

LE JOUAL COMME LANGUE LITTÉRAIRE

Robert Major

AVANT MÊME QUE n'existe une littérature québécoise, les écrivains d'ici mettaient en question la langue de nos futurs écrits. Nous avons, en effet, toute une tradition d'interrogations angoissées sur la langue littéraire à employer au Canada français. Puisque nous ne parlions ni iroquois ni huron et puisqu'il était impossible d'avoir une langue bien à nous, le problème s'est toujours ramené aux difficultés d'incorporer des particularismes d'ici à une norme venue d'ailleurs. Les classes instruites canadiennes-françaises ayant toujours pratiqué le nationalisme comme une vertu et ce nationalisme s'étant pendant longtemps manifesté, en littérature, par le souci de maintenir ou de ressusciter des traditions, ou de raconter les us et coutumes de la classes populaire (la paysannerie), on s'est continuellement heurté au dilemme du réalisme littéraire: comment faire parler ces gens d'une façon vraisemblable.

Jusqu'à un certain point, la querelle du joyal n'est que la continuation de ce vieux débat de la langue littéraire à employer au Québec. Mais cette querelle a ceci de particulier qu'en changeant de classe sociale, en quittant la paysannerie pour intégrer la prolétariat, la langue populaire a perdu l'appui des classes dirigeantes. Le noble parler du paysan a cédé la place au jargon méprisable des ouvriers qui s'attire la persécution des milieux d'enseignement, des libraires, des divers organismes d'état. C'est donc dire que l'utilisation du joyal comme langue littéraire est plus qu'un problème littéraire ou linguistique. Jasmin dira que les "francophilimaniaques sont gênés, non par la langue de certains livres de *Parti pris*, mais par les thèmes, les sujets, le paysage de la pauvreté. 'Cachez donc ce sein . . .'"¹ Cette opinion a le mérite d'insister sur la dimension socio-politique de la querelle du joyal (les beaux mots sont après tout une façon d'exorciser une réalité déplaisante), mais elle oublie trop facilement que la langue que nous parlons a été et est toujours un véritable complexe national.

Definition du joyal

LE TERME a été inventé par André Laurendeau dans un éditorial du *Devoir* du 21 octobre 1959, et vraiment lancé par le frère Untel dans ses *Insolences*. Pour

celui-ci, "joual" est un terme de mépris pour désigner la pauvreté du parler français au Canada. Le joual, c'est une langue de primitifs qui manifeste, de façon éclatante, notre inaptitude à nous affirmer, notre refus de l'avenir, notre obsession du passé, la faiblesse de notre culture. Grâce au frère Untel, le mot a connu une fortune extraordinaire, mais aussi une extension qui l'a presque vidé de tout contenu. Le joual est devenu tout ce qui n'est pas du "bon" français. Et même sur une définition aussi vague et aussi vaste on ne s'entend pas, car Victor-Lévy Beaulieu affirme que, pour lui, "le joual, c'est toute, y compris le français."² Cette confusion regrettable est à la source de bien des malentendus. Les linguistes ont bien raison d'éviter ce terme. Comment une métonymie pourrait-elle fonder un discours scientifique?

Dans cette étude, le joual désignera l'utilisation littéraire du parler populaire des classes ouvrières du Québec mais surtout de la ville de Montréal, parler qui a certes des racines paysannes et qui manifeste les caractéristiques de tout parler populaire, mais qui a aussi subi la forte influence de l'adstrat américain.

Grandeurs et misères du joual

LA 6^E RENCONTRE des Ecrivains, en mai 1968, fut l'occasion pour un certain nombre d'écrivains et de critiques de réfléchir ensemble sur la phénomène du joual. L'intérêt de cet échange est qu'il s'est fait entre ceux qui sont à l'origine du mouvement du joual et qui en sont, encore aujourd'hui, les meilleurs théoriciens. Les rédacteurs de *Parti pris*, après avoir lancé le mouvement, ont pu expliquer clairement sa nature idéologique et ne se sont pas fait d'idées sur sa portée littéraire. La surestimation du joual sera surtout le fait d'une autre génération d'écrivains et de toute une série de badauds de la littérature. Il est à noter également que cette réflexion n'avait rien de définitif, bien que la plupart des participants à cette rencontre aient parlé du joual comme d'un phénomène déjà au passé. Cette même année, Michel Tremblay devait relancer le débat avec *Les Belles Soeurs*.

La littérature pour le groupe *Parti pris* avait un "rôle éminent à jouer": "éclairer la situation réelle: d'une part les gens du peuple québécois et deuxièmement la langue qu'ils parlaient. (...) Il s'agissait de montrer les choses telles qu'elles étaient, d'utiliser la langue telle qu'elle se parlait."³ Le joual avait donc un double but. Tout d'abord d'essayer de faire le lien entre l'homme d'ici, son milieu et la langue qu'il parle, et ensuite de provoquer une réflexion socio-politique. C'est ainsi que Gaston Miron, réfléchissant sur sa propre expérience dans le milieu ambivalent de Sainte-Agathe, décrit le divorce aliénant qui existe, au niveau de la langue et de la culture québécoises, entre le "dedans", la vie intime et familiale en français, et le "dehors", le monde extérieur et anglais.

Ou bien on continue de former des hommes comme ça, dissociés, séparés, divisés en

eux-mêmes, ou bien on les rend adéquats à la réalité. Le joulal a été justement cette espèce de solution de désespoir et aussi de compassion, d'amour, pour rendre adéquat un homme à son milieu et à sa réalité . . . on a essayé d'objectiver, de faire voir, de montrer aux gens ce qu'ils étaient. Ils étaient vus : ou ils s'acceptaient ou ils devaient changer et on en est toujours à se demander si on doit s'accepter ou changer.⁴

Mais Miron estime que le Québec n'a pas la masse linguistique pour pousser dans le sens du joulal. C'est aussi l'opinion du sociologue Jean-Charles Falardeau qui estime qu'il doit y avoir, au Québec, dialectique du joulal et du français.

Nous sommes dans une aventure de recherche d'une identité. Le phénomène joulal représente un effort ultime de possession du fond de nous-mêmes, ce qui nous exprime de façon viscérale, de façon très spontanée. (. . .) Et je vois le phénomène de l'utilisation et de la civilisation du joulal comme une sorte de thérapie collective, d'une psychanalyse que nous avons faite de nous-mêmes, qui nous a fait voir, à partir du fond de nous-mêmes, notre fond d'où il faut surgir, qu'il faut assumer mais qui n'est pas une fin en soi, qui est un cul de sac si l'on s'y complaît, si l'on y demeure.⁵

Ainsi le joulal serait une espèce de catharsis entreprise par un groupe de jeunes écrivains. Il y aurait, toutefois, le danger de surestimer le joulal, ainsi que le fait Michèle Lalonde lorsqu'elle dit que le joulal "est ce qu'on a de plus précieux comme matériau en tant qu'écrivain du point de vue de l'invention et du langage"⁶ et qui cite à l'appui la merveilleuse invention verbale que peut faire Hubert Aquin à partir du juron. Les écrivains de *Parti pris* ne s'étaient jamais livrés à une telle surestimation. Ils avaient conscience qu'écrire en joulal, c'était poser un geste politique, c'était avant tout dresser le poing. Le joulal était politique avant d'être littéraire. *Parti pris* affirmait avec force que vouloir changer la langue sans changer la société ou sauver la langue sans le peuple était une fumisterie.⁷ Le problème était politique avant tout et l'aliénation québécoise exigeait une réponse radicale : socialisme, indépendance, laïcisme.

Réalisme littéraire, catharsis, recherche et mise à nu, en blasphémant, d'une identité douloureuse et d'une existence malheureuse, geste politique : c'est à Gérald Godin qu'il revient d'exprimer cela de la façon la plus lapidaire :

cette langue était en positif et est encore en positif le décalque de notre originalité en terre d'Amérique. Et en négatif le reflet de notre situation de colonisés.⁸

Jacques Renaud

CELUI QUI ÉTAIT en grande partie responsable de toute la querelle du joulal avant que Tremblay ne devienne le plus illustre Joulonais était Jacques Renaud. En 1964, avec son petit livre *Le Cassé*, il avait non seulement fait sensation, il avait aussi créé une oeuvre d'une réelle valeur littéraire. On sait peu de choses de Renaud lui-même. Dans une interview avec Jean Bouthillette, toutefois, il s'est

expliqué sur l'époque du *Cassé* et son état d'esprit au moment de sa composition. C'était avant tout, pour lui, une période tragique, chargée d'angoisse. Bien qu'il n'ait pas participé comme tel aux événements de ce temps, il avait une conscience aiguë des heures troubles et des déchirements pénibles de la société québécoise: chômage, bombes du FLQ, aliénation de la jeunesse.

Et pendant trois jours et trois nuits, j'ai écrit, ne m'arrêtant que pour manger. Et ça sorti d'un jet, comme dans le livre: mon horreur de la société, ma solitude, ma misère physique et morale, ma révolte contre le fait qu'il y ait des riches et des pauvres, contre la femme et l'amour irréalisable. J'ai tout craché. J'étais le Cassé et je frappais. Si je n'avais pas écrit ce livre, le vrai Bouboule je l'aurais tué. Et d'autres... [...] J'étais au bout de mon rouleau. J'avais tout mis dans le *Cassé*, qui fut comme l'expérience de l'enfer.⁹

André Major a donc raison d'insister sur le fait que *Le Cassé* soit en grande partie une catharsis qui a valeur de document social.

Renaud, lui, voulait non pas renouveler la langue française, ce qu'il n'eût osé faire, mais témoigner d'une réalité sociale qui l'écoeurait. Qu'on fasse de son livre une oeuvre de styliste l'agacerait beaucoup. Il a produit un document social, comme Lemelin, mais à cette différence près qu'il écrit comme parlent ses personnages.¹⁰

Laurent Girouard l'affirme aussi, d'une façon un peu plus brutale: "La marde dépouillée de son exotisme dans la face des bourgeois. Sans distinction."¹¹ Renaud lui-même, d'ailleurs, n'a guère insisté sur la langue ou le style du *Cassé*:

Avec le recul, je dirais que *Le Cassé* est une oeuvre maudite. C'est de l'art, mais à rebours, si je puis dire. C'est de l'art parce qu'il y a création, récupération de la réalité par l'imaginaire. Mais en même temps ça nie l'art. *Le Cassé* est nihiliste. C'est un moment de ma vie. Et quant au joul, sur lequel on a beaucoup glosé, ce n'est surtout pas un style mais un mode de penser, un mode d'être. Le joul, c'est plus que le seul langage du Cassé, c'est sa condition de paria. Le joul est le langage à la fois de la révolte et de la soumission, de la colère et de l'impuissance. C'est un non-langage et une dénonciation.¹²

Mais il ne faut pas toujours se fier révélations des écrivains, surtout lorsqu'ils parlent d'eux-mêmes. Car d'un côté, Renaud voudrait nous faire croire qu'il n'a guère réfléchi à la langue de son récit qui s'est imposée d'elle-même, tout naturellement:

On a pensé que j'avais prémédité un livre en joul. Je ne m'étais même pas aperçu que c'était en joul. C'était un livre en plusieurs langues.¹³

Mais par ailleurs, il admet que l'élaboration de la langue du *Cassé* fut un labeur conscient, une recherche de styliste qui essayait d'atteindre un objectif, d'obéir à des impératifs de réalisme psychologique et littéraire et d'honnêteté intellectuelle.

J'ai commencé à écrire par réaction à tout ce qui était étranger ici. (...) Le lien se faisait mal entre ce que j'entendais tous les jours, dans la rue et au restaurant, et ce que j'écoutais à la radio ou lisais. Alors je me suis mis à transcrire phonétiquement les conversations, à traduire du français au québécois. (...) Et lentement, ce qui était volontaire est devenu naturel. A cette époque, je n'aurais pas pu écrire en bon français.¹⁴

Des fois je m'avance voluptueusement dans une phrase bien tournée, tout ce qu'il y a de bien français, avec des mots beaux comme le ciel, beaux comme un clair de lune en Gaspésie, beaux comme une fille de seize ans. Puis je me rétracte. Je la triture, je la brise, je la concasse la phrase, je ne sais pas pourquoi. C'est peut-être la peur que j'ai de plonger dans le crachoir du faux. Parce que les beaux mots, on s'en sert surtout pour amadouer ses futures victimes. Vous connaissez le truc. Et si c'était de l'hypocrisie, les beaux mots, les belles phrases, l'esthétisme, les catins?¹⁵

Délibérément, Renaud a donc essayé de trouver le mot juste, le style précis qui ferait le mieux vivre ses personnages, les exprimerait avec le plus de vigueur et forcerait le lecteur à vivre de l'intérieur leur révolte, leur soumission, leur douleur. S'identifiant à eux, il réclame d'ailleurs pour lui le droit à la même langue qu'eux, puisque lui aussi est montréalais et que sa révolte ne s'exprime pas naturellement dans la "langue de Camus".¹⁶ Dans cette recherche d'un langage authentique, Renaud reconnaît certains devanciers, Laberge surtout, mais aussi Gauvreau et Richard qui ont produit des oeuvres fortes et valables. Ces écrivains ont transché le pseudo-dilemme de la langue littéraire à employer au Québec en faisant confiance à leur poussée créatrice et en se disant que le talent précède toujours la correction jusqu'à ce qu'un grand écrivain vienne résoudre la question.

Les trois jours et trois nuits de la rédaction du *Cassé* furent donc un moment de cristallisation : sous l'effet d'une crise profonde, l'oeuvre est sortie "comme un jet", mais pendant assez longtemps Renaud avait muri et préparé son outil, un outil qui devait répondre à certains impératifs. Cette langue devait exprimer viscéralement des parias; elle devait mettre à nu leur pauvreté, leur aliénation, leur misère. Elle devait être aussi brutale mais aussi expressive qu'un juron, et provoquer les mêmes réactions. Elle devait, en somme, répondre à trois critères que Renaud prend soin d'annoncer dans l'introduction du *Cassé*: la concision, la vérité, la vitalité. D'ailleurs le seul fait qu'il fasse précéder son récit d'un bref exposé sur les difficultés d'écrire vrai et juste et sur l'impossibilité de cerner la vie avec les mots nous indique jusqu'à quel point il avait hautement conscience de faire oeuvre d'écrivain, de travailler un texte avant tout, de faire face à un problème d'écriture.

Il convient donc d'analyser de près l'écriture de Renaud pour voir comment il a fait l'utilisation littéraire de la langue qu'il a trouvée dans la rue et qui colle à la peau de tout Québécois. Un court extrait de quelques pages¹⁷ nous permet de voir l'essentiel de la langue de Renaud.

La langue de Ti-Jean

IL Y A, dans cet extrait comme tout au long de la nouvelle, deux niveaux de langue: celui des personnages, et les interventions du narrateur. Le monologue de Ti-Jean d'abord.

A la lumière de cet extrait, le joul littéraire obtiendrait ses effets de vérisme en jouant sur deux plans surtout: le vocabulaire et la prononciation. L'utilisation des diminutifs ou des sobriquets (Ti-Jean, Bouboule, Mémène) crée un climat de familiarité qui est propre à tous les parlers populaires; cette familiarité, toutefois, ne va pas sans une certaine volonté d'hermétisme (les sobriquets ne sont connus que des initiés), et a aussi son côté de vulgarité gouailleuse. A certains moments, Ti-Jean s'appelle lui-même "Ti-Cul Ti-Jean" (p. 76). De plus, au Canada français, il faut noter que la passion des diminutifs est un véritable réflexe conditionné, qui obéit à des lois mystérieuses, surtout dans le cas des prénoms masculins. On ajoute habituellement "Ti-" devant ces prénoms, mais quelquefois la transformation est plus subtile: ainsi tous les Jacques au Canada français portent le nom Coco à un moment donné. Il n'est pas surprenant non plus que Philomène devienne spontanément Mémène, même pour Berthe qui ne la connaît pas et qui est instruite: "Philomène . . . c'est rare . . . Mémène . . . Oui, c'est ça . . . Mémène . . . C'est beaucoup plus joli . . ." (p. 20.)

Puisque le Cassé est un paria, il n'est pas étonnant qu'il fasse un usage judiciaire de grossièretés et d'obscénités. Plus que tout autre trait linguistique, l'obscénité marque à la fois la pauvreté de la langue d'un personnage et la vigueur d'un comportement rebelle et iconoclaste. Dans ce texte de deux pages on compte environ 14 jurons, surtout d'origine religieuse (7), dont "crisse" 3 fois et "hostie" 2 fois, mais aussi d'origine animale, avec prédilection pour "chien" ou "chienne" (3 fois). Quelquefois il s'agit tout simplement de vulgarités ("morviat") et, ailleurs dans l'oeuvre, de termes scatologiques ("gorgotons", "pisser", "chier") ou reliés aux parties génitales ("plote", "poche", "botte", "boîte", "pelotes", "gosses" . . .). Ce vocabulaire particulier accomplit, à volonté, toutes les fonctions grammaticales dans la phrase: en apostrophe ("L'hostie, j'lai pitchée dehors . . .", "La chienne"), comme épithète ("un petit crisse de morviat"), exclamation ("C'est ça, calvaire . . ."), attribut ("Pis est cochonne . . ."). Le sacré dans le parler de Ti-Jean est dynamique, éclatant et bien senti, mais il n'est pas particulièrement original et n'a pas tellement de verdeur. Bouboule dans *La Bagarre* de Bessette manifeste plus de vitalité linguistique à cet égard.¹⁸

Le joul de Renaud fait aussi appel aux anglicismes et aux canadianismes, mais en nombre plutôt limité. Les anglicismes dans ce texte sont "pitchée" (2 fois), "bomme", "dôpe" et les canadianismes: "maquereau" au sens de coureur de jupons plutôt que de proxénète, "préart", "regardable", et peut-être "morviat". Mais il est intéressant de noter que les mots anglais trouvent une orthographe plus

ou moins française (“bomme”, “dôpe”) et même se plie à la syntaxe française (“j’lai pitchée . . .”). Il y a donc effort pour incorporer des éléments étrangers à un ensemble qui est essentiellement français.

Mais si l’orthographe sert ainsi à donner un visage français à quelques mots anglais, il faut dire que l’orthographe plus ou moins phonétique qu’emploie Renaud vise davantage à une désarticulation de la prononciation française. Cela est normal : toute orthographe phonétique dans une œuvre littéraire signale la volonté de recréer le parlé par opposition à l’écrit, donc choix niveau “inférieur” de langue. Par l’orthographe, Renaud insiste sur un relâchement articuloire, une paresse verbale qui est peut-être le signe le plus distinctif du joul (c’est ainsi que cheval est devenu joul, d’ailleurs). Les procédés ici sont assez simples et quelques-uns même ne sont pas particuliers au joul mais se retrouvent dans tout français parlé. Ainsi pour l’élision du *e* en position interconsonantique (“ça m’fait du bien”, “on dirait qu’ça vide”, “j’lai”, “ça fait pas d’bruit” . . .). L’élision du *l* dans “plus” et dans les articles “la” et “les” (“casser a yeule”, “péter a face”, “tous é deux”), l’élimination d’un certain nombre de diphtongues (“pis” pour “puis”, “ben” pour “bien”), la compression des pronoms “il” et “lui” en “y” et du pronom “elle” en “a”, le *oi* qui se prononce toujours *wé* (“vouéyons”, “moé”, “toé”), le *un* qui se prononce *in*, plus nasal et plus mou, et surtout les fausses liaisons (“chus-t’in maquereau”), les interrogations avec un “tu” abusif (“chus-tu jaloux?”) et des compressions articuloires particulières (je vais lui > “m’as d’y”) semblent plus caractéristiques du joul. Mais aucun de ces procédés n’est révolutionnaire, ni même propre au joul. Ils se retrouvent tous dans *Trente arpents* sauf l’emploi abusif du pronom deuxième personne en inversion lorsqu’il s’agit d’interrogations à la première ou à la troisième personne. Mais est-ce là vraiment un canadianisme ou quelque chose de particulier au joul. Dans le français populaire il y a la particule interrogative *ti*, tirée du *t* de la troisième personne verbale combiné avec le pronom *il* (vient-il) qui est employée à la première personne (J’y va-ti). Au Canada, selon les différences régionales, ce *ti* se prononcerait *tu* ou *ti*, sans plus : plutôt *tu* selon Renaud, plutôt *ti* selon Ringuet (“C’est-y toé, Charis?”¹⁹). Il y a évidemment dans *Le Cassé* une accumulation qu’on ne retrouve pas dans des œuvres antérieures, mais pour comprendre les violentes controverses qui ont entouré cette œuvre, il faut sans doute regarder au-delà de sa langue vers la réalité qu’elle décrit. Elle charrie, certes, un certain nombre de grossièretés, mais la représentation qu’elle donne de la prononciation n’est pas absolument nouvelle.

Au niveau de la syntaxe, il n’y a presque rien. Laurent Girouard a parlé d’une “désarticulation des structures grammaticales”,²⁰ mais de fait, dans cet extrait, il n’y a que l’élision du “ne” négatif comme dans le français parlé ailleurs et les interrogations avec ce *tu* abusif. Ces “erreurs” sont causées par le relâchement de la prononciation plus que par les pourrissement total de la langue des personnages.

Il y a, ailleurs dans la nouvelle, un certain nombre de calques comme “cassé” “faire du pouce”, “casser avec lui”, mais le plus grand nombre d’anglicismes se situent au niveau du lexique: des mots simples qui sont incorporés à la langue et francisés, tant dans leur prononciation que dans leur orthographe (trenche, mâchemallo, djobbe, roffe, spîche, bomme, tchesteurfilde, sprigne, pitché . . .). Les phrases dans cet extrait comme ailleurs dans le texte sont simples, dépouillées et s’accumulent par simple juxtaposition. L’absence de charnières et de complexité grammaticale crée l’effet d’une pauvreté navrante au niveau de la conceptualisation et de l’articulation mais on ne peut guère reprocher à ces phrases d’obéir à une syntaxe qui ne soit pas fondamentalement française. Ces phrases obéissent à l’art d’écrire de Renaud: un style collé à la vie, concis et vrai, dépouillé de tout embellissement, un style appauvri volontairement pour décrire avec vérité des personnages qui sont de pauvres êtres.

En somme, le joul de Renaud, quand il fait parler ses personnages, se situerait au niveau du vocabulaire et de l’orthographe qui vise à la transcription la plus phonétique possible d’une langue parlée. Cette langue parlée n’est pas absolument différente de celle qu’on retrouve dans les meilleurs romans du terroir écrits trente ans auparavant et consacrés depuis. La valeur de choc du joul résiderait donc avant tout dans l’emploi judicieux d’un vocabulaire vulgaire et scandaleux: jurons, grossièretés, “sacres”.

Il faut noter, en terminant cet aperçu de la langue des personnages, que ce joul n’est pas toujours opératoire. Renaud francise un bon nombre de mots anglais et habituellement cela ne cause pas de problèmes particuliers au lecteur. Toutefois, à cause de l’identité du son et du signe dans un mot, quelquefois cette francisation produit une confusion qui n’existerait pas si le mot était écrit en anglais. C’est le cas pour “gagne” (p. 27) qui déroute un peu, d’autant plus qu’on trouvait “gang” à la page 9. Le meilleur exemple se trouve à la page 29, avec le mot “bonneseur”: “une espèce de bonneseur a défoncé la porte de l’appartement”. Cette francisation est trop près de “bonne soeur” et le lecteur se demande bien ce qu’une religieuse vient faire dans cette histoire. La confusion est d’autant plus aisée qu’auparavant Bouboule pense de Ti-Jean: “il y en a pour qui le cul remplace l’hostie. Il n’y en a qu’un qui a le droit d’y toucher. Ce sont des curés manqués.” (p. 27). Est-ce que Ti-Jean qui était comparé à un curé serait maintenant comparé à une religieuse? Non, car il s’agit de “bouncer”, fier-à-bras.

La langue de narrateur

N’EN DÉPLAISE à M. Bessette, la langue du narrateur ne saurait se confondre avec celle des personnages.²¹ C’est une langue, sinon châtiée, du moins correcte et assez évocatrice dans cet extrait: “le froissement tiède d’une auto qui monte la

côte”; “petite grêle de tabac, petite grêle imperceptible, bruine de tabac blond sur le prélat”. Ailleurs, dans la nouvelle, son choix de mots n’est pas du tout à la portée de ses personnages: “on récidive” (p. 9), “bruine” (p. 14), “porte-persienne” (p. 14), “plancher concave”, “strapontin” (p. 16), “glapir” (p. 22), “craquelures” (p. 37), et même on pourrait le dire recherché dans un contexte québécois: “stoppé” (p. 17, 23) et “parking” (p. 27), par exemple, sont d’un usage beaucoup plus français que québécois. Renaud réclame pour lui le droit d’employer la même langue que ses personnages mais de fait sa langue se maintient à un autre palier. On y retrouve sensiblement les mêmes qualités de style: rythme haché, vivace, dépouillé, et phrases procédant par simple juxtaposition, mais les seules véritables concessions au joyal sont quelques mots anglais ici et là, la transcription phonétique de quelques autres mots, quelques canadianismes et l’élision presque constante du “ne” négatif. Le text d’introduction, qui se situe à l’extérieur de la nouvelle, va un peu plus loin avec la contraction de “il n’y a pas” en “y a pas”. Si l’on examine, par exemple, le début de la nouvelle, dans trois pages de texte narratif il n’y a que deux mots obscènes (“cul”, “crisser”), un mot anglais (“plywood”), quelques canadianismes (“piasses”, “coquerelle”, “bébite”), l’élision d’un e (“d’partir”) et l’élimination d’une diphtongue (“pis”). Mais le “ne” négatif n’est élidé que deux fois alors qu’il est conservé cinq fois. De plus, un certain nombre de mots choisis situent ce texte à un niveau d’articulation que ne peuvent atteindre les personnages: “literie”, “repue”, “porte-persienne” (4 fois), “bruine”, “partance”, “encastré”, “délayer”, “bruineuse”, “concave” . . .

Renaud maintient donc volontairement une distance entre le narrateur et les personnages. Cette distance n’est pas créée seulement par une réelle différence de niveau de style. Elle se crée aussi et se renforce par les interventions du narrateur dans le récit. Au nombre de cinq, ces interventions sont soit une interpellation du lecteur (4 fois), soit une interpellation du narrateur lui-même.

Vous pouvez-vous les procurer dans les restaurants, les cigares à Philomène. (p. 25.)

Le lecteur s’attend sans doute à une description cochonne. Qu’il se réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu’il sacre. (p. 25.)

Le lecteur s’attend sans doute à une conversation lascive et perverse suivie d’une orgie lesbienne dans un appartement. Qu’il sacre. (p. 26.)

Le lecteur s’attend sans doute à ce que je lui dise que Ti-Jean a la nostalgie d’une certaine sécurité matérielle. Ou plus exactement d’une certaine stabilité. Ça lui est impossible. (p. 30.)

Mais Ti-Jean n’est pas le genre à raconter sa vie à tout le monde. Le narrateur devrait se mêler de ses affaires. C’est ce qu’il va faire. Il est écrivain. (p. 31.)

Ces intrusions brisent l’atmosphère du récit. Elles sont d’autant plus habiles à le faire qu’elles sont groupées ensemble, au début du récit, ce qui le départ ferme

cet univers au lecteur, installe celui-ci comme extérieur au monde décrit et brise toute velléité d'insertion psychologique. Le lecteur est défini comme témoin.

L'utilisation que fait Renaud du joul est d'un grand intérêt et marque réellement un moment important dans l'histoire de la littérature québécoise. Non seulement parce que sa tentative s'appuie sur un fondement idéologique précis (le mouvement *Parti pris*, qui à la fois fonde, justifie, et explicite ce qu'il y a de révolutionnaire et de valable dans ces oeuvres en joul), mais aussi parce que son oeuvre est d'une grande authenticité. Ayant choisi d'aller jusqu'au bout de son parti pris de vérité et de réalisme dans la description de ses personnages — tant dans leur parler que dans leur vécu — il n'accepte aucun compromis et jamais on ne sent, dans cette oeuvre, une tentative d'édulcorer cette réalité accablante.

Malheureusement, le décalage entre le narrateur et les personnages, entre les deux niveaux de style, et les hiatus du récit causés par les intrusions du narrateur brisent l'unité de l'oeuvre et réduisent sensiblement son impact. Le narrateur ne s'identifie pas aux personnages: ils sont des cas, il est le clinicien. Le joul pour eux est une condition d'existence, mais pour lui une arme, un étendard qu'il peut brandir à volonté, la défroque qu'il peut choisir de revêtir ou non. Il y a donc une alternative pour le critique. Voir *Le Cassé* comme un pamphlet qui s'adresse aux intellectuels et bourgeois pour les "faire ch . . ." ²², les écoeurer: à ce moment, l'entreprise littéraire n'est pas primordiale et on ne saurait reprocher à Renaud de prendre tous les moyens pour aiguillonner ses lecteurs et les faire réagir. Mais il est évident que *Le Cassé* est plus que cela, qu'il y a ici "création, récupération de la réalité par l'imaginaire", oeuvre littéraire. Le décalage entre les deux styles et les interprétations du narrateur sont donc de graves défauts d'écriture. Ils empêchent le lecteur de vivre pleinement de l'intérieur ce monde de misère, et tendent à ramener le joul à ce qu'était le parler populaire dans les oeuvres antérieures à *Parti pris*: une technique d'écriture qui cherche non plus des effets de pittoresque ou de vérité romanesque, mais plutôt des effets de scandale assez faciles.

En effet, c'est ce que nous avons pu constater en examinant l'écriture du *Cassé*. Le joul ici, malgré valeurs de choc, n'est pas absolument différent de ce que l'on trouve dans des oeuvres qui précèdent de trente ans *Le Cassé*. Il y a simplement beaucoup plus de sacres, et il y est beaucoup question de sexe en termes crus et violents. Il semble donc que le joul, dans l'esprit du public qui a si mal reçu *Le Cassé*, ²³ soit davantage une question de réalité décrite que d'habitudes linguistiques.

NOTES

¹ Claude Jasmin, *Jasmin*, Montréal, C. Langevin, 1970, p. 97.

² Martial Dassylva, *Victor-Lévy Beaulieu aux prises avec le théâtre et le joul*, *La Presse*, 26-1-1974, D4.

- ³ Gérard Godin, dans *Liberté*, mai-juin 1968, X, 3, p. 92.
- ⁴ Gaston Miron, dans *Liberté*, *op. cit.*, p. 101.
- ⁵ *op. cit.*, p. 98.
- ⁶ *op. cit.*, p. 95.
- ⁷ Cf. surtout G. Godin, *Le joul politique, Parti pris*, vol. 2, no. 7, mars 1965, p. 57-59, et André Brochu, *D'un faux dilemme, Parti pris*, vol. 2, no. 8, avril 1965, p. 58-59. On a toujours cherché à ignorer ce truisme. Il ne se passe pas un congrès regroupant des Canadiens français sans que l'on fasse appel à la "purification" de la langue. Le rapport de la Commission no. 23: Le milieu ouvrier, au 13e congrès de l'ACELF (1960), est, à ce sujet, exemplaire. Dirigée par Jean Marchand et Fernand Jolicoeur, cette commission note que toute la vie économique au Québec est anglaise mais invite les congressistes à y infuser du français avec ce pieux souhait: "il faut croire au miracle".
- ⁸ G. Godin, *Liberté*, *op. cit.*, p. 94.
- ⁹ Jean Bouthillette, *Le Cassé, c'était l'enfer, Perspectives, La Presse*, 11 nov. 1967.
- ¹⁰ André Major, *Le Petit Journal*, 8 août 1965.
- ¹¹ Laurent Girouard, *En lisant le Cassé, Parti pris*, vol. 2, no. 4, déc. 1964, p. 62.
- ¹² Jean Bouthillette, *op. cit.*
- ¹³ Luc Latour, *Quoi et Jacques Renaud, Le Quartier Latin*, 23 fév. 1967.
- ¹⁴ Jean Bouthillette, *op. cit.*
- ¹⁵ Jacques Renaud, *Comme tout le monde ou le postscriptum, Parti pris*, vol. 2, no. 5, janv. 1965, p. 21-22.
- ¹⁶ *loc. cit.*
- ¹⁷ Jacques Renaud, *Le Cassé*, Montréal, *Parti pris*, 1964 et 1968, (3e édition), p. 42-45. Quand il sera nécessaire, pour éclaircir un point ou compléter un aperçu, de sortir des cadres de cet extrait, la page de référence suivra immédiatement la citation entre parenthèses.
- ¹⁸ "R'marque ben c'que j'te dzis, Bill: si ça contsinue, ils vont les remplir de marde, nos ch rs, pis ils vont nous faire netteyer  a avec not'e langue. Du goudron,  a entre dans l'bois,  a enfonce creux, t'a pas d'idee, sarpent! . . . Pis v'là-t-y pas que c'maudit r leux de liche-cul de Levesque, v'là-t-y pas qu'il vient me dire que c'est pas assez net. Il faudrait, mon cher, passer un mal chi  comme ça dans l'omulin à viande! . . ."
Gérard Bessette, *La Bagarre*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1958, p. 44-45.
- ¹⁹ Ringuet, *Trente arpents*, Montréal, Fides, Coll. du Nénuphar, 1966, p. 23.
- ²⁰ *op. cit.*
- ²¹ G. Bessette dit de V.-L. Beaulieu qu'il est "moins audacieux que Jacques Renaud qui, dans *Le Cassé*, joulise autant dans la partie narrative (  la 3e personne) que dans les dialogues." (*Trois romanciers québécois*, Montréal, Ed. du Jour, 1973, p. 110). M. Bessette a manifestement oublié *Le Cassé*.
- ²² Normand Cloutier, *Le scandale du joul, Le Magazine Maclean*, vol. 6, no. 2, fév. 1966, p. 30.
- ²³ Il y a même une "affaire" *Le Cassé*. Cf. Robert Barberis, *De la clique des Simard   Paul Desrochers . . . en passant par le joul*, Montréal, Ed. québécoises, 1973, 159 p.