient chacun leur autonomie discursive, c'est-à-dire leur univers communicationnel. Mais la réalité du texte ne propose au lecteur qu'une seule entité, qui est donc linguistiquement et ontologiquement hybride, inclassable.

## 4.2. Métalepses

En quoi y a-t-il métalepse dans cette pièce ? Quel rôle jouent les marques d'oralité ? Avant de répondre le plus précisément possible à ces questions, encore faut-il s'entendre sur la notion de métalepse elle-même, car il en existe plusieurs définitions, qui sont loin d'être superposables. Celle qui nous intéresse est issue de ce que la rhétorique appelle la *métalepse de l'auteur*, figure qui consiste « à transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent<sup>25</sup> ». C'est à G. Genette que l'on doit l'application de cette idée au domaine narratologique, ce qui l'amène à définir la métalepse narrative plus généralement comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétiques dans l'univers diégétique (ou des personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement », ou comme une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement »<sup>26</sup>. Il faut donc ranger sous cette étiquette tous les cas où

---

23 En référence à P. Larthomas, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001 [1972], p. 412. Il reprend un terme de J. Damourette et É. Pichon pour désigner la manière de parler propre à une classe sociale.

24 O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 206.

25 P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 [1830], p. 128.

26 G. Genette, *Figure III, op. cit.*, p. 243-244, pour les deux citations.

le narrateur surgit brusquement dans sa narration en tant que narrateur, et inversement les cas où un personnage semble s'adresser directement au narrataire d'un niveau différent du sien. Les exemples les plus fréquemment repris sont, pour le premier cas, un passage d'*Illusions perdues* de Balzac (« Pendant que le vénérable ecclésiaste monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer le lacs d'intérêts dans lequel il allait mettre le pied<sup>27</sup>. ») et, pour le deuxième un passage d'une nouvelle de J. Cortázar<sup>28</sup> dans laquelle un personnage-lecteur est assassiné par un personnage du roman qu'il est en train de lire. On pourrait en ajouter bien d'autres, et dans d'autres domaines artistiques (les dessins de M. C. Escher, les films comme *The Purple Rose of Cairo* ou *Last Action Hero*, etc.)<sup>29</sup> M.-L. Ryan, qui s'appuie sur les travaux de B. McHale<sup>30</sup>, montre qu'en plus de la dimension narrative, la métalepse a aussi une dimension ontologique, dans le sens où « elle met en scène une action dont les participants appartiennent à deux domaines distincts<sup>31</sup> ». Domaine que l'on comprendra ici comme des espaces-temps qui, d'un point de vue réaliste, sont censés être étanches, mais qui, dans le cas de la métalepse ontologique, se conjuguent dans l'immédiateté jusqu'à se contaminer.

Dans *EF*, on assiste à au moins deux ruptures du pacte fictionnel :

a) Le personnage Narrateur brise « le quatrième mur » en s'adressant directement au lecteur/public. Une version réaliste consistait à lui donner un narrataire fictionnel identifié, sorte de *contrepartie* textuelle du lecteur/spectateur réel, mais ce n'est pas celle qui a été choisie.

b) Ce Narrateur intervient aussi comme personnage dans les reprises qu'il fait des moments marquants de la vie de sa mère, il est alors son fils, âgé de 8 à 20 ans selon les épisodes relatés.

Tout se passe comme si ce Narrateur se téléportait d'un espace-temps à l'autre sans que son intégrité et son identité ne soient remises en cause (il est toujours identifié comme la figure de Michel Tremblay sur scène). C'est ce qui donne l'impression d'un flash-back et ce qui rapproche ce procédé de l'hypotypose, en termes d'effet produit à réception. Le Narrateur ne fait pas que raconter ses souvenirs au lecteur/spectateur, il les lui met directement

---

27 Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, Paris, Gallimard (Pléiade), éd. de 1977, t. V, p. 559.

28 Julio Cortázar, « Continuité des parcs », *Fin de jeu* (1956), dans *Nouvelles 1945-1982*, Paris, Gallimard (NRF), 1993, p. 269-270.

29 Voir par exemple l'article de D. Proudfoot à ce sujet, « Possible Worlds Semantics and Fiction », dans *Journal of Philosophical Logic*, vol. 35, n°1, p. 9-40, ou encore l'analyse que propose Lubomír Doležal du roman *Foe* de J. M. Coetzee, dans *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1998, p. 222-227.

30 B. McHale, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.

31 M.-L. Ryan, « Logique culturelle de la métalepse », dans *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, J. Pier & J.-M. Schaeffer (dir.), *op. cit.*, p. 201-223, p. 205

sous les yeux, sans intermédiaire, comme s'il lui rapportait physiquement un morceau de passé, ou, en sens inverse, comme s'il le transportait, avec lui, dans son passé. Prendre l'image du voyage dans le temps n'est pas innocent : elle suppose à la fois l'étanchéité des espaces-temps concernés et une certaine permanence psychologique chez ceux qui voyagent, ici le Narrateur et le lecteur/spectateur. En d'autres termes, l'espace-temps d'arrivée, les entités qui y évoluent et les événements qui s'y passent gardent des traces de l'espace-temps de départ, de ses entités et des événements qui s'y sont passés. Ainsi, Le Narrateur peut annoncer ou commenter pour le lecteur/spectateur les épisodes où il se met en scène avec Nana, en parlant de lui à première personne<sup>32</sup>, il est à la fois le « Michel » de Nana et le dramaturge mature qui présente sa création. Les marques d'oralité agissent ici comme indice spatio-temporel et fictionnel puisqu'elles colorent, un peu à la manière d'un filtre au cinéma, les épisodes de souvenir et d'émotion entre un fils et sa mère.

Les infiltrations du Narrateur sont a priori relativement ciblées et identifiables : il ne s'adresse au spectateur qu'en l'absence de Nana et a des propriétés linguistiques différentes selon le contexte, ce qui fait que l'on sait à peu près toujours d'où et à qui il parle (les deux espaces-temps sont distincts). Cependant, le texte laisse percevoir quelques indices de contamination ontologique qui rendent floues les frontières et instillent un doute sur l'identité et la place des personnages sur l'échelle fictionnelle. Je prends deux exemples, mais il y en a d'autres dans le texte.

a. L'épisode durant lequel Le Narrateur est censé avoir treize ans montre que Nana refuse de voir son fils « sacrer » dans sa maison. Celui-ci, contraint, cherche des détours et ils finissent par s'accorder sur « soda », qui est assez éloigné de « maudit ». Seulement, quelques répliques plus loin, alors que Nana est sortie du plateau et qu'on devrait voir revenir Le Narrateur-récitant, ce dernier lance un vigoureux « Hé, calvaire ! », qui, en tant que sacre, n'appartient pas au registre plutôt soutenu qu'il a d'habitude. On ne sait donc pas quel type de Narrateur le prononce, ni à qui il s'adresse.

b. À la fin de la pièce, Nana prend conscience qu'elle se trouve sur une scène de théâtre, avec un décor conçu pour sa sortie (allégorie de sa mort). Ceci tendrait à la faire « descendre » d'un niveau dans la pile (du niveau D au niveau C), mais rien dans le texte ne laisse penser qu'elle se situe alors dans l'espace-temps du Narrateur-récitant et du lecteur/spectateur. Jamais

---

32 Je remercie A. Rabatel pour avoir attiré mon attention sur l'intérêt de préciser la définition de la métalepse, en la mettant en perspective, notamment, avec le phénomène de l'énallage temporelle et l'énallage de personne, qui peuvent être intéressantes dans l'organisation énonciative des différents épisodes rétrospectifs. Ma problématique n'est pas ici spécifiquement lexico-grammaticale mais plus largement ontologique.

elle ne s'adresse directement au lecteur/spectateur, ni ne change sa manière de parler.

Il ne s'agit que de quelques remarques ponctuelles sur un texte dont l'organisation mériterait de plus amples développements, en particulier sur le plan ontologique. Le fait que l'analyse de départ m'ait conduite à les faire n'est toutefois pas sans importance pour la pertinence de l'articulation de la linguistique et des études littéraires. Interroger le matériau linguistique et l'organisation du discours littéraire amène à soulever des problèmes centraux de l'analyse linguistique (la question de la variation et celle de la sémantique des mondes possibles) et de la théorie littéraire (l'effet de réel et le statut des énoncés et des entités fictionnels).

## Références

- Abécassis, M.** 2003. « Le français populaire : a valid concept ? », in *Marges linguistiques* 6, p. 116-132.
- Anis, J.** 1981. « Écrit et oral : discordances, autonomies, transpositions », in *Études de linguistique appliquée* 42, p. 7-22.
- Biet, C. & Triau, B.** 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard.
- Blanche-Benveniste, C.** 1991. « Les études sur l'oral et le travail d'écriture de certains poètes contemporains », in *Langue française* 89, 52-71.
- Bourdieu, P.** 1983. « Vous avez dit populaire ? », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 46, p. 98-105.
- Dargnat, M.** 2006. *L'oral comme fiction*, Thèse de l'Université de Provence et Ph. D. de l'Université de Montréal, 2 volumes (déposée sur HAL).
- Dargnat, M.** 2008. « Profils linguistiques et structure textuelle », in Pincemin B. & Heiden S. (éds), in *JADT 2008, 9<sup>e</sup> journées internationales d'analyse statistique des données textuelles*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon. Vol. 1, p. 369-378.
- Doležal, L.** 1998. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press.
- Ducrot, O.** 1984. *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Fontanier, P.** 1968 [1830]. *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion.
- Gadet, F.** 1997 [1992]. *Le français populaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Gadet, F.** 2003. *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.
- Gauvin, L.** 1993. « Le théâtre de la langue », in G. David & P. Lavoie (éds.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Jeu et Lansman.

- Gauvin, L.** 2000. *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal.
- Genette, G.** 1972. *Figures III*, Paris, Seuil.
- Genette, G.** 2004. *Métalpeses, de la figure à la fiction*, Paris, Seuil.
- Groupe d'Entrevernes** 1979. *Analyse sémiotique des textes. Introduction, théorie, pratique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Houdebine, A.-M.** (éd.) 2002. *L'imaginaire linguistique*, Paris, L'Harmattan.
- Jouve, V.** 1992. *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Koch, P. & Oesterreicher, W.** 2001. « Langage oral et langage écrit », in *Lexikon der romanistischen Linguistik*, Tübingen, Niemeyer. Tome 1-2, p. 584-627.
- Larthomas, P.** 2001[1972]. *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Presses Universitaires de France.
- McHale, B.** 1987. *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen.
- Milroy, L. & Milroy, J.** 1985. *Authority in Language*, London/New York, Routledge.
- Molinié, G. 1998. *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Pavel, T.** 1988. *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- Petitjean, A.** 1999. « Approches sémio-linguistiques du texte théâtral », in *Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois* 9, 43-56.
- Petitjean, A. & Privat, J.-M.** (éds.). 2008. *Les voix populaires et leurs fictions*, Metz, CELTED.
- Pier, J. & Schaeffer, J.-M.** (éds.) 2005. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Proudfoot, D.** 2005. « Possible Worlds Semantics and Fiction », in *Journal of Philosophical Logic* 35/1, p. 9-40.
- Ryan, M.-L.** 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, University of Indiana Press.
- Ryan, M.-L.** 2005. « Logique culturelle de la métalepse », in Pier J. & Schaeffer J.-M. (éds), *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris, Presses de l'EHESS, p. 201-223.
- Stolz, C.** 1999. *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipse.
- Thomas, J.-C.** 1979. « Littérature populaire/langue populaire », in *Poétique* 37, 10-23.

Mathilde Dagnat

**Tremblay, M.** 1968. *Les Belles-sœurs*, Montréal/Toronto, Rinehart & Winston.

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

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

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

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

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

**Zay F.** 1990. *Écrire la parole. La représentation littéraire de la « langue parlée » : typologie et description*, Mémoire de licence de l'Université de Fribourg (Suisse).