

Les Paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay

Danielle Forget

Volume 26, numéro 3, hiver 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501059ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501059ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Forget, D. (1994). Les Paradoxes de la langue chez Roch Carrier et Michel Tremblay. *Études littéraires*, 26(3), 119–133. <https://doi.org/10.7202/501059ar>

Résumé de l'article

Dans les oeuvres de Carrier et de Tremblay, la construction littéraire de l'identité nationale passe par le biais de la langue, que ce soit celle des personnages ou de la narration. Une étude systématique montre que les niveaux linguistiques (phonétique, lexical, syntaxique, sémantique) sont différemment exploités par les auteurs et que le recours à la dimension conversationnelle est aussi révélatrice d'un ancrage sociolinguistique. Le sentiment d'appartenance se trouve indissociablement lié, cependant, au degré d'intégration de la composante linguistique à la structure de l'oeuvre.

LES PARADOXES DE LA LANGUE

CHEZ ROCH CARRIER
ET MICHEL TREMBLAY¹

Danielle Forget

Introduction

Un survol des critiques de la littérature québécoise montrerait que plusieurs pièces ou romans y sont associés à une tentative de mettre au premier plan la question de l'identité nationale et de l'appartenance. C'est là, en effet, un thème essentiel de la littérature québécoise présent, entre autres, chez deux auteurs, Roch Carrier et Michel Tremblay, mais qui s'y manifeste différemment, comme nous le verrons.

Être Canadien, être Québécois figure parfois dans leurs œuvres comme une définition explicite, par des renvois directs sur le plan du contenu, mais aussi, de façon plus indirecte et nuancée, par le biais de la forme, c'est-à-dire la variété dialectale attribuée aux instances

énonciatives, personnages ou narrateur. En effet, la langue des personnages est souvent responsable de la mise en évidence du thème de l'identité, soit dans son affirmation, soit dans sa remise en question. Le Québec étant une entité francophone logée dans un contexte anglophone, il n'est pas étonnant que la question de la langue ait été au centre des discussions sur l'appartenance nationale et ait pu recevoir une attention significative dans la littérature.

C'est le cas chez Michel Tremblay, dans *les Belles-sœurs*, où l'emploi du jocal a été retenu par les critiques comme un trait marquant de l'œuvre. Pourtant, à la même époque, Roch Carrier faisait aussi usage de la langue populaire dans son roman *Floralie où es-tu ?* (1969),

¹ Ce travail est issu d'une communication au Congrès du Conseil international d'études francophones tenu à Tucson, Arizona, du 13 au 20 avril 1991.

qui sera porté à la scène en 1973 et publié dans sa version théâtrale en 1974 sous le titre de *Floralie*. Les ressemblances et les différences entre l'emploi que ces deux auteurs font d'une variété dialectale québécoise ne manqueront pas d'apparaître dans ces œuvres de la fin des années 60, époque où le courant nationaliste prend de l'envergure sur tous les plans de la vie sociale et culturelle et où la littérature ose afficher publiquement cette variété linguistique. La comparaison se poursuivra en considérant des productions ultérieures : *Des nouvelles d'Édouard* (1984) de Tremblay et *le Deuxième Étage* (1983) de Carrier.

Appartenance ou dissociation ?

La hiérarchie sociale est une dimension omniprésente de la recherche de l'identité québécoise. Elle se manifeste sous forme de deux composantes qui apparaissent régulièrement et à des degrés divers dans les œuvres étudiées : il s'agit — pour utiliser une appellation générale — du fait anglais et du fait français, qu'ils soient abordés à travers le thème du territoire, de la langue, de l'influence politique, économique, des traditions, etc.

Les textes s'appuient, plus ou moins fortement, sur la différence du Québécois avec l'Anglais, canadien ou américain. Tremblay, par exemple, souligne les travers des Américains sur le plan des manières mais, plus généralement, fait allusion à des différences de mentalité qui seraient à l'origine des problèmes de communication. Par ailleurs, dans *Floralie*, Roch Carrier fait référence aux États-Unis comme territoire qui offre aventure et fortune : cet idéal qui échappe aux valeurs

traditionnelles est senti comme appartenant à un pays étranger, par delà les frontières du connu. *Le Deuxième Étage* construit l'image du Canadien français en opposition à celle du Canadien anglais. L'humour, le burlesque l'emportent dans ce roman de Carrier où toute tentative de fixer une image sûre du Canadien anglais s'avère inutile. Plus qu'une différence culturelle, c'est un rapport de forces sociales qui est en jeu. Le dominé se révolte : « Elle parle quelle langue, la voix du capitalisme ? demanda Dorval. It speaks english » (Carrier, *DE*, p. 86).

On pourrait croire que ces critiques à l'égard du fait anglais sont contrebalancées par l'acceptation du fait français. Mais ce serait conclure trop hâtivement : les critiques du fait français sont simplement plus subtiles et plus nuancées. Les références à la France sont de deux ordres : le modèle culturel sur le plan de la langue, du cinéma, de l'idéologie, etc., et la présence des Français qui habitent au Québec. Elles sont caractérisées par la séduction en même temps que par la distance. Dorval a de la France le souvenir d'une alliance durant la guerre et, sur le plan personnel, d'un amour impossible. Édouard idéalise la France et s'attend en débarquant à Paris à trouver les mêmes décors que dans les films français, mieux encore, les mêmes situations romantiques. Il perdra plusieurs de ses illusions. Par contre, dans le milieu québécois, le Français est soumis aux critères d'évaluation des Québécois. Si on lui attribue des maladrotes, on lui reconnaît, en revanche, la pureté de la langue et le prestige de la tradition, de la culture.

Ainsi, le « caractère québécois » tel qu'on le connaît, à savoir l'appartenance au fait francophone dans un contexte nord-américain, se manifestera dans les œuvres qui nous intéressent comme une dissociation, quand ce n'est pas une complète incompatibilité, avec l'anglophone, et comme une discordance avec le Français.

Comme on peut le constater, l'appropriation littéraire de l'appartenance ne comporte pas un contenu évident. Intuitivement, le sentiment d'appartenance se rattache à l'idée d'une communauté, qui elle-même ne se forge pas uniquement en regard d'une entité géographique, mais aussi d'une entité culturelle. Les expériences communes et la vision similaire sur les événements vécus qui constituent la tradition sont indissociables de l'identité ; à leur tour, tradition et identité contribuent de façon essentielle à la cohésion du groupe. La construction symbolique d'une telle communauté culturelle se réalise souvent, quant à elle, par la délimitation de l'espace réservé au groupe, caractérisé par des descriptions du type « les Américains », « les Français », ou encore par l'intégration de l'individu au sein du groupe par des constructions du type : « Moi, je... », « Lui, il... ». Différences et ressemblances passent par l'instance du « je » qui se définit tout en délimitant l'Autre. Plus qu'une simple identification du groupe, le sentiment d'appartenance provient de l'inclusion et de l'affirmation d'un « je » comme membre d'une communauté.

Quant aux manifestations du sentiment d'appartenance, elles sont diverses. La cons-

truction symbolique de l'identité peut se faire explicitement, par des énoncés directs, sur un mode positif. Clairsemés dans l'œuvre, ces énoncés peuvent être intégrés aux dialogues ou s'infiltrer dans la narration. Plusieurs de ces interventions, toutefois, procèdent sur le mode négatif : l'autoévaluation passe par des commentaires explicites sur l'Autre. L'individu se reconnaît en cherchant d'abord les différences avec autrui : il peut même aller jusqu'à les évaluer en prenant appui sur ses propres valeurs.

La construction symbolique de l'identité peut aussi emprunter la référence indirecte, par transposition métaphorique ou métonymique. Chez Carrier, les idéaux des personnages ont des ramifications dans leur sentiment d'appartenance et l'histoire gravite autour de cette question. Dans *le Deuxième Étage*, tout un quartier ouvrier est menacé d'expropriation par une entreprise qui projette la construction de gratte-ciel. Quand Dorval tente d'empêcher la démolition de sa maison, c'est le Pays qu'il défend. Dans *Floralie*, le voyage de noces des jeunes mariés est interrompu brusquement par Floralie qui, déçue des nouvelles relations qui s'établissent entre elle et son mari Anthyme, s'enfuit dans la forêt et, finalement, s'y perd. Quand Anthyme et Floralie partent à la recherche l'un de l'autre dans la forêt, ils sont en quête de leur identité, d'une réconciliation de valeurs contradictoires. Chez Michel Tremblay cette fois, dans la pièce *les Belles-sœurs*, un groupe de quinze femmes du milieu ouvrier sont réunies pour coller les timbres que Germaine vient de ga-

gner. Elle espère échanger ses livrets de timbres contre un nouvel ameublement ; ses projets d'acquisition représentent pour elle un changement de vie. Par contre, dans *Des nouvelles d'Édouard*, le procédé est direct : le sentiment d'appartenance constitue le nœud de l'histoire. Plus qu'un voyage, celui de la traversée du Québec vers la France, c'est une véritable crise d'identité que vit Édouard.

Enfin, le problème de l'identité peut se retrouver dans les caractéristiques formelles de l'œuvre, principalement par le biais du registre discursif des personnages. Les discours directs sont souvent en contraste avec la narration, mais peuvent aussi la contaminer : la parole des personnages s'infiltré dans le récit qui adopte alors l'allure du discours.

Peu importe la nature des moyens choisis pour manifester la question de l'identité et créer éventuellement un sentiment d'appartenance, c'est dans leur rapport à la structure du texte qu'ils se révèlent le plus efficaces. Il nous importe ainsi de voir comment, chez Carrier et Tremblay, le choix de registre discursif des personnages se répercute dans l'ensemble de l'œuvre pour définir l'identité et, possiblement, transmettre un sentiment d'appartenance.

Exploitation du matériel linguistique

Les dialogues et leur caractère dialectal vont de pair, chez Carrier, avec les déclarations et allusions des personnages sur leur appartenance culturelle et sociale. Les personnages principaux de *Floralie* — que ce soit dans le roman ou dans la pièce — occupent une position sociale bien marquée : celle du paysan

qui défend sa terre et, avec elle, les valeurs d'une société traditionnelle. L'appartenance est indissociable de cette fonction première que souligne la langue des personnages : c'est la langue des paysans, principalement par la prononciation que laisse deviner la graphie (« icitte », « s'i'faut ») et la réduction de certaines expressions, comme la négation en « pas » (au lieu de « ne pas »). La ténacité de leur attachement à la terre surgit par le biais de leurs métaphores et comparaisons, qui comportent une saveur populaire en se rapportant au monde concret, mais qui ont aussi une occurrence poétique fortement marquée qui rythme le texte : « C'est un bruit de chaîne qui glisse dans le ciel comme sur un plancher de grange » (p. 113).

Les particularités linguistiques des paysans servent surtout à marquer la différence avec les autres personnages, le curé et Néron le charlatan : la pauvreté, le manque d'éducation créent entre eux un fossé qui se trouve accentué par l'exploitation de l'aspect linguistique. Néanmoins, le renvoi au registre social apparaît comme une touche essentiellement pittoresque afin de rendre le personnage conforme au rôle qu'on lui attribue : la langue habille le personnage et le différencie des autres protagonistes.

Par contraste, Carrier utilisera dans *le Deuxième millième Étage* toute l'expressivité du langage pour montrer l'attente et la révolte de quelques habitants menacés de perdre leur quartier : expropriation et démolition symbolisent l'assimilation, la domination et la perte d'identité. Le milieu québécois ouvrier se de-

vine par la langue des personnages. Les particularités phoniques rendues par les transformations de la graphie ainsi que les mots du vocabulaire proprement québécois sont grandement exploités, et d'autant plus quand Français et Canadiens se rencontrent. La langue sert alors à faire ressortir les différences culturelles et à établir un contraste : « Qu'osse que tu fais icitte au Canada ?, demanda Giguère, le propriétaire » (Carrier, *DE*, p. 102). On trouve aussi les expressions idiomatiques *itou, iousqu'y, qu'osse que*, qui commandent un certain ordre des mots et imposent ainsi un mouvement particulier à la phrase. Le roman ne fait pas que recourir à la dimension phonétique et lexicale, il affiche aussi des tournures syntaxiques typiquement québécoises. Il arrive toutefois que des marques formelles de l'oral côtoient dans les dialogues des constructions plus soutenues ; ainsi, dans l'exemple suivant, le choix de « rien que » aurait dû s'imposer — plutôt que la forme raccourcie « ne que » —, non seulement en raison de son caractère québécois, mais aussi à cause de l'absence d'euphonie : « L' manque que Mignonne Fleury, songea Dorval » (*ibid.*, p. 47).

Comme dans *Floralie*, métaphores, métonymies, comparaisons se rapportant surtout à la réalité immédiate des personnages envahissent à la fois la langue des personnages et la narration dans *le Deux millième Étage*. Le recours massif à l'exclamation et aux images populaires oblige à considérer non seulement l'aspect proprement linguistique mais aussi rhétorique de l'expression dialectale. La forme exclamative peut être signalée par la ponc-

tuation ainsi que par une configuration mixte qui tend vers l'interrogation rhétorique ou encore vers l'injonction sous forme de slogan : « Résistance ! criait la Vieille » (p. 73). On rencontre aussi ce qu'on pourrait appeler l'assertion exclamative où l'affirmation a un caractère si bref et catégorique qu'elle sert davantage à exprimer des sentiments qu'à véhiculer une information : « j'déménagerai quand on me couchera entre les quatre planches de ma tombe. Pas avant » (p. 126). En outre, les personnages conversent très peu sur le mode dialogique : leurs interventions sont isolées, ou les dialogues, peu articulés, sont composés d'une réplique principale qui retient toute l'attention, dans une construction textuelle qui tient davantage du monologue.

Même si la langue anglaise est présentée comme un mode de reconnaissance du capitalisme, c'est plutôt la relation dominé-dominant qu'elle instaure qui est mise au premier plan. Le dominé, par extension le Canadien français, est associé à l'isolement, à la marginalité. Amenés à défendre, entre autres, leur langue, les personnages se distinguent surtout par le discours revendicateur qu'ils sont forcés de tenir. Mais ils ont quelque chose de grotesque, de caricatural : ils sont catégoriques dans leurs déclamations, n'utilisent que très rarement un discours argumentatif avec démonstration. La fin didactique est la dénonciation du capitalisme mais par le biais d'un discours qui comporte très peu de négociation entre les personnages.

Par ailleurs, on ne saurait imaginer les personnages des *Belles-sœurs* ou des *Nouvelles d'Édouard* sans l'accent et les tournures qué-

bécoises qui caractérisent leur façon toute particulière de parler. Ces indications de registre ne sont pas senties comme un détail superflu, mais comme un trait constitutif des personnages. Elles affluent dans le corps lexical : « achalante », « chicanes », « tannées ». Elles se manifestent aussi par des malformations morpho-syntaxiques, des erreurs dans le sens attribué à un mot : « Les vues françaises, c'est trop réaliste, trop exagéré ! » (Tremblay, *BS*, p. 101.) Les particularités phoniques sont rendues par d'abondantes modifications de la graphie et témoignent d'un parti pris pour l'usage qui couvre tous les niveaux linguistiques, jusqu'aux difficultés de liaison : « tu dois t'être » (*ibid.*, p. 100).

Chez Tremblay, l'ancrage sociolinguistique des personnages ne se fait donc pas uniquement par le recours aux traits phoniques et lexicaux, plus aisément perceptibles, mais se réalise à plusieurs niveaux. En plus d'être variées, les marques sociolinguistiques sont exploitées systématiquement. Il y a donc constance dans la caractérisation linguistique d'un personnage : tout au long de la pièce ou du roman, les mêmes propriétés ou tics langagiers lui sont attribués, comme par exemple l'absence de « ne » dans la négation. Ce type d'exploitation du registre québécois populaire montre son caractère essentiel dans les dialogues.

L'identité, on l'a dit, se dégage de l'appartenance à un groupe, de l'image que l'individu se fait du groupe lui-même et de son rôle au sein de ce dernier. Cette identité se construit sous nos yeux dans *les Belles-sœurs*. Les échanges au cours de la séance de collage de timbres

démontrent le dynamisme interactionnel qui prévaut entre ces femmes au tournant de leurs déceptions, de leurs aspirations. L'activité conversationnelle est intense : aveu, règlement de comptes, insultes, les relations se font et se défont, comme l'atteste cet enchaînement de répliques où les personnages s'accusent à tour de rôle :

LISE PAQUETTE. — Si a se ferme pas tu-suite, j'la tue !

GINETTE MÉNARD. — Pourquoi ? Moé, j'trouve qu'a l'a pas mal raison !

PIERRETTE GUÉRIN. — Tu y vas un peu fort, Rose !

ROSE OUIMET. — On sait ben, toé, tu dois t'être habituée d'en voir, des affaires de même ! (P. 100.)

Chacune se taille une place au sein du groupe et se trouve jugée par les autres. Malgré des différences de comportement (il y a celle qui admire, celle qui critique, etc.) qui émergent du débat et permettent de distinguer les personnages, la langue est fortement caractérisée comme celle d'un groupe social déterminé et homogène. Les propriétés formelles des dialogues (choix du vocabulaire, indices phonétiques, constructions syntaxiques, écarts morpho-syntaxiques et sémantiques) y contribuent, mais surtout, elles appuient des propriétés idéologiques ou sociales. Cela se traduit par la présence de clichés sociaux doublés de clichés linguistiques. Un mode de vie familier transparait par l'expression du mauvais goût dans la décoration, les prises de position racistes et discriminatoires, les habitudes de vie (le chapelet, le salon funéraire, la rencontre avec le commis voyageur). Naïveté, préjugés, ignorance sont livrés de façon privilégiée par les dialogues, souvent sur le plan du maniement

linguistique : la méconnaissance du sens d'un mot, l'emploi d'expressions toutes faites, le recours à certains types d'insultes sont à la source d'erreurs, de clichés, de stéréotypes.

Plus que le discours explicite des personnages, les répétitions, l'accumulation de clichés, les associations erronées savent nous convaincre de l'absurdité de la vie dans ce milieu défavorisé. Leur usage de la langue transmet l'ignorance, les maladresses, l'étroitesse d'esprit de ces femmes, mais aussi une forme de violence et d'impuissance². La langue fait naître une impression de ghetto associée au caractère exclusivement féminin des personnages de milieu ouvrier qui se livrent à une activité aussi simpliste que celle de coller des milliers de timbres.

Même les interactions sont chargées de l'expression de leurs frustrations : accusations, aveux, menaces, insultes se succèdent dans l'enchaînement des répliques. Rose Ouimet qui défendait Linda devant sa mère est choquée d'apprendre que Linda lui a manqué de respect. Elle s'allie alors à Germaine contre Linda ; ce revirement en amène un autre, car Germaine s'offusque des propos de Rose :

ROSE OUIMET. — Certain que j'vas les laisser se chicaner ! Envoie, vas-y Germaine, manque-la pas, ta fille ! Es-tu mal élevée, c't'enfant-là, rien qu'un peu ! [...] Si j'me r'tenais pas, j'y mettrais ma main dans'face !

GERMAINE LAUZON. — J'voudrais ben voir ça ! Que j'te voyes donc toucher à mes enfants ! Moé, j'ai le droit de les fesser, mais y'a personne qui va leu'toucher, par exemple ! (P. 56-57.)

Les disputes tournent en rond. Les alliances se font et se défont au gré d'un mot, d'une menace. Ce n'est pas le contenu du texte qui montre les difficultés de relation entre les personnages : on y assiste directement par le développement des répliques. De l'habileté à amener et à retourner un argument dépend le pouvoir que les personnages exercent les uns sur les autres. Plus que des idées, la langue porte les émotions, les sentiments et elle est toute-puissante à construire une argumentation, aussi défaillante soit-elle.

La variété des dialectes ou registres apparaît au premier plan dans *Des nouvelles d'Édouard*. En plus de s'attacher aux accents, au vocabulaire, au débit, à l'intonation, l'œuvre met en contraste Édouard s'exprimant en langue populaire avec des personnages d'un milieu social élevé, et Édouard, toujours, en tant que Québécois dont la langue est différente de celle des Américains ou des Français qu'il rencontre sur le bateau ou à Paris. Elle établit aussi un contraste entre l'écrit et l'oral, entre Édouard narrateur par le rôle que lui confère l'écriture de son journal, et Édouard personnage, qui a la parole, spontanément, au gré des situations, mais une parole retransmise, bien

2 Nous tenons à souligner que nous ne posons pas un jugement sur la langue elle-même, comme certaines déclarations de la critique à l'époque de la première publication de ces œuvres ou de leur représentation ont semblé le faire ; par exemple : « Le joual permet au drame d'en être un : à travers lui apparaît la misère réelle, quotidienne, la pauvreté et la soumission, l'animalité et l'égoïsme, tout ce qu'il y a dans une existence larvaire, étroite et sans joie » (André Major). Ce qui nous intéresse, c'est l'effet obtenu par l'utilisation particulière de la langue dans *les Belles-sœurs*.

sûr, par Édouard narrateur. L'écriture d'un journal impose des contraintes, mais Édouard prévient ses lecteurs qu'il aura du mal à les respecter par manque d'expérience de l'écriture ; effectivement, les deux codes semblent se côtoyer mais l'oral populaire l'emporte dans l'expression des sentiments, quand le narrateur rapporte ses joies et ses plaintes :

Lucille, elle, si fragile, hier, si pitoyable, avait réintégré son personnage de petite dinde éduquée : elle a grimpé sur le premier barreau de la rambarde et a dit d'un ton de première classe de diction : « Queu c'est beau, mamon, queu c'est beau ! Reugarde les joulies mésons ! » alors qu'on voyait pas encore de maisons. Qu'a' mange de la marde, elle aussi ! (Tremblay, *DN*, p. 164-165.)

Si l'auteur n'a pas à soutenir un projet réaliste dans la composition de son œuvre, ni dans son recours à la langue parlée, les particularités formelles de la langue qu'il exploite — celle des personnages ou du narrateur — n'en demeurent pas moins significatives et constituent, dans le corpus qui nous intéresse, un indice essentiel du traitement qu'il accorde à l'identité. En dépit du fait que Carrier et Tremblay aient tous deux recours au registre proprement québécois pour les interventions de leurs personnages, et que ces derniers appartiennent majoritairement à une classe sociale populaire, les propriétés langagières qu'ils leur attribuent ne participent pas, comme nous le verrons, aux mêmes fins didactiques.

Norme et distance

Pour comprendre le rôle que joue la configuration linguistique particulière de ces œuvres (et plus spécifiquement la place qu'y

occupe la langue populaire), il nous semble essentiel de tenter de répondre à cette question : comment le texte construit-il son rapport à l'idéologie ? C'est qu'en effet, le texte prend position directement ou indirectement, en discriminant parmi les modèles socioculturels qui prévalent, notamment sur le plan linguistique. Les textes étudiés ont en commun la propriété d'être construits à partir du choix délibéré d'une variété de langue qui reçoit une évaluation dans le monde objectif par le biais d'une norme à laquelle il se réfère. Son émergence dans le texte littéraire procède de

l'intrusion ou l'affleurement [...] d'un savoir, d'une compétence normative du narrateur (ou d'un personnage évaluateur) distribuant, à cette intersection, des positivités ou des négativités, des réussites ou des ratages, des conformités ou des déviations, des excès ou des défauts, des dominantes ou des subordinations hiérarchiques, un acceptable ou un inacceptable, un convenable ou un inconvenant, etc. (Hamon, p. 114).

Même si cette relation se fait avec l'extérieur du texte — ici, les évaluations généralement formulées à l'égard de la situation linguistique au Québec, et en particulier de la langue populaire —, cela ne signifie pas que ces jugements y sont transposés comme un simple reflet. La dimension textuelle est plutôt responsable de la construction d'un sens nouveau mais qui prend appui sur ces modèles idéologiques, possiblement pour les renforcer ou s'en détacher. Nous nous référons à cette définition de Philippe Hamon : « La Norme, ici, non seulement renvoie à un modèle extérieur, mais possède une fonction anaphorique intratextuelle (la "cohérence" d'un effet-personnage

et, par-delà, du texte) » (p. 118) pour retracer ce modèle normatif en matière linguistique construit par le texte, et qui fonde, à notre avis, le sentiment d'appartenance. Dans le rapport du texte à l'idéologie, l'évaluation des personnages, des actions, etc. se fait le plus souvent en référence à une norme implicite³. Ainsi, à tout moment du texte, peuvent surgir des « points idéologiques » ; le rapport des personnages à la langue en est un élément déclencheur, ayant reçu un statut privilégié au cours de la période littéraire des années 60 au Québec.

Dans *Floralie*, les indications sociolinguistiques n'ont pour fonction que de rappeler la norme, c'est-à-dire la conformité à un français que l'on pourrait appeler « soutenu », et de montrer que le personnage du paysan s'en distingue. Ce rôle de référence est garanti par la position sociale et linguistique qu'assument Néron et surtout le curé. Ils possèdent le pouvoir et le prestige ; incidemment, ces personnages ne se voient pas attribuer d'accent ou de vocabulaire témoignant d'un registre particulier. Ils incarnent la norme.

Plus instructif que le simple registre, le maniement énonciatif permet d'interpréter les particularités formelles des dialogues. Dans le roman de Carrier, la difficulté pour les personnages de s'exprimer, de se comprendre est évidente lorsqu'on considère l'enchaînement des répliques et le dépouillement des dialo-

gues en général. C'est le narrateur qui doit suppléer à cette incapacité des personnages à s'affirmer, à adopter un point de vue critique face aux valeurs sociales traditionnelles qui leur sont imposées⁴. Absence de pouvoir, faiblesse des personnages, la coordination des dialogues avec la narration révèle leur dimension essentielle : l'aliénation. Mais dans la pièce de théâtre, comme le genre l'impose, ce sont les personnages qui ont la parole ; ainsi, l'aliénation se manifeste différemment. Ils sentent que le monde ne se conforme pas aux valeurs qu'on leur a inculquées ; le heurt se traduit par une interrogation plus que par un rejet des valeurs. En effet, pas plus que dans le roman, il n'y a dans la pièce de confrontation entre les personnages socialement inégaux. *Floralie* et *Anthyme* vivent dans un monde qu'ils ne comprennent pas et qui échappe à leur contrôle. Si Néron et le curé sont montrés sous un jour critique, ce sont tout de même ces personnages qui possèdent le pouvoir et, corrélativement, s'expriment dans la langue normative. Ainsi, dans la pièce comme dans le roman, le maniement de la langue populaire ne sert qu'à accroître la marginalité de certains personnages.

Dans *le Deuxième Étage*, les marques dialectales sont cantonnées aux dialogues.

Sa carabine sur les genoux, Dorval se berçait, buvait de la bière. Résister ? Combien de temps le pourrait-il encore ? Cette vieille maison pourrie lui tomberait peut-être sur le dos avant qu'on ne vienne la démolir.

3 Analysant la nouvelle « Deux Amis » de Maupassant, Hamon remarque une tendance que l'on retrouve aussi chez les auteurs qui nous intéressent ici : « le narrateur évalue ("excellent") la compétence et la performance langagière d'un personnage (sa relation à autrui par la parole), c'est-à-dire la compare à une norme implicite (le "bon" français, le français "correct") » (p. 115).

4 Voir Forget, « le Thème de la parole dans *Floralie où es-tu?* de Roch Carrier ».

— Maudite cabane ! Qu'elle aille au diable. Si elle s'écrase qu'elle m'écrase itou ! (Carrier, *DE*, p. 160.)

Par contre, métaphores et comparaisons traversent la narration en écho à la vision qu'ont les personnages de leur réalité. Le narrateur transmet ainsi au lecteur cette communauté d'idées par le biais des propriétés de la langue : les descriptions sont faites de phrases simples et imagées comme celles des personnages — « L'autre invectivait l'endormi, lui donnait des coups de pied dans les côtes. Dorval dormait comme dort la nuit » (*ibid.*, p. 17) — et peuvent prendre l'allure mixte du discours indirect libre lorsque sont transmis les sentiments des personnages :

Et son orgueil de vivre était plus vaste que le noir de la nuit. Il sentait son ivresse comme une joie. Dorval était ivre de bonheur. Le plancher sous ses pieds respirait. Les bouteilles de bière vides roulaient, s'entrechoquaient avec des éclats de verre brisé. Il se dirigea vers l'escalier, il monta au premier étage en un seul pas (p. 16).

Le roman opère donc une division entre la performance sociolinguistique et la performance rhétorique des personnages. Sur le plan rhétorique, narrateur et personnages se confondent alors que sur le plan sociolinguistique, ils diffèrent grandement, le narrateur s'exprimant dans un français qui va du niveau familier au niveau soutenu, dans la langue de la norme, ce qui établit une distance avec le monde des personnages.

Par ailleurs, le narrateur n'a pas de position fixe, n'est pas omniscient comme dans *Floralie où es-tu ?* Il est tantôt dans la peau de son personnage, interrogeant, se révoltant avec lui, sympathique à sa cause, et tantôt distant :

il renseigne le lecteur — « Le ton était celui d'un commandement » (p. 86) — ou prend position, souvent de façon à laisser percer l'humour :

Son geste fut imité avec unanimité. La bière glouglouta dans les gosiers où la soif ne serait jamais apaisée [...].

— Baptême ! s'étonna Dorval, même la bière qu'on boit est anglaise !

Il ne la recracha pas (p. 86-87).

Les dialogues eux-mêmes comportent une visée critique qui ne peut que surgir des associations d'idées, des allusions à la causalité : « Résistance ! proclama Dorval. Que tous ceux qui veulent résister descendent. Y a de la bière ! » (P. 46.) La bière comme facteur de persuasion dans l'action de résistance, voilà une allusion qui pourrait passer inaperçue si elle n'était renforcée par des associations à portée critique en plusieurs points du roman. Le message didactique principal de la lutte contre la domination, plus particulièrement la résistance d'une minorité contre l'envahissement des forces dominatrices capitalistes, perd de sa force quand il bascule dans le burlesque et empêche de prendre totalement au sérieux les préoccupations des personnages.

Si le caractère dramatique de l'histoire nous atteint, c'est plutôt par l'insertion des idées de l'auteur ou du narrateur que par une identification avec les personnages. En effet, nous avons vu que les interventions étaient peu interactives, plus monologiques que dialogiques. L'individualité d'un personnage se construit difficilement sur ce peu d'articulation ; c'est davantage un discours collectif qui semble s'élaborer tout au long du roman. Des caractéristiques

téristiques formelles en font un message principalement didactique : déclamatoire et fortement répétitif. L'accumulation d'assertions se rapportant à ce message, le caractère burlesque de l'action et la distance établie par le narrateur même créent un malaise. Si les caractéristiques linguistiques des personnages et leurs propos suggèrent que la question de l'appartenance est au cœur de leurs préoccupations, leur manque de contribution à l'organisation structurale de l'œuvre suggère plutôt que ce sont les relations, possiblement interchangeables, de dominés à dominants qui sont visées. On ne cherche pas à rallier autour d'une identité proprement québécoise mais à illustrer un rapport de forces.

Les œuvres de Tremblay retenues pour l'analyse font de la variété linguistique québécoise une réalité indispensable à la progression narrative et argumentative du texte. La langue ne fournit pas uniquement les matériaux d'expression, elle oriente le jugement.

Les personnages des *Belles-sœurs* nous sont présentés comme des êtres diminués, confinés à une vie futile et routinière. Ils s'en plaignent ouvertement :

Chus tannée de m'esquinter pour rien ! Ma vie est plate !
Plate ! Pis par-dessus le marché, chus pauvre comme la
gale ! Chus tannée de vivre une maudite vie plate !
(Tremblay, *BS*, p. 22.)

Cette intervention est d'ailleurs un des seuls moments de la pièce où l'accord est unanime ; les dialogues se prolongent par une surenchère qui tient de la litanie. Les mots durs, les propos brefs et répétés sont d'autant plus efficaces pour exprimer les doléances des fem-

mes sur leur condition sociale qu'ils sont en langue populaire. La langue devient le mode d'accès à cette réalité crue qui n'est pas dépeinte dans les films, comme le dit Rose Ouimet : « Oui, la vie, c'est la vie, pis y'a pas une crise de vue française qui va arriver à décrire ça » (*ibid.*, p. 101).

L'association de la condition sociale à la langue servira de justification à Lisette de Courval pour se tenir à l'écart :

Puis l'Urope ! Le monde sont donc bien élevé par là ! Sont bien plus polis qu'ici ! On en rencontre pas des Germaine Lauzon, par là ! Y'a juste du grand monde ! À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte... J'les méprise toutes ! (P. 59.)

Même si, en tant que lecteur, on aurait pu vouloir se distancier des personnages des *Belles-sœurs* et critiquer leur maladresse linguistique, les propos que l'auteur met dans la bouche de Lisette de Courval provoquent la réaction inverse : non seulement la vision idéale de Paris semble trop appuyée, mais le personnage déguise sa manière de parler qui devient artificielle, maladroite. Au sein du groupe, ce personnage se trouve marginalisé : ses différences de comportement, ses prétentions sociales et linguistiques seront critiquées et refusées par la majorité.

Les personnages des *Belles-sœurs* nous sont familiers. Pas uniquement par l'accent que Tremblay leur a attribué. Pas non plus uniquement à cause des préoccupations et du mode de vie que l'on reconnaît comme typiques de la société québécoise. Mais surtout par le mode d'expression : les préjugés, les clichés, les insultes ne font pas qu'emprunter la langue

pour s'extérioriser, ils se construisent de façon essentielle sur le plan linguistique et, en conséquence, semblent indissociables d'une certaine vision du monde.

Ainsi Rose Ouimet, commentant la situation des filles-mères, fait apparaître la violence dans ses propos fortement marqués par la variété dialectale : « C'est ben de valeur ! J'vous dis que j'voudrais pas que ma Carmen m'arrive ammanchée de même, parce qua passerait par le châssis, ça s'rait pas long ! », propos qu'elle tempère ensuite au gré de ses sentiments qui se radoucissent : « Mais y'a pas de danger que ça y'arrive, est ben que trop demoiselle pour ça ! » (P. 100.) Elle enchaîne ensuite avec un passage où la dénomination sert clairement à véhiculer un contenu fortement axiologique : « Non, pour moé, là, les filles-mères, c'est des bons-riennes pis des vicieuses qui courent après les hommes ! Mon mari appelle ça des agace-pissettes, lui ! » (*Ibid.*) Ainsi, ce n'est pas uniquement l'accent qui est important, mais aussi le vocabulaire, la syntaxe, le plan énonciatif (distribution de l'information, accumulation de déictiques, de mots d'appui, etc.) ; en outre, les aspects stylistique et argumentatif confèrent aux répliques un caractère de déjà-vu.

Dans la traversée en transatlantique qu'il effectue en première classe, Édouard, pauvre vendeur de chaussures, ne cesse de remarquer les différences entre lui et ses compagnons de voyage. Plusieurs atouts contribuent à les ren-

dre grands à ses yeux : leur rang social et les ressources économiques qui y sont liées, leur lieu d'habitation (Outremont ou la France, par contraste avec le quartier du Plateau Mont-Royal) : cette appartenance sociale transparait dans l'appropriation de la culture, des manières et de la langue. Édouard tentera, comme il l'avoue dans son journal, de mieux se faire accepter dans ce monde qui n'est pas le sien, en mentant sur ses origines et en déguisant sa façon d'être et de dire. Il avoue ses complexes⁵, mais il apprend aussi à critiquer et à s'affirmer devant l'assurance des autres au fur et à mesure que tombent ses illusions :

Les conducteurs s'invectivaient donc en français, mais un français rocailleux et brusque, précipité et plein de mots étranges rattachés les uns aux autres par des expressions plus évidentes comme : « Alors quoi ! » ou : « Hé ! dis donc... », seuls petits îlots clairs dans cette mer de jargon incompréhensible. Ils viendront nous dire, ensuite, qu'on a un accent, nous autres ! (Tremblay, *DN*, p. 254.)

Mais ces critiques sont formulées par Édouard narrateur et rarement par le personnage en situation de dialogue avec ceux qu'il estime être de la haute société ou avec les Français. Plongé dans un monde étranger, Édouard se conforme extérieurement mais bouillonne intérieurement, comme le transmet son journal écrit dans une langue populaire porteuse d'une énergie libératrice. Autrement dit, c'est lorsqu'il s'adresse à ses semblables — ses lecteurs — qu'il retrouve son assurance et que s'installe dans son discours un « nous »

5 Il est d'ailleurs significatif qu'il renvoie à une identité sociale qu'il leur envie en des termes anglais : « Oui les Beaugrands et leurs pareils. J'ai beau rire d'eux, je les envie. They belong. Pas moi. Ça y est, mes complexes qui me reprennent » (Tremblay, *DN*, p. 189).

communautaire. Cette configuration des dialogues par rapport à la narration confirme le fossé que creuse symboliquement le roman entre différentes appartenances sociales, et entre l'identité française et l'identité québécoise. Même lorsqu'il travestit sa façon de parler, Édouard ne réussit pas à passer inaperçu et à s'intégrer aux groupes qui lui servent de norme extérieure. Il ressent l'impossibilité de communiquer dans le français correct qu'il se forge et qui ne correspond pas à son identité. Sa force critique, ses commentaires, ses sentiments, il ne peut les transmettre qu'à ses lecteurs : sa belle-sœur, à un premier niveau, et nous-mêmes, transformés en complices par la lecture. Les descriptions et comparaisons se fondent sur un monde de référence québécois :

— C'est la troisième fois que je lis *Mont-Cinère*. Quel talent ! Écrire cela à vingt-trois ans ! C'est stupéfiant comme première œuvre ! Elle parlait vite vite, toute énervée, comme si elle avait décrit une game de hockey (p. 81).

C'est à travers cette appartenance, inscrite dans la forme linguistique même par le recours au terme « game » et dans la sélection de la référence culturelle québécoise, que l'on peut, en tant que lecteur, accompagner le point de vue d'Édouard. Il en sera de même tout au long du roman : le lecteur n'a cognitivement accès au monde d'Édouard que par l'expérience narratrice de ce dernier qui évalue et discrimine par le biais d'une langue marquée dialectalement : voilà ce qui en fait une norme interne au roman. La langue du narrateur s'affiche comme différente de la

langue des Français, ou de la « belle langue » qui lui sert de norme extérieure.

Conclusion

L'analyse que nous avons tentée des types de relations possibles entre la langue des personnages et un projet plus général de construction d'une identité nationale n'épuise évidemment pas toute la richesse des œuvres en question. Elle nous aura permis, cependant, de nuancer les rapprochements hâtifs qu'il est tentant d'effectuer et que la critique ne s'est pas gênée de proposer. Toute louable ou du moins osée qu'ait été l'entreprise de faire parler les personnages en français populaire, et plus particulièrement en joual, vers la fin des années 60, elle n'a pas nécessairement conduit à une valorisation de cette variété de langue.

Pour Anthyme et Floralie, la langue est un rappel de leur condition de paysan. Leurs propos, limités, dominés, sont soumis à une norme qui leur est extérieure. Et même si Dorval, dans *le Deuxième Étage*, tient un discours fort, revendicateur, qui fait valoir les différences de son groupe, le roman construit un discours d'opposition plus que de ralliement. Les protagonistes en sont réduits à assurer leur survie (« Résistance ! », dit Dorval en invoquant le modèle français) dans un milieu urbain hostile. La langue n'est qu'une des composantes de la condition sociale ouvrière et sert à illustrer le cas d'un groupe minoritaire, diminué, dominé, qui se dirige inexorablement vers sa perte.

La construction d'une identité québécoise est plus sensible chez Tremblay. Bien sûr, elle constitue le thème principal des *Nouvelles d'Édouard*. Mais il y a plus : la sélection d'une variété de langue typiquement québécoise se justifie par son rôle indispensable dans la structure de l'œuvre. Elle oriente le point de vue à partir duquel se déroule l'histoire, elle devient la norme intratextuelle sur laquelle se construisent jugements et même préjugés. En conséquence, le lecteur ne peut que s'associer à cette vision qui représente en quelque sorte la seule voie d'accès à l'univers des personnages. On juge, on évalue à partir des critères qu'impose cette vision normative. Malgré le rire déclenché par l'ignorance des Belles-sœurs, par la naïveté d'Édouard, le lecteur ne saurait garder ses distances : non seulement il est requis comme témoin, mais il se trouve directement impliqué dans le regard que les personnages portent sur l'extérieur. C'est en nous imposant leur point de vue, leurs valeurs que les Belles-sœurs et Édouard nous font comprendre les différences qu'ils ressentent face aux Autres, aux étrangers.

La question de l'identité est portée par un double mouvement : la dissociation du fait

anglais, qui en contre-partie souligne l'association au fait français. Cependant, des nuances s'imposent : malgré l'adhésion à l'idéal que représente la France par le biais de la tradition, de la culture, de l'image romantique qu'elle projette, la réalité construite symboliquement appartient à un autre monde et se raconte dans une autre langue. Mais l'exploitation du matériel linguistique diffère grandement d'une œuvre à l'autre : le lexique et la prononciation rendue par une graphie modifiée sont les traces habituelles de la langue parlée ; cependant l'analyse a révélé d'autres traces de nature morpho-syntaxique, conversationnelles, qui désignent inexorablement un comportement social. Leur exploitation plus ou moins systématique et, dans le cas des romans, l'espace (dialogues et/ou narration) qui leur est réservé sont autant de facteurs révélateurs qu'il appartient à l'analyse de faire ressortir. Sur le plan de l'organisation littéraire, construire l'identité peut consister à nommer l'étranger, à faire parler un personnage, à affirmer son appartenance, mais cette entreprise ne pourra qu'être secondaire si elle n'est pas ancrée dans la structure de l'œuvre.

Références

- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit*, Montréal, L'Hexagone, 1989.
- CARRIER, Roch, *DE = le Deux millième Étage*, Montréal, Stanké, 1983.
- — —, *Floralie*, Montréal, Éditions du Jour, 1974.
- — —, *Floralie où es-tu ?*, Montréal, Stanké, 1981 [1969].
- COSTE, Didier, *Narrative as Communication*, Minneapolis, University of Minnesota Press (Theory and History of Literature, 64), 1989.
- DORION, Gilles, « De quelques orientations du roman québécois contemporain », dans *Littérature québécoise*, Gilles Dorion et Marcel Voisin éd., Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 95-102.
- ENGELBERTZ, Monique, *le Théâtre québécois de 1965 à 1980. Un théâtre politique*, Tübingen, Niemeyer, 1989.
- FORGET, Danielle, « le Thème de la parole dans *Floralie où es-tu ?* de Roch Carrier », dans la *Revue francophone de Louisiane* (à paraître).
- GAUVIN, Lise, « Littérature et Langue parlée au Québec », dans *Études françaises*, 10, 1 (1974), p. 80-119.
- HAMON, Philippe, « Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme », dans *Poétique*, 49 (février 1982), p. 105-125.
- LANE-MERCIER, Gillian, « Pour une analyse du dialogue romanesque », dans *Poétique*, 81 (février 1990), p. 43-62.
- LAURENDEAU, Paul, « Théâtre, roman et Pratique vernaculaire chez Michel Tremblay », dans *Présence francophone*, 32, 2 (1988), p. 5-19.
- MAJOR, André, « Un exorcisme par le joual », dans *le Devoir*, 21 septembre 1968, p. 14.
- TREMBLAY, Michel, *BS = les Belles-sœurs*, Ottawa, Leméac, 1972.
- — —, *DN = Des nouvelles d'Édouard*, Ottawa, Leméac, 1984.