

## L'Utilisation du joyal au théâtre

Rannveig Yeatman

[Texte d'une communication préparée pour le cours de littérature et société du Canada français de B. Bednarski.]

A tous les niveaux et dans tous les temps, le théâtre est le miroir de la vie et l'image des sociétés dans lesquelles il s'exerce. C'est un genre où la communication s'effectue directement de la scène au public, et où l'intervention de l'auteur est limitée aux indications de mise en scène. A quelques exceptions près (le théâtre dit "dans un fauteuil" de Musset), le théâtre est fait pour être vu et non pour être lu et se distingue ainsi nettement des autres genres littéraires. De plus, il est souvent en avance sur son temps et annonce en quelque sorte la transformation de la société.

Le langage théâtral comprend un ensemble de signes: espace, objets, lumière, mouvements et sons, qui sont commandés par la nature du dialogue et, de nos jours, par les indications de mise en scène. Le discours théâtral, c'est-à-dire le langage-parole, fait évidemment partie intégrante de cet ensemble de données.

Au cours des siècles ce langage a subi une évolution importante. On n'a qu'à penser au discours solennel et artificiel du classicisme et aux grands changements effectués successivement par le romantisme, le réalisme et le naturalisme. De nos jours, il y a même une contestation du discours théâtral et la constitution d'une rhétorique nouvelle, où la mise en scène prédomine, et qui pour certains auteurs dramatiques va jusqu'à la négation du langage.

Il faut pourtant souligner que même dans les cas extrêmes où le vrai dialogue a disparu (Ionesco et Beckett), le texte reste essentiel et la forme de ce texte peut être capitale pour le message. Il en est ainsi pour les pièces en joyal.

Le théâtre est le genre le plus jeune de la littérature québécoise. Les facteurs les plus importants qui ont contribué à ce retard sont le manque d'une tradition autochtone et l'emprise de l'Eglise catholique. Même s'il y a eu, tout le long des derniers cent ans, des tentatives pour monter des pièces importées de l'étranger ou pour écrire des pièces calquées sur des pièces classiques, ce n'est que vers les années 60 qu'émerge un théâtre moderne. Deux aspects de ce théâtre valent des remarques. C'est d'abord la mise en scène des pièces européennes d'avant-garde comme celles de Beckett et d'Ionesco, et ensuite et surtout la création d'une dramaturgie nouvelle libérée du besoin d'imiter et de toute prétension à la grandeur. C'est au contraire un théâtre qui s'efforce d'être québécois avec tout ce que cela implique à l'égard du contenu, de l'espace et du langage.

Le langage, le "discours théâtral," subit en effet un bouleversement total dans les années 60. Il est vrai que dès 1948 Gratien Gélinas avait suscité beaucoup de bruit avec son *Tit'Coq*, et que Dubé dont certains personnages se distinguent par leur parler populaire, est sans doute un précurseur des auteurs joyalisans, mais le langage de ces auteurs vise uniquement le réalisme et non, comme celui de Tremblay, l'engagement.

Qu'est-ce que ce joyal qui a provoqué tant de fracas, et quelle a été sa fonction en tant que langage théâtral? Peut-on dégager une évolution significative dans son emploi sur la scène, ou bien son rôle est-il resté constant? Pour éclaircir ces questions, nous allons, après avoir défini le terme, faire une analyse thématique et linguistique de certaines pièces en joyal. Ensuite nous étudierons l'effet qu'a produit cette langue et ses implications politiques, sociales et psychologiques. Il faudra enfin regarder le théâtre québécois à l'heure actuelle sous l'aspect de la nouvelle réalité langagière.

Soulignons d'abord qu'il est impossible de donner une définition précise du terme "joyal," étant donné son caractère variable et individuel. Nous pouvons dire, toutefois, qu'il s'agit d'un parler populaire, surtout du parler du prolétariat montréalais. C'est une sorte de sous-langage qui retient sa structure française, mais dans lequel un grand nombre de mots anglais se sont insinués et où la pauvreté du vocabulaire, la simplicité de la syntaxe et maints ellipses et modifications phonétiques limitent au minimum la communication entre ceux qui s'en servent. "Le parler du prolétariat québécois ne mène pas plus loin que le créole haïtien," dit André Belliveau.<sup>1</sup>

Le mot "joyal" lui-même, lancé par André Larendeau (pour imiter la façon dont certains Québécois pronocent le mot "cheval"), fut popularisé en 1960 par

J. P. Desbiens dans un ouvrage intitulé *Les Insolences du Frère Untel* où il l'appelle "le symbole de l'inexistence d'un peuple." Le terme devient dès lors très à la mode et est à la fois la marque de la déchéance de la langue française au Québec et une source de honte.

Pour trouver l'origine de ce parler, il faut remonter jusqu'en 1801, la date du premier établissement des écoles anglaises. Elles disparurent en 1846, mais selon Jean Marcel, c'était trop tard, "le jocal était déjà entré dans nos écuries, et pour cause!"<sup>2</sup> Ensuite, avec la prolétarianisation et l'urbanisation de la population, l'anglais s'est insinué de plus en plus dans la langue.

Ce n'est qu'à partir de 1965 qu'on peut parler d'une littérature en jocal, et ce jocal littéraire n'est pas tout à fait le langage involontaire examiné ci-dessus. Michèle Lalonde l'appelle "le jocal au deuxième degré." Dans *Défense et illustration de la langue québécoise* elle dit qu'il arrive "que le Jocal soit une parlure volontaire, empruntée non tant par nécessité mais très systématiquement par un certain nombre de gens qui la privilégient à des titres divers."<sup>3</sup> Entre donc en jeu une idéologie du jocal qui s'exprime surtout par le roman qui évolue parallèlement avec le théâtre.

Cet avancement du jocal au rang de langue littéraire ne change en rien sa nature orale, et le théâtre est le genre auquel il se prête le mieux. On évite le problème du langage du narrateur, et ce parler émanant du peuple ajoute un élément réaliste qui facilite la communication entre les personnages et le public. Ce théâtre accessible et populaire a joui d'un grand succès dès *Les Belles-soeurs* de Tremblay, première pièce en jocal, nonobstant certaines critiques qui ont trouvé le langage vulgaire et peu convenable sur la scène. Tremblay fut bientôt suivi d'autres dramaturges jocalisants, et un véritable théâtre en jocal est apparu au cours des quinze dernières années.

Le corpus de cette étude comprendra cinq pièces, *Les Belles-soeurs* et *A Toi, pour toujours*, de Marie-Lou de Michel Tremblay, *Manon Lastcall* de Jean Barbeau, *Quatre à quatre* de Michel Garneau et *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* de Maria Laberge. L'étude linguistique tiendra également compte de *Diguidi, diguidi ha! ha! ha!* de Jean-Claude Germain.<sup>4</sup>

*Les Belles-soeurs* est une pièce située dans un quartier pauvre de Montréal. Germaine Lauzon qui vient de gagner un million de timbres-primés, invite ses soeurs et ses voisines à passer la soirée chez elle pour l'aider à les coller. Les femmes sont toutes du même milieu, mais elles représentent toute une gamme d'âges, de la jeune fille de Germaine à la vieille belle-mère de Thérèse Dubuc. Ce qui les réunit est la pauvreté, le désespoir et la méchanceté. Pendant le collage des timbres, on entend des propos mesquins, et des monologues intérieurs nous fournissent un bon aperçu de leur psychologie et de leur misère. Deux récitations qui rappellent le chœur de la tragédie grecque, "Une maudite plate vie" et "L'Ode au bingo," exposent encore davantage ces femmes malheureuses. La jalousie latente finit par éclater, et quand la pièce finit, Germaine se trouve seule après une grosse bataille, dépouillée de ses timbres et de ses beaux rêves d'une "belle maison neuve."

La frustration sexuelle et la haine, thèmes des *Belles-soeurs*, se retrouvent dans *A Toi, pour toujours*, de Marie-Lou. C'est le même milieu, vu, cette fois, de l'intérieur d'une famille. Tremblay se sert d'une technique intéressante en mettant sur la scène simultanément deux situations qui ont lieu à un intervalle de dix ans. Il y a d'une part un couple dans la quarantaine, Marie-Lou et Léopold, et de l'autre, Manon et Carmen, leurs filles, dix ans plus tard. Le dialogue des mariés est une dispute constante qui révèle l'échec de leur mariage et la solitude de chacun. Ici encore des monologues intérieurs nous aident à comprendre le fond de leurs problèmes. La dispute aboutit au suicide/meurtre des deux parents. Léopold est d'ailleurs menacé par la folie, une maladie de famille.

Les deux filles, elles, sont en train de revivre les événements de ce même jour. Manon, imitant sa mère, se donne des airs de martyr et rabâche sans cesse les circonstances de la tragédie, tandis que Carmen, qui est sortie de ce milieu clos et malsain, cherche en vain à l'aider. Leur conversation s'entremêle à celle des parents. Dans cette pièce, Tremblay fait figurer pour la première fois un personnage heureux, Carmen, un signe d'espoir, quoi qu'il s'agisse d'une chanteuse de boîte de nuit. Les deux pièces provoquent à la fois le rire et un sentiment de tragédie.

Dans *Manon Lastcall* de Jean Barbeau, un seul personnage parle jocal, Manon. L'intérêt de la pièce réside du contraste entre cette jeune femme vivante, optimiste et débrouillard, et le conservateur du musée où elle obtient le poste de guide. Les efforts de celui-ci de parler un français impeccable le

rendent ridicule, comme Mme de Courval dans *Les Belles-soeurs*. Il est d'ailleurs faible et méprisable. Manon attire des foules au musée, mais se fait renvoyer par le ministre à cause de sa façon peu conventionnelle d'expliquer les peintures. A la fin de la pièce Manon et le conservateur partent ensemble, mais leur départ est plutôt une libération qu'un échec. Le personnage joualissant de Barbeau n'est plus, comme l'était celui de Michel Tremblay, condamné à la misère et à l'aliénation. Manon avec son parler franc et naturel inspire la sympathie des spectateurs, et l'humour est sans le fond tragique des pièces de Tremblay.

Michel Garneau dans *Quatre à quatre*, comme Michel Tremblay dans *A toi*, s'est libéré de la contrainte du temps. Anouk, femme de vingt ans, évoque sa mère Céline, sa grand-mère Pauline, et l'arrière-grand-mère Anne. Toutes ces femmes rentrent dans le présent de l'action, soit jeunes en robe de mariage, soit plus âgées. Le dialogue s'effectue entre ces quatre femmes comme si elles étaient encore vivantes. Tout comme chez Tremblay, le monologue occupe une place importante, et on y retrouve aussi le chœur.

Dans cette pièce où trois des quatre personnages sont déjà morts, on voit uniquement en arrière. Chaque femme a mené une vie différente, et ce qui les unit est l'échec dans l'amour. Céline a passé sa vie à attendre un mari infidèle et toujours en voyage; Pauline, le mari à l'asile, a sa "flass' de bagosse" qui symbolise sa vie; et Anne est "l'esclave de l'homme" (p. 51), naïve et sentimentale. L'homme s'est montré insuffisant et égoïste comme chez Tremblay, et la folie, seul moyen d'évasion, le guette. Ce qui a changé depuis l'arrière-grand-mère, c'est surtout l'attitude vis-à-vis de la sexualité. Cependant, Anouk qui commence par déclarer sa liberté, voit le lien avec le passé, et la pièce finit sur une longue plainte: "Que l'amour m'exaspère, et l'amour m'exaspère, et l'amour..." (p. 71).

L'atmosphère de *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* est très différente de celle des autres pièces. Certes, le milieu est pauvre, mais les personnages ont de la bonté l'un pour l'autre, et la scène est rurale. Les personnages principaux sont Marianna, jeune veuve qui gagne sa vie en faisant le linge des gens riches; Honoré, le jardinier, qui vient régulièrement lui rendre visite; et Rosalie, orpheline et bonne, qui est violée par son employeur. Le mariage fut une grande déception pour Marianna, et elle ne veut pas se remarier. Elle rêve déjà de s'en aller, le malheur de Rosalie précipite la décision, et tout en citant "les voix" de Maria Chapdelaine, elle explique à Honoré: "Chus tannée du passé... tannée de t'nir le flambeau pis de trimer pour des croyances que j'ai pas" (p. 116). Elles s'en vont en ville dans l'espoir de trouver quelque chose de mieux. C'est une révolte qui coïncide avec la révolte de Florentine, l'héroïne de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, et on ne peut que penser que l'optimisme de Marianna est mal fondé. La politique domine dans cette pièce où il y a de vrais dialogues sur la condition et le suffrage des femmes et sur les problèmes sociaux.

Toutes ces pièces ont peu d'action et il n'y a pas de véritable intrigue. Le contenu, hormis quelques péripéties, est avant tout dans les réflexions des personnages, le langage faisant partie intégrante de ce contenu. Dans les pièces de Tremblay et de Garneau, le langage traduit la misère et la décadence, dans la pièce de Barbeau il devient la marque d'authenticité, tandis que chez Laberge il atteste l'honnêteté et la bonté des personnages. Les pièces de Tremblay et de Garneau sont nettement plus théâtrales, c'est-à-dire moins réalistes, que les autres. Ceci est dû au procédé de mettre deux ou plusieurs périodes distinctes sur la scène en même temps aussi bien qu'au monologue et au chœur.

D'après Mailhot et Montpetit, "le monologue est par excellence l'aire et l'art de l'anti-héros, du sous-personnage, de l'individu émietté et perdu. Ses parcelles d'humanité sont d'autant plus émouvantes qu'elles sont dérisoires. Ne cherchant pas à s'imposer, la voix des monologues, cassée, rugeuse, répétitive et toujours chaude, s'impose à elle-même."<sup>5</sup> Le thème qui hante les monologues des pièces de Tremblay et de Garneau est la frustration, l'impuissance et le désespoir, et le langage en est le meilleur témoignage.

Le chœur a la double fonction d'exprimer l'intention de l'auteur à l'instar des anciens chœurs grecs, et de faire parler une voix collective que le spectateur reconnaîtra. Chez Garneau on entend même des échos des litanies religieuses--mais combien modifiées!--, des plaintes et des supplications. Dites en joual, ces expressions douloureuses prennent une dimension plus large, même plus vraie, où prime le pathétique. Pour que nous y voyions plus clair, une analyse linguistique s'impose.

Un nombre d'éléments distinguent le joyal du français standard. Notons d'abord les éléments lexicaux dont les exemples abondent dans les cinq pièces. Des canadianismes comme "désâmer" (épuiser), "chialer" (se plaindre), "brailler" (crier) et "tanné" (fatigué) reviennent régulièrement dans les pièces de Tremblay. Dans *Manon Lastcall*, Barbeau emploie "char" (voiture), "pâmé" (évanoui), "frippé" (lassé) et "amanché" (disposé). Les quatre générations de Garneau qui se servent à peu près du même vocabulaire ont des expressions comme "dépâmer" (revenir d'une syncope), "flassé de bagosse" (flacon de whiskey) et même "héré patente" (p. 20) qui ne paraît pas dans les dictionnaires québécois. C'est un vocabulaire qui a une forte saveur du terroir, souvent expressif et non sans pittoresque.

L'autre élément lexical évident dans toutes les pièces est l'anglicisme, une des caractéristiques dominantes du joyal. Les pièces de Tremblay sont particulièrement riches en exemples. Certaines des "belles-soeurs" aiment "l'fun," Germaine sert des "pinottes" (peanuts), on parle de "party," de "tchums," et le verbe "watch" prend la forme francisée de "ouatcher." Dans *A Toi pour toujours*, Marie-Lou achète "le beurre de peanuts crunchy" et non pas "smoothy," Léopold a "une job steadée" et parle de "knoker (ses enfants) ben raide."

Manon Lastcall aussi bourre son langage d'anglicismes. Parfois ses mots sont nettement anglais comme "swell" et "chum," parfois ils ont été francisés comme "nockout," "tipper" et "fiter." La pièce de Garneau a des mots comme "commercial," "tchommes" (notons la graphie), "lousse" (lôse) et "stockofish." Dans *L'Anse* on trouve, malgré le milieu rural, des anglicismes comme "la job," "fitté" et "craqué" (cracked).

Un trait du joyal commun à tout parler populaire est la prononciation relâchée. Tandis que le français standard est connu pour la précision de l'articulation et la tension des voyelles, le Québécois joualisant laisse tomber des phonèmes, voire des syllabes, en ajoute d'autres et modifie la prononciation des voyelles. Bref, l'écart est considérable et le non-initié a du mal à le comprendre.

Dans toutes les pièces on remarque le changement de /ɛ/ en /ɑ/ devant "r" comme dans "farmer," "pardre," "çartain" et "charcher," un héritage du français du XVe siècle. De même on voit partout des mots "icitte" et "itout" qui appartiennent à l'ancienne tradition française (P. et P. M. Gérin notent dans *Marichette* que Montaigne emploie "astheur" et que "y" pour "il" date du XVIIe siècle français).<sup>6</sup>

D'autres expressions qui reviennent dans toutes les pièces sont "tu-seul" (tout seul) ou "tu-seu" (chez Laberge, p. 20), "toé," "moé" (réduit en "mé" chez Garneau), "chus" (je suis), "pus" (plus), et "pis" (puis).

Dans des expressions comme "je leu s'ai dit" (*Les Belles-soeurs*), on note l'ellipse du "r" de "leur" et un élément ajouté, le "s", souvent transcrit comme "z". Il s'agit ici d'une faute de grammaire, le "s" étant le "s" pluriel ajouté sur le modèle d'une expression comme "leurs enfants."

Parfois les phrases sont comprimées jusqu'à devenir méconnaissables. On trouve "c'pus" chez Garneau, une syllabe à la place des trois syllabes de "ce n'est plus." La prononciation en devient d'autant plus facile et simple.

Ailleurs on voit le contraire. L'adverbe interrogatif simple "où" devient "ousque." Selon les auteurs de *Marichette*, le "sque" est un renforcement qui remplace le "est-ce que," phénomène typiquement populaire qui se voit dans la littérature française du XIIe au XVIIe siècles aussi bien que dans les parlers populaires contemporains. Il en est de même pour la particule interrogative "-tu" ("J'ai-tu l'air de quequ'un qui a déjà gagné quequ'chose?" *Les Belles-soeurs*, p. 44), qui relève de la particule "ti" du XVIe siècle français. La simplicité de cette construction en fait la forme interrogative préférée des parlers populaires.

Dans tout ce qui précède les langages des différents auteurs sont assez semblables. Il est vrai que les anglicismes sont un peu plus fréquents dans les pièces de Tremblay et de Barbeau, que les canadianismes semblent plus répandus dans le milieu rural de *L'Anse*, et que le langage de Garneau est plus elliptique. On dirait pourtant que ce sont les ressemblances plutôt que les différences qui frappent. Et pourtant l'atmosphère de l'ensemble de chaque pièce diffère radicalement d'une oeuvre à l'autre. La cause en est deux éléments auxquels nous n'avons pas encore touché, les jurons et la ponctuation.

Le joyal est censé être généreusement saupoudré de jurons, de blasphèmes et d'autres expressions vulgaires. Les personnages de Tremblay sont typiques à

cet égard, et les "belles-soeurs" savent employer ce langage savoureux autant que les hommes. Elles parlent constamment de leur "maudite vie," du "maudit cul," crient "tais-toé, demonne!" (p. 67) et "maudite marde" (p. 57). Léopold emploie des expressions comme "hostie toute ta tabarnac de vie" (p. 63). C'est un langage qui traduit la frustration, le manque de vocabulaire et, avant tout, le manque de véritable dialogue. Car les personnages de Tremblay sont enfermés dans leurs cellules de "tu-seuls." Ils ne communiquent pas, ils crient, ce dont témoignent les points d'exclamation.

Les points de suspension indiquent tantôt une interruption de la part de l'interlocuteur, tantôt une phrase qui reste inachevée parce que l'autre n'écoute pas. Le rythme heurté et grinçant atteste la rage et le désespoir des personnages. Ce sont des aspects qui seraient beaucoup plus évidents à la représentation, mais le lecteur attentif n'en ressent pas moins, dans le texte, l'isolement de chacun.

Le langage de Manon est tout à fait différent. Il est très joualisé, mais Manon est éloquente malgré la pauvreté de son vocabulaire, et contrairement aux femmes de Tremblay, elle est, paraît-il, à la hauteur de n'importe quelle situation. Elle laisse parfois échapper des "maudit," mais il y a peu de points d'exclamation, car Manon a des phrases cohérentes; elle sait communiquer.

Les quatre femmes de *Quatre* emploient de temps en temps des expressions comme "saloperie," "cochonnerie" et "maudit grand niaiseux," mais il n'y a pas de ponctuation dans la pièce de Garneau et le ton est plutôt celui de la complainte. La mise en page des répliques est celle d'un poème, et chaque réplique est assez longue. Tout comme chez Tremblay, il y a une abondance de répétitions qui ont un effet incantatoire.

*L'Anse* est la pièce où le dialogue est le plus "normal." Les personnages discutent, s'écoutent et, qu'ils soient d'accord ou non, ne crient pas, et leurs phrases sont le plus souvent achevées. Certes, ils sont isolés par rapport aux riches, mais il y a de la communication et de la sympathie entre eux. Le langage est un simple moyen communicatif qui leur permet de discuter assez librement, et acquiert ainsi de la valeur.

Le meilleur exemple des jurons québécois se trouve dans *Diquidi* où "le premier comédien" s'écrie: "Ossti d'tabarnaque de saint cibouère de calvaire de câlisse de crisse, BRANCHE-TOUE SACRAMENT!" (p. 32).

Le jocal dit littéraire a un aspect visuel très frappant qui est d'importance particulière pour le lecteur. Etant donné que c'est un parler oral, il n'y a pas de graphie fixe, et chaque auteur peut exercer une certaine mesure de fantaisie sans qu'on le lui reproche. Pour les voyelles, la transcription sera par nécessité approximative, vu leur nature peu précise et les variations régionales. La façon habituelle de transcrire "je suis," par exemple, est "chus" qui implique une désonorisation du "j" de /ʒ/ en /s/ et la simplification de la diphtongue /yi/ en /y/. Pourtant, Manon dit "j'su," ce qui se prononce difficilement, et dans *Diquidi* nous trouvons "chūs" avec l'accent allongeant. Garneau laisse tomber le "s" qui n'a pas de fonction phonétique et écrit "chu." On se doute bien, cependant, que les images acoustiques sont assez semblables dans la plupart des cas.

Parfois le changement de l'orthographe est complètement redondant. Quand Garneau écrit "parc'qu'on," il ne fait que supprimer un "e" qui de toute façon reste muet dans le parler courant, mais à la lecture cette graphie nous dit qu'il s'agit d'un parler populaire et aide le lecteur à l'imaginer à la représentation. "Lé" pour "les" dans *Anse* est également inutile. Par contre, dans *Diquidi* on dit "pass'que" (p. 34), une vraie déformation phonétique.

Il en va de même pour l'emploi de "k" à la place de "c" pour souligner qu'on se passe hardiment de l'orthographe traditionnelle. "Entéka!" (dans tous les cas), crient les femmes des *Belles-soeurs* à maintes reprises. La même expression devient "en toué cas" chez Laberge. Dans *Diquidi* on trouve "ksétait" (que c'était) et "queçekssé" (qu'est-ce que c'est) qui montrent l'arbitraire de l'emploi de "s," de "k" et ce "ç". Ces "mots" se distinguent aussi par le manque d'apostrophes tandis qu'une abondance d'apostrophes est de rigueur chez Tremblay. C'est un élément qui n'a pas d'influence sur la prononciation, mais qui souligne l'écart et rend l'interprétation plus difficile. Notons en passant que la transcription avec "k" n'est pas particulière au jocal. Des auteurs français, notamment Raymond Queneau, l'utilisent aussi pour donner une image presque phonétique du parler populaire.

Ailleurs la graphie, comme de raison, sert uniquement à montrer le décalage entre la prononciation habituelle et celle des personnages. "Téléphône" chez

Barbeau montre la tendance à allonger certaines voyelles, et "pâ" pour "paix" chez Garneau illustre le changement fréquent d'une voyelle moyenne antérieure à une voyelle basse et postérieure. "Vrée" montre que le /ε/ de "vrai" devient /e/, et encore chez Garneau on trouve "eune vra'e honte," une autre variante intéressante de "vrai."

Une étude plus approfondie des extravagances et des individualités des transcriptions serait utile; qu'il suffise ici de dire en résumé que la transcription, une sorte de réinvention de l'orthographe, vise à rester très près de la prononciation et à combler la lacune qui existe entre le parler populaire et le français écrit. En même temps elle montre, voire exagère, la spécificité de ce parler en lui donnant un aspect visuel inattendu et non-conformiste.

Nous avons déjà défini le joulal comme un langage pauvre qui se prête mal à la communication, sachant mal exprimer autre chose que la rage, l'impuissance et l'aliénation. La question qui se pose inéluctablement est celle-ci: pourquoi écrire en joulal? Michel Tremblay dont le joulal correspond le mieux à cette définition, dit à l'égard de ses spectateurs: "J'veux qu'ils réagissent, en ayant peur, en brillant, en riant, en se disant 'il faut qu'ça change'."<sup>7</sup> Une autre citation affirme que tout ce que Tremblay a fait, c'est de transposer le langage de son milieu d'origine à Montréal, et que le vrai joulal est plus terrible encore.<sup>8</sup> Et dans *Parti-pris* il lance le défi qu'on n'a qu'à changer le langage du public et son texte "se modifiera automatiquement dans le même sens."<sup>9</sup> Enfin dans une interview par F. Doré il dit qu'il "dénonce le joulal qui non seulement est une langue pauvre, mais aussi l'indice d'une paresse d'esprit et d'une carence dans le sang," et qu'il "vise à provoquer une prise de conscience chez le spectateur."<sup>10</sup> C'est donc un théâtre engagé avec un but précis et ambitieux et avec une méthode assez originale: adopter et répandre une langue afin de faire disparaître et cette langue et la situation qui l'engendre.

Les implications sont multiples. Il s'agit d'abord de dépeindre la société comme elle est, "sans fard." Tremblay insiste beaucoup sur le réalisme de ses pièces, un réalisme qui va jusqu'à mettre sur la scène sa propre mère et ses voisins dans *En Pièces détachées*.<sup>11</sup> En adoptant leur langue, les écrivains montrent leur solidarité avec le peuple et donnent une voix à ceux qui n'en ont pas. Cette voix aigre et plaintive est censée produire la prise de conscience dont parle Tremblay et provoquer la honte qu'une telle situation soit possible. Les pièces comme *Les Belles-soeurs* et *A toi* rendent éloquemment l'atmosphère d'une société où la solidarité n'existe pas et dont la désintégration est imminente.

L'incapacité, justement, de ce langage d'exprimer autre chose que la misère, reflète la soumission économique et politique du Québec, et contrairement aux pièces "ante-joulal," les pièces joulisantes sont ouvertement revendicatrices. Pour qu'une amélioration ait lieu, il faudra un changement d'ordre politique et l'établissement d'une identité nationale. Selon Michel Bélair, c'est "le théâtre de la dépossession et de la libération."<sup>12</sup>

Comment le public a-t-il réagi à une telle audace? Comme on pourrait s'y attendre, les critiques ne furent pas unanimes. Martial Dassylva dans *La Presse* (du 29 août 1968) exprime son dégoût pour le langage des *Belles-soeurs* qu'il appelle vulgaire et grossier, et il affirme que c'est la première fois de sa vie qu'il entend "en une seule soirée autant de sacres, de jurons, de mots orduriers de toilette" (*Les Belles-soeurs*, p. 133).

Jean Basile dans *Le Devoir* du 30 août 1968 est beaucoup plus positif et trouve la pièce une "démonstration éclatante que le 'joulal' employé dans son sens peut prendre des dimensions dans le temps et dans l'espace qui font de lui l'arme la plus efficace qui soit contre l'atroce abâtardissement qu'il exprime" (p. 136). Et André Major dans le même journal du 21 septembre 1968 affirme que "le joulal n'est pas une couleur locale, un parti pris littéraire, mais bien au contraire une nécessité de l'expression, le seul instrument de dramatisation possible" (p. 138). Il finit sa critique en disant que "refuser honnêtement le joulal, ce serait abolir ses causes" (p. 141). "On comprendra," dit Tremblay lui-même, "que cette pièce était impensable autrement qu'en joulal" (p. 153).

Le langage de Garneau, n'ayant pas la vulgarité de celui de Tremblay, choque moins, mais il est pourtant intéressant de noter que M. Dassylva, faisant la critique de *Quatre* dans *La Presse* du 25 novembre 1973, cinq ans après celle des *Belles-soeurs*, passe le langage sous silence total sauf pour dire qu'après ses autres pièces, "le style poétique de Michel Garneau a perdu son effet de surprise" (*Quatre*, p. 82). Le joulal, paraît-il, ne choque plus dans sa propre province.

Il n'en est pas ainsi en France. J. J. Gautier, de l'Académie Française, écrit dans *Le Figaro* (du 11 octobre 1976) que "nous écoutons un ouvrage qui est entièrement parlé dans cette espèce de langage paysan, patoisant, provincial d'une autre époque, d'un autre continent, qui cependant nous rappelle quelque chose entre le Normand et le Tourangeau. Cette langue accentuée, articulée par les Canadiens du Québec qui la traînent ou la filent avec leurs intonations propres, nous reste parfois inintelligible dans ses vocables, ses tournures idiomatiques" (*Quatre*, pp. 93-94).

D'autres critiques français dégagent des éléments comme "le goût du terroir" et "le pittoresque et le savoureux des expressions" et expriment un peu de difficulté à comprendre. Néanmoins, à juger des critiques incluses dans l'oeuvre de Garneau, sa pièce a eu beaucoup de succès en France, soit par l'insolite du style, soit par la franchise des personnages.

Il faut quand même reconnaître certains problèmes particuliers à cette forme théâtrale. Malgré les critiques favorables, c'est un théâtre qui ne s'exporte pas très bien. Tremblay a voulu que le langage de ses pièces évoque l'aliénation de ses personnages. En France on voit ce même langage avec une sorte de curiosité; l'aspect folklorique et Louis XIV plaît et amuse. Le drame profond de ses personnages si étroitement lié au langage échappe largement au public français qui d'ailleurs a parfois du mal à comprendre.

L'exportation à des pays non francophones exige une traduction difficile à effectuer sans trahir un langage qui n'a pas souvent de contre-partie dans l'autre langue. Par conséquent les pièces perdent dans une certaine mesure la dimension du langage, et par extension, une partie de leur contenu.

D'un autre côté, la débâcle de la communication telle qu'on la voit dans les pièces d'Ionesco et de Beckett, est un phénomène universel; cette problématique, dit Michèle Lalonde, est particulièrement grave au Québec. Encore faut-il ajouter que la parution des pièces en joual coïncide avec la revendication générale des ethnies et des minorités en littérature. L'émergence du théâtre joualissant se fait donc à une époque où le public est plus sensible aux problèmes des minorités.

Cependant, de grands changements ont eu lieu au Québec, et les problèmes vont en diminuant. Sous le régime du Parti Québécois, l'identité nationale de la province a été affirmée et la Loi 101 a renforcé la position du français. Le joual n'a ni la mission ni l'effet qu'il avait à la première création des *Belles-soeurs* il y a seize ans.

De fait, l'attitude à l'égard du joual a subi un renversement, et dans le jeu entre la honte et l'identification, c'est bien cette dernière qui l'a emporté. Michèle Lalonde exprime son inquiétude à ce sujet dans *Défense et illustration de la langue québécoise* et l'appelle "le triomphalisme joualeux." Une fois sorti de sa cachette et la honte maîtrisée, le joual provoque de la fierté et un sens d'identité. "Cruel paradoxe," dit elle, "plus nos auteurs s'adonnent à la parlure jouale pour mieux illustrer la détresse d'un peuple en vérité très maugané, plus ils paraissent nous inviter à parler ceste sous-langue et semblent signer en beauté notre défaite définitive" (p. 31).

À la même période on lit dans *Le Nouveau Théâtre québécois* que "le joual est devenu la langue officielle des Québécois; parlé, avec des variantes locales, à la grandeur de tout le pays, il est signe extérieur d'une culture autonome profondément différenciée de la culture française que certains puristes voudraient encore imposer" (p. 112). Un peu plus loin dans le même ouvrage on voit qu'on a "de moins en moins honte à parler joual" (p. 113).

Jean Marcel regarde d'un oeil inquiet cette attitude. "Nous avons fini par oublier que nous étions fils de France, petit-fils de Navarre et de Normandie... j'ai droit à Corneille et à La Fontaine, Renan est mon parent," dit-il.<sup>13</sup>

Les opinions sont donc très diverses. Michèle Lalonde fait une distinction très précise entre le joual et ce qu'elle appelle "la langue québécoise." Mais Michel Garneau, quand il traduit *MacBeth* en joual en 1978, appelle sa langue "québécoise" et bien qu'elle soit plus riche et moins vulgaire que celle de Tremblay, on croirait à première vue qu'il s'agit d'une plaisanterie. Le fait même d'avoir traduit sérieusement Shakespeare en joual (ou en québécois) montre qu'il n'est plus question de dénoncer, il est plutôt question d'une mise en valeur de la spécificité québécoise sous tous ses aspects langagiers: vocabulaire, phonétique et graphique.

L'optique de Michel Tremblay a beaucoup changé aussi. "Ce n'est pas vrai que la langue française soit menacée au Québec," dit-il; s'il continue à "se vouer à la promotion et à l'institutionnalisation du plus bas registre de la

langue parlée," comme l'exprime son interviewer, c'est parce que "ça, ce serait vulgaire, méprisant, dangereux, de changer la langue du peuple juste parce qu'on écrit."<sup>14</sup>

Ainsi il n'est pas de doute que le joul a eu une fonction importante comme langue théâtrale. En l'adoptant dans une forme assez crue malgré les remaniements littéraires, les auteurs ont contribué à faire disparaître la honte qui jadis l'accompagnait; le joul a accédé à une place importante dans le nouveau théâtre québécois. Son évolution n'a pourtant pas été celle souhaitée par ces initiateurs. Loin de disparaître, il fleurit encore dans les quartiers populaires de Montréal et un peu partout, à en croire Michel Bélair. Les Québécois n'ont plus besoin d'en prendre conscience, ni est-il question de l'exorciser.

La présence continue du joul sur la scène théâtrale du Québec atteste plutôt l'authenticité de cette forme d'expression et du besoin d'une identité langagière spécifique. Mais il est encore tôt, et en temps voulu, la politique officielle de francisation va sans doute finir par avoir des résultats tangibles, même auprès des plus prolétarisés de la population. En revanche, si nous acceptons l'hypothèse du début de cette étude, selon laquelle la scène théâtrale est une sorte de baromètre de l'état de la société, il semble bien que le joul est venu pour rester, au moins dans le futur prévisible.

#### Notes

1. "Notre Langue comme une blessure," *Liberté* 31-32 (1964), 84.
2. *Le Joul de Troie* (Montréal: Editions du Jour, 1973), p. 133.
3. (Montréal: Hexagone, 1979), p. 29.
4. Michel Tremblay, *Les Belles-soeurs* (Montréal: Leméac, 1968); id., *A Toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (Montréal: Leméac, 1971); Jean Barbeau, *Manon Lastcall* (Montréal: Leméac, 1972); Michel Garneau, *Quatre à quatre* (Montréal: VLB, 1979); Marie Laberge, *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* (Montréal: VLB, 1981); Jean-Claude Germain, *Diguidi, diguidi ha! ha! ha!* (Montréal: Leméac, 1972).
5. L. D. Mailhot et M. Montpetit, *Monologues québécois 1890-1980* (Montréal: Leméac, 1980), p. 26.
6. Pierre Gérin et Pierre M. Gérin, *Marichette: Lettres acadiennes 1895-1898* (Sherbrooke: Naaman, 1982).
7. Paul Wyczynski, éd., *Le Théâtre canadien-français*, Archives des lettres canadiennes, 5 (Montréal: Fides, 1976), p. 792.
8. Maximilien Laroche, "Le Langage théâtral," *Voir et images du pays*, 6, 3 (1970), 165-181.
9. Lise Gauvin, *Parti-pris littéraire* (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1975), p. 58.
10. *Etudes françaises*, vol. 10, no. 1 (février 1974), p. 84.
11. (Montréal: Leméac, 1972).
12. *Le Nouveau Théâtre québécois* (Montréal: Leméac, 1973), p. 339.
13. *Le Joul de Troie*, p. 107.
14. "Michel Tremblay et la mémoire collective," *Lettres québécoises* 23 (1981), 55.