

Effets sonores et signification dans *les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay

Alvina Ruprecht

Volume 12, Number 3 (36), Spring 1987

Yves Beauchemin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200658ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200658ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ruprecht, A. (1987). Effets sonores et signification dans *les Belles-Soeurs* de Michel Tremblay. *Voix et Images*, 12(3), 439–451.
<https://doi.org/10.7202/200658ar>

Effets sonores et signification dans *les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay

par Alvina Ruprecht, Carleton University

La notion de *texture phonique* proposée par Roman Jakobson nous renvoie implicitement à une méthode d'approche qui insiste sur la *sélection et la stratification hiérarchique des catégories agissantes (...) sur le plan phonologique comme sur le plan grammatical*¹. À partir du moment où l'interaction des catégories produit du sens, et ce à travers la stratification propre à la pièce de Michel Tremblay, nous sommes amenés à nous interroger sur notre perception du rapport entre *texture phonique* et sémiosis théâtrale. «Quintette», la première «ode chorale»² tirée du premier acte des *Belles-Sœurs*³, fournit un échantillon de dialogue qui convient particulièrement à l'analyse des éléments sonores. Cet extrait sera analysé et sur la base de sa manifestation textuelle imprimée et à l'aide d'un enregistrement sonore⁴. Précisons d'entrée de jeu qu'il s'agit avant tout d'approfondir la compréhension du texte et que si nous avons recours à des hypothèses de Jakobson, c'est que sa réflexion sur les rapports entre phonologie et poésie nous offre toujours des hypothèses de travail intéressantes. Tout ceci nous amènera sur un terrain de discussion qui dépasse largement la problématique spécifiquement structurale. Nous tâcherons de découvrir les configurations sonores à partir des éléments vocaliques, consonantiques et syllabiques pour déterminer ensuite la nature des rapports entre les structures inférieures (phonologiques) et les structures supérieures (morpho-syntaxique et sémantique). Ajoutons qu'il faut entendre par analyse phonologique le repérage et la description fonctionnelle des traits sonores qui caractérisent le mode de perception (description acoustique) par opposition au mode de production (description articulatoire)⁵.

Ceci étant dit, la présente étude s'organisera autour des points suivants: dans un premier temps, nous relèverons les problèmes particuliers que présente l'analyse phonologique d'un texte dramatique; ensuite, nous situerons l'extrait dans l'ensemble de la pièce et nous expliquerons la manière dont le texte est articulé avant de passer à l'analyse des éléments sonores.

La nature spécifique du texte dramatique

Le travail de Jakobson porte presque exclusivement sur la poésie. Il est intéressant de noter que c'est au moment où il fait la distinction entre la *configuration propre à un poème sur le plan du vers* et les *exécutions variables* du vers, c'est-à-dire entre le texte écrit et sa réalisation orale, qu'il se réfère à une œuvre de théâtre, en l'occurrence, à deux vers de *Phèdre*⁶. Selon Jakobson, quoique l'*exemple de vers* et l'*exemple d'exécution* soient deux réalisations complètement indépendantes, la rencontre des deux peut susciter chez l'auditeur/lecteur une «ambiguïté», des *attentes comblées aussi bien que des attentes frustrées*⁷, un malaise, en somme. Tout en reconnaissant donc

l'importance du texte oral, Jakobson pense que sa fonction est secondaire et même perturbatrice, car il peut brouiller la transmission des effets de sens essentiels.

Il est évident que Jakobson lit le texte de Racine d'un point de vue logocentrique⁸. Si nous sommes de l'avis que la nature théâtrale d'un texte dramatique se réalise uniquement au moment de sa représentation sur scène, au moment où les comédiens transforment le texte imprimé en parole, au moment où cette parole est orchestrée par un metteur en scène, nous devons reconnaître que plusieurs configurations sonores sont effectivement possibles, selon l'interprétation des comédiens, selon la conception esthétique du metteur en scène. Une accélération ou un ralentissement de la cadence, un déplacement d'accent, une pause, une modification de la courbe intonative, tous ces facteurs supra-segmentaux peuvent produire une variété de sens, les uns aussi acceptables que les autres, tant qu'ils obéissent à la logique interne de la mise en scène. Mais, il y a plus. Sociologiquement parlant, suivant Émile Durkheim, *le rythme est une dialectique entre l'individu et la collection humaine*⁹. Effectivement, le texte de Tremblay, qui prend son élan à partir de la respiration d'un sujet individualisé, va se terminer par un mouvement respiratoire de la collectivité toute entière.

« Quintette » représente un moment dramatique où cinq voix s'adressent directement à la salle. Parlons de cinq forces énonciatrices plutôt que de cinq personnages, car ces voix ne possèdent aucune caractéristique qui les distingue les unes des autres. Il est vrai que Madame de Courval est « différente », surtout quand elle parle seule (*Dès que le soleil a commencé à caresser...*), mais cette différence ne repose pas sur des particularités psychologiques. Elle repose uniquement sur la qualité sonore de son parler. Puisque son système sonore et celui des autres femmes représentent des écarts par rapport à la norme, le degré de cette différence dépend surtout de la performance vocale des comédiennes. Entendons par norme, dans la perspective de Hjelmslev, une réalité formelle, *... l'ensemble des traits distinctifs qui dans la manifestation concrète de ce système, permettent de reconnaître les éléments les uns des autres*¹⁰, à la différence de l'usage qui représente les contraintes imposées dans une société donnée.

Au contraire d'un poème, un texte dramatique n'est qu'un fragment du « texte spectacle », dont la mise en forme est composée de systèmes extra-textuels hétérogènes : gestes, éclairage, musique, costumes, maquillage, décor, conventions du jeu. L'interdépendance de cet ensemble de systèmes, *grâce à la médiation de la langue*¹¹, constitue la théâtralité de l'œuvre dramatique, dont le niveau phonologique n'est qu'un élément parmi d'autres.

L'objet d'étude (voir l'annexe)

Ayant les quartiers pauvres de l'est de Montréal comme arrière-plan social, l'action des **Belles-Sœurs** se déroule dans la grande cuisine de Germaine Lauzon. Elle vient de gagner un million de timbres-prime et, dans un monologue palpitant, ses désirs se matérialisent en une accumulation délirante de beaux objets :

*J'veais toute meubler ma maison en neuf! J'vas avoir un poêle, un frigidaire, un set de cuisine (...I) J'vas avoir des chaudrons, une coutellerie, un set de vaisselle, des salières, des poivrières, des verres en verre taillé avec le motif «Caprice» (...) J'veais avoir un set de chambre style colonial (...) avec accessoires. Des rideaux, des dessus de bureau (...) Pour le salon, j'ai un set complet avec le stirio la TV, le tapis de nylon synthétique, les cadres (...) T'sais, là, les cadres chinois avec du velours (...)*¹²

Pour l'instant, Germaine attend des amies et des membres de la famille pour un *party de collage de timbres*. Lorsque Lisette de Courval, Marie-Ange Brouillette, Gabrielle Jodoin, Rose Ouimet et Yvette Longpré arrivent, la scène est vide parce que Germaine est partie faire sa toilette. Les cinq premières venues ont donc le temps de contempler les caisses pleines de timbres, de réfléchir sur la bonne fortune de leur commère et de donner libre cours à leur jalousie et à leur amertume: *On peut dire que la chance tombe toujours sur les ceuses qui le méritent pas*¹³. C'est à ce moment que les cinq femmes nous racontent leur *maudite vie plate*.

L'objet de notre étude s'articule d'une manière symétrique. Le premier vers, énoncé par l'ensemble des voix — *Quintette: une maudite vie plate!* — fournit le titre et met en relief le thème principal: provoquées par le rêve de Germaine qui est en passe de devenir une réalité, les femmes rejettent de façon violente leur propre réalité quotidienne.

Suit alors le «prologue»:

LISETTE DE COURVAL: Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris (...)

Ce débordement de lyrisme, auquel l'intervention brutale des autres voix mettra fin rapidement, sert de discours introductif, une mise en ambiance qui précède l'entrée du chœur.

La partie principale du texte, quoiqu'en prose, est divisée en cinq unités qui ressemblent à des strophes... la fin de chaque strophe étant indiquée par le refrain: *Pis le soir, on regarde la télévision*. Autant dire que l'écriture dramatique de Michel Tremblay possède une qualité poétique indéniable. Toutefois, s'il est vrai, comme l'affirme Paulette Collet, que l'auteur *conserve le goût des vers et du pur lyrisme*, il n'en demeure pas moins que *c'est toujours un lyrisme qui exprime la lassitude et le dégoût, jamais la joie*¹⁴.

Finalement, c'est «l'épilogue»:

Chus tannée de mener une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maud...

Affirmation collective de refus, l'épilogue capte la thématique énoncée dès la première réplique: *une maudite vie plate*, qui est aussi au centre du paysage

émotif qu'évoque la partie principale du texte. Vu l'articulation du texte ainsi et les indications scéniques marquant le contexte dramatique (*l'éclairage change (...) l'éclairage redevient normal*), ce quintette constitue une unité homogène et cohérente sur le plan de la forme aussi bien que sur le plan du contenu.

Une analyse du « prologue » et de la « première strophe » permettra de dégager un agencement de paradigmes quant aux rapports de rupture et de réconciliation, relations qui constituent la matrice à partir de laquelle la structure sonore se développe et devient génératrice de signification.

Éléments d'analyse phonologique et problèmes sémantiques

Comme première approche, je propose une lecture qui suive l'enchaînement des énoncés. Il s'agit de savoir si le déroulement chronologique du dialogue est confirmé par l'interaction des éléments sonores et prosodiques.

Dès les premiers énoncés, des groupes dominés par des voyelles aiguës s'opposent à des ensembles de voyelles graves. Ce phénomène de disjonction fait ressortir la nature distincte d'un des sujets parlants. Le premier énoncé, *Quintette: une maudite vie plate*, se distingue par la récurrence de la consonne aiguë /t/ en syllabe accentuée (*Quintette* /tɛt/, *maudite* /dit/, *plate* /plat/) ainsi que par une suite de voyelles qui sont aiguës ou qui se retrouvent dans un contexte aigu, assorties de consonnes aiguës /d/ et /t/¹⁵. L'ensemble de ce contexte sonore est investi de sens par le fait qu'il est suivi de « l'épilogue » de Mme de Courval dont le discours est dominé par les voyelles et les semi-voyelles graves: rayons /rɛʒ/, fleurs /flœr/, dans /dɑ̃/, champs /ʃɑ̃/, oiseaux /wazo/, ont /ɔ̃/, ouvert /uvœr/, leur /lœr/, pour /pur/, vers /vœr/.

Ce phénomène de disjonction est confirmé par un phénomène semblable sur le plan de la cadence. Alors que le groupe *Quintette...* reproduit la respiration saccadée de la production orale, le discours de Mme de Courval s'articule autour d'une relation logique qui correspond au mouvement de la langue écrite: *Dès que... et que...* Cette structure longue et lourde va à l'encontre de la cadence générale du texte, qui est vive et rapide. Toutefois, il est intéressant de noter que le discours de Mme de Courval est interrompu à intervalles irréguliers par la répétition de la voyelle aiguë /i/ assortie de la consonne aiguë /t/: *pati... pati... kri...*

Nous pouvons donc dire que l'intervention de Mme de Courval se trouve isolée par le discours qui l'entoure — étant donné sa configuration sonore globale et ses irrégularités rythmiques — mais qu'elle est aussi, en quelque sorte, dysfonctionnelle par rapport à elle-même, déchirée de l'intérieur par les ruptures phoniques. D'ailleurs, cet isolement est confirmé quand nous entendons le chœur reprocher la *maudite vie*, la *misère* et le *travail*, alors que Mme de Courval, seule dans son monde de rêve, parle de *soleil*, de *fleurs*, de *ciel* et de *petits oiseaux*.

Il faut souligner, en passant, la dimension socio-critique de ce discours. Cette voix est le porte-parole de celle qui rejette la langue telle qu'elle est parlée au Québec. Elle méprise les autres femmes, ... *c'est du monde cheap*,

elle se croit plus cultivée parce que, selon elle, elle parle comme *le grand monde de l'Urope*¹⁶. Le metteur en scène joue avec ce personnage sur tous les niveaux (maquillage, costumes et gestualité précieuse qui parodient les prétentions d'un certain mauvais goût bourgeois). Quant à la transcription graphique, son discours ressemble essentiellement à celui des autres femmes (la seule différence étant la complexité syntaxique apparente). C'est surtout la réalisation orale, appuyée par la structure phonologique, qui fait ressortir la spécificité du discours de Mme de Courval. Au moins quatre effets prosodiques sont exploités: allongement des voyelles, roulement prolongé de /r/, déplacement des accents toniques et intonation chantante. En essayant de *perler* comme le *vrai monde*, l'interlocutrice finit par devenir une caricature de la Québécoise qui croit parler comme une Française mais qui produit un discours grotesque.

Dans la première «strophe», des voix agitées racontent le commencement de la journée en famille. Le récit se construit sur une accumulation frappante d'éléments sonores qui créent des nappes de signification sous-jacentes. Par exemple, l'ordre inversé des consonnes du groupe: *J'me lève pis j'prépare le déjeuner* — /3 / 1 / 3 / 1 / 3/ — produit une configuration sonore qui repose sur une relation de conséquence entre les verbes (se lever, préparer) et le substantif (le déjeuner) et souligne cette relation. Les rapports de conjonction continuent à se nouer par la récurrence de la voyelle /e/ qui se retrouve dans le verbe *prépare*, dans l'objet de cette préparation *le déjeuner*, ainsi que dans le paradigme de substantifs associés du *déjeuner*: *des toasts, du café, du bacon, des œufs...*:

de	tost
dy	kafe
dy	bekon
de	zφ

Un réseau de /e/ commence à se dessiner:

prépare	/prepar/	couché	kuʃe/
déjeuner	/deʒœne/	enragée	/ âraʒe/
des	/de/		
café	/kafe/		
j'ai	/ʒe/		
réveiller	/revœje/	signe	
travailler	/travaje/		

Il se prolonge dans une suite de verbes culminant dans l'énoncé: *J'travaille comme une enragée*, en terminant par le phonème /e/ en position accentuée, dans un contexte sémantique chargé d'affectivité. Poussant l'analyse vers des horizons herméneutiques, on pourrait dire que c'est ainsi que le réseau en /e/ arrive à son point culminant et que se posent des questions d'ordre interpré-

tatif. En effet, immédiatement après *enragée*, le réseau de voyelles aiguës s'arrête brusquement (... *enragée* *J'lave*) pour céder la place à une suite de voyelles plus graves :

J'lave. Les robes, les jupes, les bas les chandails, les pantalons, les canneçons, les brassières, tout y passe!

Que se passe-t-il? On remarque la rupture d'autant plus que le phénomène s'opère uniquement sur le plan phonologique alors que l'articulation sémantique continue sans interruption. Il avait déjà été question de *réveiller le monde*, de préparer *le déjeuner*, et *travailler*; *laver* est donc une activité qui pourrait normalement s'inscrire dans ce contexte. La rupture se manifeste autrement. Il s'agit plutôt d'un changement de ton qui se prolonge sur une accumulation de sous-ensembles vocaliques, une succession de vagues sonores et rythmiques qui véhiculent un élan, un mouvement qui redémarre sans arrêt. Le groupe *J'lave* est suivi, du paradigme d'articles à laver et coiffé du groupe *tout y passe*. Les voyelles dominantes sont toujours graves et le regroupement de ces voyelles est parfaitement symétrique :

3	lav	a		
le	ba	a		
le	{ãdaj	ã	a	
le	pãtalõ	ã	a	õ
le	kanasõ		a	õ
le	brasjër	a		
tut	i pas	a		

Le mot *pantalons* se trouve à l'épicentre de cette vague parce qu'il est précédé et suivi du même nombre de groupes et aussi parce que «pantalon» est le seul mot à posséder les trois voyelles qui constituent l'ensemble du réseau vocalique / *ã* / a / *õ* /. Pour compléter le mouvement, le groupe *tout y passe* rejoint le groupe introducteur *J'lave* par la forme grammaticale et par sa composition sonore: deux monosyllabiques formés d'une consonne intervocalique et de la voyelle /a/.

Vient ensuite une succession de sous-réseaux sonores, des sons qui se combinent, s'enchaînent et s'entremêlent pour produire une texture phonique intéressante et extrêmement raffinée.

Il y a le réseau en /m/	:	mid	mid
		mã	mange
		kõm	comme
		mezõ	maison
Il y a le réseau en /r/	:	røvjën	reviennent
		røvir	revire
		røpar	repart

Il y a des répétitions	:	pi	et	frot
		pi		frot
		pi		

Il y a le réseau /r/ et /pr/	:	rəpar	repart
		aprɛ	après
		prepar	prépare

La symétrie renversée de certains groupes est frappante :

frotte	tord	refrotte
rɔt	tɔr	rɔt
après	j'prépare	
aprɛ	prepar	
revire	la maison	à l'envers
rəv	la	al v ɛ r

Finalement, il faut relever les particularités de la phrase-refrain *Pis le soir, on regarde la télévision*. Elle se distingue de son contexte sonore par la structure phonologique: elle possède une figure sonore qui ne se trouve pas ailleurs, la syllabe /zjʃ/ de *télévision*, et la consonne /g/ (*regarde*) qui ne se trouve que trois fois dans l'ensemble du texte en dehors de la phrase en question: *mégasinage*, *gang*, et *guetter*, autant d'éléments phonologiques qui indiquent la nature particulière et la fonction spéciale de cette phrase. En effet, elle marque le passage d'une strophe à une autre et devient ainsi le groupe autour duquel s'articule l'ensemble du texte.

Structure sonore et signification

D'ores et déjà, la complexité des structures sonores ne fait plus de doute, mais elle est d'autant plus frappante devant la linéarité des structures sémantiques et la pauvreté du vocabulaire: les verbes appartiennent à un nombre restreint de paradigmes et ils sont tous au présent. Des phrases simples et courtes, ne comportant que sujet, verbe, objet (S+V+O) s'accumulent, mais ne fournissent qu'une quantité limitée de renseignements: les cinq femmes sont *tannée(s)* de cette vie monotone, mais elles ne feront rien pour que cela change, parce que leur vie se définit justement par rapport à cette répétition devenue rituelle, pesante et, à la limite, insupportable. Les événements qui piétinent, les actes et les gestes qui se répètent, créent un contexte où les voix parlantes peuvent, à n'importe quel moment, se substituer les unes aux autres.

Pourtant, il s'agit d'un texte dit par cinq comédiennes; malgré les répétitions, le discours abonde en actes de parole qui expriment des intentions énonciatives fort distinctes: on accuse, on se plaint, on s'énervé, on s'indigne, on se désespère et on décrit des situations teintées d'une multitude de nuances affectives. Pour reconstituer le sens profond de ce texte, il ne suffit donc pas

de comprendre ce que les comédiennes disent, car la nappe de signification créée par le sens des mots est assez mince; il faut d'abord déterminer le rapport entre le ou les sujet(s) parlant(s) et l'acte même d'énonciation. C'est ici que les structures sonores peuvent fournir des indications intéressantes.

Examinons les groupes suivants:

LES QUATRE AUTRES: Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler.

MARIE—ANGE BROUILLETTE: Pas le mien, y'est chômeur. Y reste couché.

Selon la structure morpho-syntaxique — *mon mari (...) pas le mien* — nous savons qu'il s'agit de deux femmes et de deux maris. Par contre, selon l'agencement des sons et des éléments supra-segmentaux, la distinction entre les deux sujets énonciateurs (indiqués par les possessifs *mon* et *le mien*) ainsi qu'entre les deux objets d'énonciation (les maris), n'est pas pertinente, car les éléments sonores et rythmiques font ressortir les similarités entre les deux groupes — non pas les différences: la répétition de la voyelle /e/ en syllabe accentuée: /travajé/ kuʃé/ āraʒé/, conduisent à des rapprochements sur le plan sémantique. Qu'il s'agisse de *rester coucher* ou de *travailler*, ce sont des activités que tout le monde partage — des femmes, des maris, des enfants. Voici donc deux sujets énonciateurs qui représentent deux sujets parlants essentiellement différents, mais dont le discours baigne dans une ambiance sonore qui tend à absorber les différences. Le contexte sonore opère de la même manière sur l'ensemble du texte où l'on retrouve deux catégories de sujets: la première personne *Je* et la troisième personne (ou non-personne, selon Benveniste), représentée par le paradigme *le monde, le mari, les enfants* et *ça*. Sur le plan graphique, il n'y a qu'une seule marque du sujet à la première personne: *Je*. Sur le plan phonique, la première personne est représentée par deux sons: la spirante voisée /ʒ/ du groupe *j'lave* /ʒia v/, et la spirante non-voisée /ʃ/ des troupes *j'travaille* /ʃtravaj/ et *chus tannée* /ʃytane/.

Néanmoins, la catégorie des spirantes ne se limite pas aux sujets de la première personne, comme nous pouvons le constater à ce moment particulièrement violent où les femmes crachent leur dégoût et leur colère:

*C't'écœurant, j'ai les mains rouges,
j't'écœurée. J' sacre.*

Ici, les deux marques écrites du sujet, *C'* et *J'*, indiquent la troisième personne et la première personne. Les distinctions morphosémantiques sont nettes. Par contre, les rapports entre les fonctions du sujet et les éléments phoniques sont moins nets parce que les deux sujets sont représentés par trois spirantes — trois variations d'une seule catégorie consonantique:¹⁷

<i>C't'écœurant</i>	= /ste/	/s/	= spirante, sifflante, non-voisée
<i>j'ai</i>	= /ʒe/	/ʒ/	= spirante, chuintante, voisée

j't'écœurée = /ʃte/ /ʃ/ = spirante, chuintante, non-voisée
 j'sacre = /ʃsagr/ /ʃ/ = spirante, chuintante, non-voisée

Les traits distinctifs (voisé/non-voisé, sifflant/chuintant) ne sont pas nécessairement perçus par le spectateur/auditeur, surtout quand les comédiennes parlent rapidement, ou qu'il s'agit d'une même famille de consonnes en position non-accentuée. Si cela est vrai, les phonèmes cessent de fonctionner dans les autres *catégories agissantes* et l'auditeur n'entend plus la différence entre les marques sonores de la troisième et de la première personne. D'ailleurs, des réseaux de spirantes, presque tous du groupe sujet, reviennent souvent :

ça mange /s/
 ça revire /s/
 ça repart /s/
 j'étends /ʒ/
 ça c'est /sasɛ/
 j'hais ça /ʒ...s/
 j'prépare /ʒ/

Les exemples sont nombreux ; dans le débit rapide les sons se confondent et les traits distinctifs s'effacent au point où la distinction entre *je* et *ça* n'est plus pertinente quant au fonctionnement des groupes sujets.

Les deux dernières phrases de cette première strophe confirment le nivellement du sujet sur le plan sonore :

Le monde reviennent, y'ont l'air bête, on se chicane ! Pis le soir, on regarde la télévision !

Un seul son /ʒ/ devient la marque du sujet, renforcée par le /ʒ/ du lexème *monde* — aussi en position du sujet — ainsi que par le /ʒ/ de groupe *Y'ont* /jʒ/. Ce dernier groupe est intéressant parce qu'il a la valeur d'un groupe sujet/verbe dans la phrase *y'ont l'air bête*, mais dans ce contexte sonore, la valeur verbale de /ʒ/ est diminuée par la proximité des /ʒ/ sujets qui exercent une fonction paronomastique pour produire une équivalence de sens. Le /ʒ/ englobe donc tous les sujets : *je, ça, mon mari, les enfants* et *y*.

Que deviennent les sujets parlants dans un contexte où leurs marques sonores sont interchangeables ou même réduites à une seule forme ? Un groupe nous fournit une réponse :

Pis frôte / pis tórd / pis refrôte / pis rince

Voilà la monotonie quotidienne reproduite par l'intensité des effets prosodiques : répétitions, regroupement symétrique des sons et cadence accélérée :

pi pi pi / rɔt. ... rɔt
 i / rɔ i / rɔ / i / rɔ i / rɛ

Cette phrase frappe surtout par l'élimination du sujet sur le plan graphique et syntaxique. Étant donné la disparition du sujet de tous les niveaux de sa structure, cette phrase devient un deuxième point d'articulation de la strophe — le moment où le sujet individualisé est définitivement évacué.

Alors qu'un réseau de sifflantes et un regroupement de voyelles nasales réduisent le sujet parlant à sa fonction purement grammaticale en éliminant toutes les caractéristiques individuelles, un autre phénomène se produit : la récurrence de la consonne /r/ à l'intérieur des groupes verbaux reliés tous au paradigme du verbe *travailler* :

prépare
réveiller
travailler
travaille ... enragée
frotte
refrotte
rince
reviennent
repart

Ce que la chaîne phonologique enlève d'un côté, elle le restitue de l'autre par un processus de compensation. D'un côté, les spirantes et les voyelles nasales agissent les unes sur les autres pour neutraliser le sujet. De l'autre, un réseau de liquides vibrantes /r/ établit un rapport d'équivalences entre les verbes et fait ressortir le paradigme verbal rechargé de sens. Sous la pression de ces verbes mis en valeur par une texture sonore raffinée, l'activité persiste, s'impose et domine, alors que le sujet est inévitablement submergé.

Conclusion

Prises dans un flot de paroles, dominées par une configuration sonore qui impose une performance collective et qui écrase toute marque de l'individu, les femmes sont réduites à une seule voix — une voix qui réagit comme un automate programmé par des rituels quotidiens qui lui sont imposés par son entourage et dont les paroles ne sont que les manifestations orales.

Cette interaction pertinente des sons découle d'une articulation sémiotique de la forme de l'expression (au sens de Hjelmslev) qui est profondément ancrée dans la substance de l'expression (la matérialité «physique» de sa production) : ceci comprend sa réalisation sonore, l'orchestration des voix, la manière dont le metteur en scène fait ressortir les ruptures sonores, les récurrences rythmiques, l'interaction des réseaux vocaliques et consonantiques, la tonalité des voix parlantes. En fin de compte, le metteur en scène doit aborder ce texte comme s'il s'agissait d'une partition musicale.

La question qu'il convient de poser maintenant est la suivante : ce flot de paroles produit par une voix féminine à plusieurs registres, ne masque-t-il pas autre chose ?

Dans le théâtre traditionnel, le niveau supra-segmental clarifie le message linguistique. Ici, cependant, la production orale crée son propre message et il est tentant de l'inscrire dans le domaine de l'inconscient collectif. Si les marques de subjectivité sont effacées par la réalisation sonore du texte, il n'en demeure pas moins qu'il y a compensation. D'autres zones sont rechargées de sens par l'interaction des structures sonores, et c'est à partir de cette compensation que se pose le problème de l'inconscient. Celui-ci a trait à la situation du sujet, soit l'individu face à la réaction du groupe, face à l'hostilité et à l'indifférence d'autrui. Le groupe et l'individu deviennent le seul sujet dépouillé de sa prégnance caractérielle. Ce processus de diminution s'accompagne d'une montée de ce qu'on pourrait appeler le pulsionnel — devenu latent précisément par le phénomène de compensation sur le plan sonore. Julia Kristeva parle d'un *ordre fondamental du langage — le dispositif rythmique pulsionnel*¹⁸. Selon Nicolas Abraham, *le rythme, lié à la répétition, est ainsi lié au refoulement*¹⁹. Effectivement, le texte présente un tissu de phénomènes d'ordre psychotique (la colère, la frustration, l'agressivité, l'hostilité, le délire) qui ne s'expriment pas au niveau langagier.

Une étude de la structure sonore de l'écriture de Michel Tremblay nous conduit, en dernière analyse, à la complexité des phénomènes psychiques que seule l'interprétation psycho-critique pourrait mettre en relief. Ceci dit, une lecture portant sur la symbolisation de l'inconscient ne pourrait se contenter d'une analyse thématique du texte. Mais il y a plus. Outre la visée des données que nous venons de cerner et de décrire, toute étude pénétrante de la symbolisation de l'inconscient qu'opère la représentation théâtrale, doit absolument tenir compte de ce que Marco de Marinis appelle le *texte spectaculaire*²⁰, l'ensemble des systèmes extra-textuels constituant la théâtralité, qui sont les outils à travers lesquels le metteur en scène parvient à symboliser le potentiel psychique qui sous-tend le jeu.

1. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 242-243.
2. Jeanine Hiester, dans son article «la Structure classique des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay» paru dans *Incidences*, vol. VI, nos. 1-2, janvier-août, 1982, p. 59-67, fait des rapprochements entre la forme de la tragédie grecque et la structure de *les Belles-Sœurs*. Elle insiste notamment sur l'opposition entre les passages dramatiques au cours desquels l'action se déroule, et les *passages lyriques — stasima ou odes chorales — pendant lesquels l'action reste en suspens*. Il faudrait ajouter que ces moments «poétiques» où l'activité s'arrête et où le dialogue est interrompu pour permettre aux personnages d'exprimer tout ce qu'ils n'osent pas dire devant les autres, est devenu un des mécanismes fondamentaux du théâtre expressionniste. Michel Tremblay continue dans la lignée post moderniste.
3. M. Tremblay, *les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1972, p. 19-21.
- 4.. Cet enregistrement fut réalisé avec les comédiennes qui ont fait partie de la production montée par le Théâtre de l'Île à Hull en 1979.
5. Notre description des sons et des catégories acoustiques se base sur le travail de B. Malmberg: *la Phonétique*, P.U.F., 1970, surtout le chapitre intitulé «Phonétique acoustique», p. 2-33; *Phonétique française*, Hermods, 1960.
6. Jakobson, *op. cit.*, p. 233.
7. *Ibid.*, p. 232.

8. Voir «Texte et scène: évolution historique, la position logocentrique,» dans **Dictionnaire du théâtre**, de Patrice Pavis, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 405.
9. Émile Durkheim cité par Henri Meschonnic dans **Critique du rythme**, Paris, Verdier, 1982, p. 405.
10. O. Ducrot et T. Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Seuil, 1972, p. 164.
11. Patrice Pavis, «Débat sur la sémiologie théâtrale», dans **Voix et images de la scène**, Lille, P.U.L., 1982, p. 31.
12. Tremblay, *op. cit.*, p. 19-21.
13. Tremblay, *op. cit.*, p. 22.
14. Paulette Collet, «Michel Tremblay, les leitmotifs de son théâtre», dans **Théâtre canadien-français**, Montréal, Fides, 1976, p. 602.
15. Voir le livre de R. Jakobson, G. Gunnar, M. Fant et M. Halle, **Preliminaries to Speech Analysis. The Distinctive Features and Their Correlates**, surtout la section 2.421, «Tonality Features, Grave vs Acute», M.I.T. Press, 1972, p. 29-30.
16. Tremblay, *op. cit.*, p. 59.
17. Ici, on distingue les consonnes d'après leur mode d'articulation. Voir surtout le chapitre sur les spirantes: Malmberg, **Phonétique française**, p. 118-119, où on fait état de l'opposition entre /3/-/ʃ/ et /z/-/s/.
18. Julia Kristeva, citée par H. Meschonnic dans **Critique du rythme**, p. 669.
19. Nicolas Abraham, cité par H. Meschonnic, p. 672.
20. Patrice Pavis se réfère à l'article de Marco de Marinis, «Le spectacle comme texte», dans **Dictionnaire du théâtre**, p. 407.

BIBLIOGRAPHIE

- COLLET, Paulette, «Michel Tremblay, les leitmotifs de son théâtre», dans **le Théâtre canadien-français**, Montréal, Fides, 1976, p. 597-615.
- DUCROT, O. et TODOROV, T., **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- HIESTER, Jeanine, «La structure classique des **Belles-Sœurs** de Michel Tremblay», dans **Incidences**, vol. VI, nos. 1-2, janvier-août 1982, p. 59-67.
- JAKOBSON, Roman, **Essais de linguistique générale**, Paris, Minuit, 1963, 255 p.
- JAKOBSON, Roman, **Six leçons sur le son et le sens**, Paris, Minuit, 1976, 121 p.
- JAKOBSON, Roman, **Questions de poétique**, Paris, Seuil, 1973.
- MAJOR, Jean-Louis, **Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée**, Montréal, P.U.M., 1978, 136 p.
- MALMBERG, Bertil, **Phonétique française**, Hermods, 1969, 194 p.
- MESCHONNIC, Henri, **Critique du rythme**, Paris, Verdier, 1982, 713 p.
- PAVIS, Patrice, **Dictionnaire du théâtre**, Paris, Éditions sociales, 1980, 482 p.
- PAVIS, Patrice, «Débats sur la sémiologie théâtrale», dans **Voix et images de la scène**, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1982, p. 21-31.
- TREMBLAY, Michel, **les Belles-Sœurs**, Montréal, Léméac, 1972, 156 p.

ANNEXE

QUINTETTE

(... L'éclairage change.)

LES CINQ FEMMES, ensemble — *Quintette: Une maudite vie plate! Lundi!*

LISETTE DE COURVAL — *Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris...*

LES QUATRE AUTRES — *J'me lève, pis j'prépare le déjeuner! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler.*

MARIE-ANGE BROUILLETTE — *Pas le mien, y'est chômeur. Y reste couché.*

LES CINQ FEMMES — *Là, là, j'travail comme une enragée, jusqu'à midi. J'lave. Les robes, les jupes, les bas, les chandails, les pantalons, les canneçons, les brassières, tout y passe! Pis frotte, pis tord, pis refrotte, pis rince... C't'écœurant, j'ai les mains rouges, j't'écœurée. J'sacre. À midi, les enfants reviennent. Ça mange comme des cochons, ça revire la maison à l'envers, pis ça repart! L'après-midi, j'étends. Ça c'est mortel! J'hais ça comme une bonne! Après, j'prépare le souper. Le monde reviennent, y'ont l'air bête, on se chicane! Pis le soir, on regarde la télévision! Mardi!*

LISETTE DE COURVAL — *Dès que le soleil...*

LES QUATRE AUTRES FEMMES — *J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire! Des toasts, du café, des œufs, du bacon... J'rveille le monde, j'les mets dehors. Là, c'est le repassage. J'travail, j'travail, j'travail. Midi arrive sans que je le voye venir pis les enfants sont en maudit parce que j'ai rien préparé pour le dîner. J'leu fais des sandwiches au béloné.*

J'travail toute l'après-midi, le souper arrive, on se chicane. Pis le soir, on regarde la télévision! Mercredi! C'est le jour du mégasine! J'marche toute la journée, j'me donne un tour de rein à porter des paquets gros comme ça, j'reviens à la maison crevée! Y faut quand même que je fasse à manger. Quand le monde arrivent, j'ai l'air bête! Mon mari sacre, les enfants braillent... Pis le soir, on regarde la télévision! Le jeudi pis le vendredi, c'est la même chose! J'm'esquinte, j'me désâme, j'me tue pour ma gang de nonos! Le samedi, j'ai les enfants dans les jambes par-dessus le marché! Pis le soir, on regarde la télévision! Le dimanche, on sort en famille: on va souper chez la belle-mère en autobus. Y faut guetter les enfants toute la journée, endurer les farces plates du beau-père, pis manger la nourriture de la belle-mère qui est donc meilleure que la mienne au dire de tout le monde! Pis le soir, on regarde la télévision! Chus tannée de mener une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maud...

(L'éclairage redevient normal...)

Michel Tremblay, *les Belles-Sœurs*, Léméac, 1972, p 23-24.