

Est-il vraiment guéri ? : le joual et la question identitaire de la langue dans *Le trou dans le mur* de Michel Tremblay

彼はほんとうに癒えたのか？ :
ミシェル・トランブレの『壁の穴』におけるジュアル
と言語のアイデンティティの問題

KO Hyesun
コー・ヘーサン

要約

ミシェル・トランブレは文学においてジュアルを用いた先駆者の一人として著名である。特に、1968年に上演された作品『Les belles-sœurs』は全体がジュアルによって書かれた。これまでトランブレ作品におけるジュアルに関する議論の多くは60年代から70年代になされてきたが、半世紀後の現在からみて、ジュアルそれ自体や彼の小説作品におけるその位置づけに関する考察がどこまで進んでいるのかと問うことができるだろう。これに返答するため、本研究では第1章でトランブレの立ち位置をより明確化するため、ジュアルの定義を見た上で、ケベックにおける歴史的・社会的な広がりを検討する。第2章では、シャンタル・ブシャール（2011年）による社会言語学の理論を参考にして、『Le trou dans le mur』（2006年）を分析する。本作品は、37年前に刊行された『La cité dans l'œuf』（1969年）の続編である。この分析を通じて、過去と現在における言語表象の仕方を比較することで、作者の立ち位置に生じた変化を測ることができるだろう。第3章では、『Le trou dans le mur』における語りの2重構造を分析する。つまり、一つは「中立的な」フランス語で書かれた主人公による語りであり、もう一つは「規範的な」フランス語や英語化したフランス語またはジュアルによって書かれた5人の幽霊による語りである。5人の幽霊を天国に向かわせる中で、主人公は喪を乗り越え、過去の重荷から解放される。その重荷とは、とりわけ幽霊たちによって具現化された、多様な言語的不安である。結論では、この主人公をアイデ

ンティティや脆弱なケベックの言語に不安を抱くケベック作家として捉えて検討を行う。この作家はインポスター症候群に苛まれているが、最終的にジュアルの傷痕を保ちながらも、言語的コンプレックスから解放されたケベック・アイデンティティを担おうと覚悟するのである。

Mots-clés : Michel Tremblay, français québécois, narrateur, joul, identité de la langue, deuil

キーワード: ミシェル・トランブレ、ケベックのフランス語、語り手、ジュアル、言語のアイデンティティ、喪

Michel Tremblay compte parmi les écrivains les plus prolifiques de l'histoire littéraire du Québec. Depuis 1964, il a publié vingt-huit pièces de théâtre et trente-deux œuvres romanesques, et son dernier roman, *Victoire !*, a été publié en 2020. Au fil de ses œuvres, Tremblay a créé un vaste monde où plus de 1300 personnages fictifs se côtoient. C'est d'ailleurs pourquoi certains critiques voient en lui un Balzac québécois (Barrette, 1995 et Muraishi, 2019). Jean-Marc Barrette et Serge Bergeron ont même publié un dictionnaire des personnages, intitulé *L'univers de Michel Tremblay* (2014), où sont dénombrés un total de 3060 personnages, fictifs et référentiels. Malgré cette abondance, le lecteur assidu ne peut s'empêcher de remarquer que des personnages de son premier roman fantastique, *La cité dans l'œuf* (1969)¹, n'ont pas pu devenir citoyens du vaste monde fictif représenté par l'auteur, parce qu'ils ne côtoient pas les personnages dans les autres œuvres romanesques ou théâtrales de Tremblay et qu'ils n'y réapparaissent pas. Par conséquent, certains critiques ont envisagé *La cité* comme une création à part des autres œuvres tremblayennes. Cette impression d'isolement se confirme quand on remarque qu'il n'y a guère d'étude sur cette œuvre. À première vue, cela peut s'expliquer par le fait que *La cité* est un premier roman qui semble précéder le bourgeonnement du monde tremblayen.

Cette perspective vole en éclat avec la parution du *Trou dans le mur*² en 2006. Avec 37 ans de décalage, c'est l'occasion pour Tremblay de poursuivre l'histoire de *La cité*, en reprenant non seulement le même protagoniste, François Laplante, mais aussi de nombreux autres personnages tirés de ses différentes œuvres théâtrales et romanesques. Par où le monde de Tremblay forme finalement un grand tout unitaire, sans exception. Pourtant, malgré le fait que *Le trou* ait réussi à faire le lien entre

les mondes fantastique et réaliste de Tremblay, peu de travaux portent sur ces deux œuvres. Parmi les rares exceptions, notons l'étude publiée par Piccione³ en 2008, qui accentue le thème de la ville, à partir de la description de Montréal formulée dans *Le trou*.

L'autre particularité de *La cité* réside dans l'usage de la langue. Michel Tremblay est généralement reconnu comme l'un des précurseurs de l'usage du joul en littérature, au premier chef à travers une pièce de théâtre entièrement écrite en joul, *Les Belles-sœurs* – écrite en 1965 et mis en scène pour la première fois en 1968. Par contraste, *La cité*, parue en 1969, est écrite en français « standard ». Cette dualité linguistique entre joul et français normé se manifeste dans *Le trou*, à travers l'insertion de discours dispensés par des personnages provenant d'autres œuvres tremblayennes. Cette technique, typique chez Tremblay, consiste à alterner la narration du protagoniste-narrateur, rédigée en langue standard, et le discours des personnages, rédigé en joul. Cependant, on aurait tort d'y voir seulement une nouvelle itération de cette technique. Il s'avère nécessaire de souligner le fait que, lorsqu'ils réapparaissent dans *Le trou*, ces personnages sont en réalité des « fantômes » du passé.

En tenant compte de cette particularité, nous pouvons nous poser la question du sens de l'entrée du joul dans le monde de François Laplante, porté 37 ans plus tard par des locuteurs « fantômes ». Nous soulignons ici le mot des « fantômes », car ils ne sont pas des personnages contemporains comme François Laplante, mais des personnes du passé face auxquelles le protagoniste doit faire son deuil. Comment approcher ce deuil ? Est-il possible de le considérer comme un deuil du Passé, dans un sens plus large comprenant la position de l'auteur sur l'usage du joul ? Cette question est d'autant plus pertinente que la plupart des réflexions et discussions autour de l'usage du joul chez Tremblay ont eu lieu durant les années 1970 et 1980. On peut donc se demander : qu'est devenue la position de l'auteur quant au joul près d'un demi-siècle plus tard ? et pourquoi le joul est employé par des locuteurs défunts dans *Le trou* ? Pour répondre à ces questions, nous nous proposons d'analyser *Le trou*, ce roman fantastique de Michel Tremblay rarement fréquenté par les critiques.

1. Il était une fois, le joul, 37 ans après

Pour aborder la relation entre notre corpus et le joul, afin de mieux la comprendre, il importe d'esquisser l'état social du Québec avant la publication de

la pièce de théâtre *Les belles-sœurs*. Après la Seconde Guerre mondiale, le Québec engage de grands changements sociaux. Dans la foulée d'une vague d'industrialisation de la ville, il se produit un exode rural. Bien que ce dernier traduise un processus de modernisation et d'urbanisation observé dans divers pays, le cas du Québec montre un caractère distinct : tandis que les ruraux sont francophones, leurs nouveaux supérieurs en ville sont des anglophones. L'anglais se développe alors comme la langue dominante au travail, imposée à ces ruraux pourtant peu habitués à son emploi. Cette situation de diglossie hiérarchisée a influencé fortement la langue québécoise. Ainsi que le formule la linguiste Chantal Bouchard :

[...] le mouvement massif de la population rurale vers les villes, où l'anglais reste absolument dominant, place un nombre de Canadiens français plus grand que jamais dans une situation de diglossie pratique. Le français s'en trouve relégué à la sphère privée. En outre, la plus grande partie de ces nouveaux citadins, n'ayant qu'un faible niveau d'instruction, résistent mal à la contamination provoquée par le bilinguisme. C'est sans doute la période où l'anglicisation du français aura été la plus forte. (Bouchard, 2002, p.188)

Depuis cette période, l'anglicisation du français dans les villes du Québec laisse une grande cicatrice sur la langue québécoise : c'est ainsi que prend forme le joulal⁴. Comme l'affirme Bouchard, le joulal est « chargé dès sa naissance de connotations lourdement dépréciatives (Bouchard, 2002, p.188) ». La « *dégénérescence* » est « bien en effet ce que semble symboliser le mot joulal. Il s'agit non seulement de la dégénérescence de la langue française, mais également de la culture et celle de la nation tout entière. Dégénérescence, déchéance d'un peuple tombé en servitude (Bouchard, 2002, p.220) ». Le joulal a été considéré par les francophones comme une blessure ouverte, un défaut honteux, témoignant de l'inégalité sociale entre les Canadiens anglais et les Canadiens français. Mais dans les années soixante, il surgit une autre idée : la porter et la montrer aux gens, non par fierté, mais par la volonté de se souvenir de l'état social et culturel du Québec, soumis aux Canadiens anglais, conformément à la devise du Québec : « Je me souviens ». Cette idée a été proposée par des membres du mouvement *Parti pris*⁵. Un tournant que Bouchard décrit comme suit :

C'est la parution en 1964 du roman de Jacques Renaud, *Le Cassé*, qui va déclencher une nouvelle polémique autour des rapports entre langue, littérature et société. Pour Renaud et les écrivains de *Parti pris*, Gérald Godin, André Major, Paul Chamberland et Laurent Girouard, il s'agit avant tout d'utiliser le joul – qu'ils considèrent comme une langue déstructurée et appauvrie – pour dénoncer la situation de domination et d'aliénation dans laquelle vivent les Québécois. Il n'est pas question, pour ces auteurs, de légitimer cette langue, mais au contraire de provoquer une réaction salutaire contre elle, considérée comme un symptôme de l'infériorité. (Bouchard, 2002, pp.240-241)

Les gens de *Parti pris* sont principalement des poètes et des romanciers. Dans le monde du théâtre, le joul est introduit ultérieurement, par la plume de Tremblay. Pour mieux dire, il est le premier dramaturge à introduire le joul dans le monde littéraire dit « normatif », puisque le joul était déjà utilisé dans le théâtre burlesque, comme moyen de dérision ou instrument de rire. Voici un commentaire formulé à ce sujet par Gauvin, dans un article d'un ouvrage collectif consacré aux œuvres de Tremblay :

Le théâtre et l'œuvre de Tremblay passent par toutes les étapes d'une légitimation et d'une institutionnalisation acquises difficilement, mais sûrement. L'enjeu de la langue y est d'autant plus visible et important qu'il s'agit non plus de continuer une tradition du burlesque où un parler populaire s'est toujours senti à l'aise, mais de ce qui va devenir bientôt le répertoire « officiel » et « classique » du théâtre québécois. Le rapport langue/institution s'est donc trouvé au centre de la polémique dès lors que l'œuvre écrite en joul, non seulement déplaça l'attente du public, mais reçut une sanction positive et fut publiée, participant ainsi de la langue officielle, celle qui était tenue pour légitime. (Gauvin, 2005, p.154)

Par cette introduction officielle du joul dans le monde théâtral, Tremblay n'a pas voulu « choquer le monde » ou « scandaliser », mais « aider le monde à comprendre des choses »⁶ et « décrire un peuple »⁷, pour reprendre les termes utilisés par l'écrivain dans plusieurs entrevues. Il n'avait pas l'intention de darder le joul comme un simple instrument choquant, ni de mépriser la langue utilisée par les marginaux montréalais, ni de promouvoir le joul en l'idéalisant comme une nouvelle norme de la langue

québécoise. Il n'a jamais participé à *Parti pris*, mais, dans une démarche similaire à la leur, il a voulu écrire une œuvre théâtrale qui interpelle les spectateurs pour les motiver à penser au statut de la langue québécoise, dans sa fragilité et sa marginalité, à l'image des ouvriers et des marginaux montréalais. Tremblay s'est déjà expliqué dans les termes suivants :

Je n'ai jamais voulu faire de misérabilisme, c'est-à-dire décrire du monde malheureux dans sa misère, puis qui aime ça être dedans. [...] Quand j'ai décrit la misère, c'était toujours pour que le public ou le lecteur comprennent qu'il faudrait que ces personnages-là s'en sortent, mais qu'ils ne s'en sortaient pas parce que nous autres, le public et les lecteurs, on ne leur donnait pas les armes. *Les Belles-Sœurs* en sont un exemple probant. [...] Ce n'est donc pas de l'exotisme misérabiliste, c'est vraiment une description d'une misère pour qu'une tierce personne comprenne qu'il faut donner à ces gens-là les armes pour qu'ils s'en sortent. (Cantin et LeBlanc, 1981, p.38)

Mais alors, que signifie le joul chez Michel Tremblay ? Avant d'aborder le corpus principal, précisons la définition du « joul » en rapportant puis en synthétisant quelques citations tirées de l'article de Gauvin et quelques remarques formulées par l'écrivain.

Tremblay est conscient de l'aspect écrit, voire littéraire du joul. « Quand on fait du théâtre, il faut toujours transposer. »⁸ À ce titre, il rejoint tout un courant de la littérature et du théâtre contemporains qui ont un souci analogue de retrouver l'oralité du langage. « Dans tous les pays du monde, il y a des gens qui écrivent en joul. »⁹ De « langue punie », le joul passe ainsi à un statut de simple langue orale littérisée. (Gauvin, 2005, p.155)

Le joul que Tremblay emploie dans ses œuvres n'est pas proprement le joul parlé, mais un joul transposé à sa manière. En fait, le joul est une langue parlée avec des variantes et il n'y a pas de transcription « légitimée ». Tremblay est bien au fait de cette caractéristique du joul et assume publiquement que ses transcriptions le représentent de façon originale. Voici ce qu'il exprime à l'occasion d'une entrevue accordée au journal *Le Monde* en 1988 : « Mon emploi de la langue québécoise, mon écriture ne sont plus tout à fait les mêmes [...]. Quand j'ai commencé mes romans,

je me suis rendu compte que je devais permettre à l'œil de s'accrocher, donc je me rapproche de l'étymologie, je pratique l'éllision. » (Gauvin, 2005, p.156) Dans une autre entrevue, accordée au journal *Possibles* un an plus tôt, il déclare détester le mot « joul », y voyant une expression péjorative, et ne jamais avoir prétendu écrire dans une langue du Québec (Gauvin, 2005, p.158). Selon lui, il n'y a pas un seul écrivain au monde qui aurait la prétention de représenter son peuple au complet.

C'est dans ce contexte que, quarante ans plus tard, Michel Tremblay reprend le protagoniste François Laplante, issu de son récit *La Cité*, et le place aux commandes d'une narration à la première personne dans son nouveau roman intitulée *Le trou*. En contraste avec *La cité*, la parole de François Laplante est légèrement teintée de langue familière. Le joul n'est point présent dans la narration, mais on peut quand même relever quelques traits de langue familière dans les discours rapportés. Selon ce protagoniste-narrateur, personne n'a voulu croire ses mésaventures fantastiques dans « *la cité dans l'Œuf* ». En conséquence de quoi il a passé des années dans un hôpital psychiatrique, souffrant du « syndrome de l'imposteur » pendant quarante ans. Ce syndrome est une forme de doute maladif, qui consiste essentiellement à nier la propriété de tout accomplissement personnel. Mais, alors qu'il sort manger au Montréal Pool Room – petit restaurant connu pour ses hot-dogs typiques –, il retombe dans des circonstances fantastiques : il trouve une petite porte sur un mur à côté du Monument-National, porte qu'il est seul à percevoir. Par sa curiosité, en écho à *Alice au pays des merveilles*, il ne peut s'empêcher de franchir la porte. De l'autre côté, il trouve une taverne souterraine où cinq fantômes du « Red Light » de la Main gîtent. Cette taverne est une sorte de purgatoire où les cinq fantômes attendent éternellement une personne à qui confesser leur passé, afin qu'ils puissent monter au « paradis de à la fin de vos jours » (p.225), ou autrement dit, « paradis de la Main » (p.236), qui est situé au-dessus de la taverne, sur la scène du Monument-National. Après quoi François Laplante écoute tour à tour leurs histoires. Le quartier « Red Light » de Montréal, au carrefour de la Main, d'où viennent les cinq fantômes, existait entre les années 1920 et 1960. Il y avait des cabarets, des maisons closes, des bars de boissons illégaux, des commerces de jeu. Déjà, disposant d'un indice sur la provenance des fantômes, nous pouvons anticiper le niveau de langue qu'ils emploieront.

2. Cinq fantômes de la Main gâtaient dans la taverne

Les cinq fantômes sont : Gloria, l'ancienne chanteuse extravagante de musique latine ; Willy Ouellette, le musicien de la rue, qui joue de la ruine-babines ; Valentin Dumas, l'acteur français déchu qui a perdu sa langue pour payer une dette de jeux contractée en jouant illégalement aux cartes ; Jean-le-Décollé, l'ancien frère et enseignant honoré du titre de professeur de littérature émérite, mais qui, après un accident, est devenu ou devenue le travesti et la guidoune en chef du quartier du « Red Light » ; et finalement Tooth-Pick, le méchant bras droit d'un chef de la pègre qui se trouve être le meurtrier de trois des personnes énumérées ci-haut et qui a coupé le bout de la langue de Valentin Dumas. Tous sont des marginaux de la société montréalaise des années 60. Nous pourrions dire qu'ils appartiennent à une classe sociale plus marginalisée encore que les personnages des *Belles-sœurs*, ancrés dans la classe ouvrière.

De chapitre en chapitre, ils prennent tour à tour la parole et racontent au protagoniste, François Laplante, comment ils ont mené leur vie et pourquoi ils ont été brutalement assassinés ou attaqués. Comme nous l'avons rapporté plus haut, *Le trou* présente un protagoniste principal qui mène la narration tout au long du récit. Dans les termes de Genette, ce narrateur est donc « autodiégétique » (Genette, 1972, p.253). Cependant, à chaque volet d'histoire relatif aux cinq fantômes, un de ces fantômes – les personnages secondaires – mène la narration et devient narrateur « intradiégétique-homodiégétique » (Genette, 1972, p.256). Cette double structure de narration n'est pas nouvelle chez Tremblay. Dans une entrevue avec Léonce Cantin et Alonzo LeBlanc, accordée en 1981, Michel Tremblay s'explique ainsi :

C'est plutôt une façon de me mettre à l'extérieur de ce qu'ils disent, de façon à ce que je ne me mêle pas de ce qu'ils disent. C'est-à-dire que, quand le narrateur parle, il parle et quand les personnages parlent, c'est eux autres qui parlent et le narrateur ne s'en mêle pas. Le narrateur est là pour expliquer, pour faire des descriptions, pour dire, pour décrire les émotions qu'il y a entre les personnages, mais du moment que les personnages se mettent à parler, le narrateur n'a plus droit de parole. Le narrateur se retire complètement et laisse libre choix aux personnages de dire tout ce qu'ils ont à dire. [...] J'ai décidé de ne pas faire de paragraphes, de juste faire des chapitres justement pour qu'on oublie ça. (Cantin et Leblanc, 1981, p.39)

Quoi qu'il en soit, grâce à cette particularité structurelle, l'écrivain peut introduire les divers niveaux de langue avec plus de naturel. À la différence des *Belles-sœurs*, uniquement composé en joul, *Le trou* use d'un français déformé par l'anglais, d'un français « à la norme », d'un français légèrement nuancé de joul, et du joul dans son intégralité.

2-1. Le français « neutre » : François Laplante

Comme évoqué précédemment, François Laplante s'exprime dans un français que nous qualifierons de « neutre » plutôt que de « standard », afin de gommer toute connotation de hiérarchie linguistique. Le niveau de langue de ce personnage exprime son double rôle de narrateur et de confident, le plaçant dans une position neutre par rapport aux autres protagonistes. Ainsi, le langage de Laplante se décline en fonction des niveaux de langue véhiculés par les autres. Si l'on établissait un parallèle métaphorique avec l'embrayage d'une voiture, le discours de François Laplante serait le « point mort », le point de référence et de transition autour duquel les registres langagiers des autres interlocuteurs s'articulent. Lorsqu'il est narrateur, son registre est plutôt soutenu, sans trace de joul. Lorsqu'il joue le rôle de confident, son niveau de langue s'adapte à celui de son interlocuteur. Par exemple, en disant « Malade ? Non, chuis pas malade... » au lieu de « Je ne suis pas malade » ; ou « J'pensais que j'avais vu... » au lieu de « Je pensais avoir vu... » (p.30), à l'occasion d'un échange avec un soulon, Maurice-la-piasse, qui parle le joul.

2-2. L'anglicisme : Gloria

En dehors du français neutre de Laplante, trois niveaux de langue supplémentaires se distinguent dans le parler des cinq fantômes : l'anglicisme, le français « à la norme » et le joul. Le premier d'entre eux, l'anglicisme, est véhiculé par le personnage de Gloria, médiocre chanteuse de musique latine dont les espoirs de carrière en Floride ont été déçus. Sa langue porte des traits d'anglicisation, à la manière d'une ancienne vedette ou actrice dans un film américain en noir et blanc :

Si t'arrives d'en haut, c'est que t'es un nouveau. Ben, 'coudonc, welcome dans notre petite famille, Kid ! Choisis-toi une table pis commence ton beau pèlerinage dans tes

pensées profondes en attendant que quelqu'un vienne te demander de te conter ton histoire... (p.37)

Gloria parle joul en employant beaucoup de mots anglais, comme : *trademark, stunt, standing ovation, silence heavy, girl next door, nobody, alien, cash*, etc. Et au discours rapporté, elle formule de temps en temps une phrase entièrement en anglais, sans traduction : « You'll never have peace in this town again ! » (p.65). Cependant, lorsqu'elle jure, elle use intégralement du joul : « Mange donc de la marde, tabarnac de gros verrat ! [...] R'garde-moé ben aller ! R'garde-moé ben monter ! Un jour, c'est toé qui vas être à mes pieds, gros calvaire d'insignifiant ! » (p.58).

Nous pouvons dire que l'anglicisme, chez Gloria, reflètent aussi le statut de la langue française à Montréal dans les années 1950. Cette époque, en effet, voit l'anglicisation en milieu de travail s'approfondir par « l'utilisation exclusive de l'anglais, ou de traductions bâclées », alors que les entreprises appartiennent largement à des Canadiens anglophones, et que « la publicité et l'étiquetage de leurs produits » adoptent l'anglais (Bouchard, 1989, p.75).

2-3. Le français « à la norme » : Valentin Dumas et Jean-le-Décollé

Deuxièmement, s'il y a un cas plus intéressant à analyser parmi les fantômes du « Red Light », c'est la présence des locuteurs dont le français est dit « à la norme ». C'est le cas de Valentin Dumas et Jean-le-Décollé. D'abord, prenons le cas de Valentin Dumas. Il est un acteur français déchu depuis qu'il a perdu un bout de langue, le prix à payer pour une dette de jeux. Puisqu'il est français et acteur, il n'y a pas a priori de traits de langue à relever en particulier. Cependant, il convient de souligner son mépris pour les Québécois; un mépris fondé, entre autres, sur les prétendues authenticités de son accent et qualité de sa langue :

Car je dois avouer que, un peu comme au Maroc, quand on quittait la communauté culturelle, l'ignorance crasse et la vulgarité qu'on trouvait dans cette province de Québec, pas encore baptisée la Belle Province, étaient plutôt décourageantes ; un peuple inculte à l'accent à couper au couteau, mélange de vieux français hérité de Louis XIV et d'anglais de bas niveaux, une société basée sur la foi sans questionnements et la peur irraisonnée de l'enfer, intolérante et obscurantiste et étouffante, des comportements

dictés par un contrat social incompréhensible pour un Européen un tant soit peu évolué, partout la laideur et une pauvreté entretenues par une religion tyrannique et bornée (p.119).

Cette fierté de langue et d'origine française couplée à ce mépris envers les Québécois et leur langue font penser aux *Insolences du Frère Untel* et au « *lousy French* » de Pierre Elliott Trudeau ¹⁰. Comme nous l'avons laissé entendre plus haut, ce mépris s'articule à un sentiment de « honte » chez les Canadiens français, « le sentiment d'une dégradation généralisée de la culture et de la langue au Québec » (Bouchard, 2002, p.222). Après quoi il poursuit en centrant son commentaire sur le joul et sur l'époque de la Révolution tranquille, donnant dans l'arrogance et la méchanceté :

On ne peut pas imaginer l'horreur que nous avons ressentie quand s'est produite la soi-disant révolution culturelle à la fin des années soixante ! Ce déferlement de jargon inarticulé qui envahissait tout, et qui nous repoussait dans la marge, nous qui nous efforcions depuis si longtemps de relever le niveau culturel de cette ville tout à coup ingrate et sans mémoire, était non seulement inconcevable, mais, par-dessus tout, scandaleux ! (p.120-121)

Les critiques hautaines et la langue malintentionnée de Valentin Dumas ne vont pas plus loin, ne pouvant dire un mot sans « zozoter » (p.129) dès lors que Tooth-Pick lui coupe la langue avec un gros coupe-ongles en métal. À partir de ce moment, il se tourne définitivement vers l'écriture et décide de ne plus jamais prononcer un mot.

Relevons ensuite le cas de Jean-le-Décollé – ce frère, enseignant et professeur de littérature émérite avant qu'il (ou elle) devienne une guidoune – qui, usant aussi d'une langue « norme », répond au même type. Peu de traits particuliers sont à souligner, mais notons tout de même qu'il emploie quelques éléments de vocabulaire « professionnel » lié à son nouveau métier.

2-4. Le joul : Tooth-Pick, Willy Ouellette et Maurice-la-piasse

L'un des derniers niveaux de langue à évaluer est celui du discours totalement délivré en joul, usité par Tooth-Pick, l'abruti-bourreau, et Willy Ouellette, le musicien de la rue qui joue de la ruine-babines. Par exemple, Willy Ouellette dit :

« J'sais pas si t'est t'icitte parce que t'as choisi d'être icitte pis que ça me fait chier ! »

Nous n'étalerons pas ici tous les traits de joul utilisés dans des discours de deux personnages, mais il est nécessaire de mentionner la raillerie piquante que Tooth-Pick adresse à Dumas :

Essaye de faire l'acteur, à c't'heure, Valentin Dumasss ! T'aimes pas notre façon de parler, tu vas partout chier sus notre accent pis dire à qui veut l'entendre qu'on est juste une gang d'ignorants mal embouchés pour ensuite venir nous demander de te faire crédit pour nourrir ton vice ? Ben, tu vas en avoir tout un, accent, à partir d'aujourd'hui ! Tu vas être condamné à jouer les niaiseux avec un défaut de langue ! Y a eu Valentin-le-désossé, là y va y avoir Valentin-le-zozoteux ! Pis ta dette vient d'être doublée, maudit Français à'marde ! (p.129)

Nous pouvons déceler que sa raillerie représente de façon exagérée la colère et l'émotion des membres de *Parti pris* ou, plus largement, des Québécois révoltés contre le suprémacisme français et l'esprit servile des élites québécoises.

La dernière catégorie de niveau de langue renvoie au joul modéré qu'emploie Maurice-la-piasse en discours rapporté. En fait, il est le seul interlocuteur de François Laplante qui ne soit pas un « fantôme ». Il était partenaire de Tooth-Pick, mais il est devenu un itinérant qui erre sur le trottoir *comme* un fantôme du passé. Au discours rapporté, il emploie un joul quelque peu adouci ou modéré par rapport à celui de Tooth-Pick ou Willy. Par exemple, il dit : « On vient qu'on a pus le goût de lutter pis on se laisse aller, je le sais, je connais ça... Pis ça donne des nuits comme aujourd'hui. »

3. La fin de deuil et la guérison

Comme nous le notions plus haut, la plupart de ces fantômes du passé sont des personnages repris d'autres œuvres de Tremblay, œuvres qui ont en commun d'avoir été publiées dans les années 60 et 70. Mais pourquoi Michel Tremblay les fait-il ressusciter en fantôme 37 ans plus tard, en 2006 ? Pour répondre à cette question, formulons une autre question, empruntée à Gauvin : « Dans plusieurs secteurs de la sphère littéraire québécoise, si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française. Qu'en est-il de Tremblay ? Peut-on parler dans son cas d'une intériorisation ou d'une réappropriation de la Norme ? » (Gauvin, 2005, p.153)

Récapitulons. Comme nous avons pu le montrer et à l'instar des autres romans de Tremblay, l'auteur fait montre, dans *Le trou*, d'un vaste éventail de niveaux de langue. Par où il ne s'obstine pas à utiliser partout le joul, le protagoniste-narrateur utilisant lui-même une langue plutôt neutre. Le trait décisif réside dans le fait que les interlocuteurs du protagoniste sont ouvertement présentés comme n'étant pas des contemporains ; ils sont presque tous des défunts, des « fantômes ». À la fin du roman, l'écoute des confessions des fantômes prend la forme d'un processus de deuil arrivé à son terme pour le protagoniste, dès lors prêt à les laisser monter au « paradis de la Main ». Il faut vraisemblablement y voir un grand changement dans la perspective tremblayenne sur le joul.

Et si, comme il m'arrivait de le penser, j'avais inventé tout ça, si j'avais eu le besoin de me raconter à moi-même ces horreurs pour une raison ou pour une autre, il me semble que je n'aurais pas dû me buter à ce soudain interdit, que ç'aurait dû continuer tant que je l'aurais voulu, mes *Mille et une nuits* à moi, ce n'est pas le sens de l'invention qui me manquait ! Mais non, je savais que c'était fini et que je devais en faire mon deuil. Si tout ça venait d'ailleurs, quelqu'un avait coupé le courant ; si ça venait de moi, quelque chose, en se brisant ou en se réglant, avait mis un point final à mes incursions. Parce qu'elles étaient devenues inutiles ?

Avais-je guéri de quelque chose sans m'en rendre compte ? (pp.237-238)

Au terme de notre analyse, nous proposons d'envisager le protagoniste de ce roman comme un écrivain québécois inquiet d'une identité floue, de l'insécurité de la langue québécoise, tourmenté par le syndrome de l'imposteur. À la fin du roman, il achève son deuil et dit adieu aux « fantômes » du passé, représentations du souci languissant traîné par les Québécois quant à l'identité de leur langue ; à travers le prisme du français à la norme, de l'anglicisme et, surtout, du joul. Et quand il quitte finalement le purgatoire des gens du passé et émerge du deuil, « sans [s']en rendre compte » (p.238), il se dispose dorénavant à être un Québécois guéri du complexe de sa langue, portant néanmoins la cicatrice du joul, comme « un trou dans le cœur » (p.239).

(Hyesun KO, Institut Roi Séjong à Montréal)

Notes

- 1 Dans la suite de notre étude, nous utiliserons « *La cité* » en guise de titre abrégé, pour faciliter la lecture.
- 2 Dans la suite de notre étude, nous utiliserons « *Le trou* » en guise de titre abrégé, pour faciliter la lecture.
- 3 Piccione, Marie-Lyne (2008) « *Le trou dans le mur* ou la ville répudiée de Michel Tremblay », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, vol. LXIV, juin, pp.153-158.
- 4 Selon le Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse, le terme « joul » désigne un « Parler populaire à base de français fortement contaminé par l'anglais, utilisé au Québec. [...] Inventé par André Laurendeau, utilisé pour la première fois en 1959 dans un article du *Devoir* et mis à la mode l'année suivante par le Frère Jean-Paul Desbiens dans *Les Insolences du frère Untel*, ce terme a été employé d'abord dans un sens péjoratif pour désigner le français populaire de Montréal, puis brandi comme un étendard par l'école de *Parti pris* en vue d'assumer la condition d'un prolétariat colonisé. », *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Tome 6, Paris, Larousse, 1984, p.5882, cité dans Dargnat, Mathilde (2002) *Michel Tremblay : Le « joul » dans Les Belles-sœurs*, L'Harmattan, p.38.
- 5 En référence au *Grand Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Mathilde Dargant définit le mouvement *Parti pris* comme suit : « La Larousse a consigné ce mouvement en école littéraire groupée autour de la revue du même nom (1963-68) et prolongée par une maison d'édition. Ses initiateurs, André Brochu, Paul Chamberland, André Major, Pierre Maheu, Jean-Marc Piotte, influencés par le marxisme, l'anticolonialisme et Jean-Paul Sartre, voulaient faire de leur littérature engagée un instrument de libération révolutionnaire et préconisaient l'usage du joul pour assumer leur condition de prolétaires colonisés. », Dargnat, *op.cit.*, p.30.
- 6 Cantin, Léonce et LeBlanc Alonzo (1981) « Entrevue avec Michel Tremblay », *Québec français*, no. 44, septembre, p.40.
- 7 *Le Jour*, le 2 juillet, 1976., cité dans Gauvin, Lise (1993 et 2005) « Le théâtre de la langue » dans Gilbert David et Pierre Lavoie et al. (dir.) et al., *Le Mondes de Michel Tremblay*, Tome 2 : Romans et récits, Éditions Lansmans, p.154.
- 8 *La Presse*, 16 août 1969., cité dans Gauvin, *op.cit.*, p.155.
- 9 *Idem*.
- 10 Dans un discours prononcé à Hamilton en 1968, Pierre Trudeau avait qualifié le français québécois de « *lousy French* », Bouchard, Chantal (2002) *La langue et le nombril : histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Éditions Fides, pp.277-278.

Bibliographie

- Tremblay, Michel (2006) *Le trou dans le mur*, Leméac ; Actes Sud.
- (1969) *La cité dans l'œuf*, Bibliothèque québécoise, Éd. du Jour.
- Barrette, Jean-Marc (1995) *Pour un dictionnaire des personnages de l'œuvre de Michel Tremblay*, thèse de doctorat, Ottawa, École des études supérieures de l'Université d'Ottawa. <http://hdl.handle.net/10393/10007>
- et Serge Bergeron (2014) *L'univers de Michel Tremblay : Dictionnaire des personnages*, Montréal, Leméac.
- Biron, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge (2010) *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les éditions du Boréal.
- Bouchard, Chantal (1989) « Une obsession nationale : l'anglicisme », *Recherches sociographiques*, vol. 30, no.1, pp. 67-90.
- (2002) *La langue et le nombril : histoire d'une obsession québécoise*, Montréal, Éditions Fides.
- (2011) *Méchante langue : La légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- Cantin, Léonce et Alonzo LeBlanc (1981) « Entrevue avec Michel Tremblay », *Québec français*, no 44, septembre 1981, pp.37-40.
- Dargnat, Mathilde (2002) *Michel Tremblay : Le « joul »* dans *Les Belles-sœurs*, L'Harmattan.
- Gauvin, Lise (1987) « Quand on s'attaque à la langue, on redevient intelligent [Entretien de Michel Tremblay avec Lise Gauvin] », *Possibles*, vol. 11, no 3, printemps/été, pp. 211-213.
- (2005) « Le théâtre de la langue », Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.) et al., *Le Mondes de Michel Tremblay*, Tome 2 : Romans et récits, Éditions Lansmans, pp.153-176.
- Genette, Gérard (1972) *Figures III*, édition du Seuil, coll. « Poétique ».
- Lacoursière, Jacques (1997) *Histoire populaire du Québec : 1896 à 1960*, Tome 4, Sillery (Québec), Septentrion.
- Muraishi, Asako (2019) « Michel Tremblay et l'imaginaire mythique de la Révolution québécoise », dans *21^{ème} Actes colloques de l'ACEQ* (Association coréenne d'études québécoises), Séoul (Corée du Sud), pp. 9-24.
- Piccione, Marie-Lyne (1999) *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux.

— (2008) « *Le trou dans le mur* ou la ville répudiée de Michel Tremblay », *Études Canadiennes/Canadian Studies*, vol. LXIV, juin, pp. 153-158.