

Jacek Mulczyk-Skarżyński

Dialectique de l'aliénation dans les drames de Michel Tremblay : Chapitre II – "La langue : thèmes, figures et enjeux expressifs"

TransCanadiana 5, 165-181

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek Mulczyk-Skarżyński
Université de Varsovie

***DIALECTIQUE DE L'ALIÉNATION DANS LES DRAMES
DE MICHEL TREMBLAY. CHAPITRE II – « LA LANGUE :
THÈMES, FIGURES ET ENJEUX EXPRESSIFS »***

Comme nous avons signalé au début du premier chapitre, Michel Tremblay s'inspire de son propre contexte de vie pour mettre en scène des protagonistes auxquels il fait subir, à l'instar des héros antiques, des tragédies dont l'univers socioculturel du Québec est la scène. Afin de bien circonscrire cette réalité québécoise, l'auteur ajoute au mimétisme du décor un portrait « sociologique » de ses personnages. À cette fin, il les dote d'un langage qui traduit leur aliénation. Il s'agit bel et bien du fameux « joul » (aimé et haï) dont on a déjà beaucoup écrit, surtout lors de la réalisation des premiers drames de Michel Tremblay. De cette façon, nombreuses polémiques sur ses œuvres se sont trouvées au cœur des grands débats linguistiques de la Révolution tranquille. En tant que « théâtre de la langue » (Gauvin 153), le théâtre tremblayen est devenu par là même porte-parole symbolique du joul (Lafon 94-95).

Dans le présent chapitre nous explorerons ce que Lise Gauvin nomme « l'architecture langagière » (157) laquelle – comme l'espace et le temps observés plus tôt – était le théâtre de Michel Tremblay. Afin d'être près des enjeux linguistiques qui s'y manifestent, nous déploierons notre analyse en trois pôles : formel, sociolinguistique et stylistique. D'abord, en nous inspirant des recherches menées par Hans Lagerquist, nous observerons les éléments et les phénomènes formels – phonétiques, morphosyntaxiques et lexicaux, inscrits dans le joul de Tremblay¹. Ensuite, nous essaierons de voir comment est représentée la langue des personnages dans les trois pièces de notre corpus pour nous pencher sur l'individualisation de leurs paroles, c'est-à-dire leurs idiolectes ou sociolectes. Enfin, nous profiterons des recherches de Lise Gauvin pour saisir la langue de Michel Tremblay du point de vue stylistique.

¹ Hans Lagerquist a analysé la langue employée dans la pièce : *La Maison suspendue* (1990) ainsi que dans trois romans de Tremblay : *La Grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980) et *La Duchesse et le roturier* (1982).

Depuis les premières observations linguistiques du français au Canada², aussi bien dans les ouvrages scientifiques que dans les textes littéraires ou productions populaires, nous sommes confrontés à une multitude de termes déterminant la langue des habitants de l'ancienne Nouvelle-France : le « français québécois », le « québécois », le « joul », le « franglais », le « canayen », etc. Il nous semble important de présenter certaines définitions qui nous guideront au cours de cette analyse³.

Le français québécois est l'une des variétés les plus distinctes du français de France. Il est décrit par Gilles Bibeau comme :

[...] issu des parlers ancestraux du 17^e siècle, coupé pendant presque deux siècles de ses origines, influencé par un contact prolongé avec l'anglais et par l'adaptation à de nouvelles conditions de vie, [il] contient encore, à côté d'un bloc français solide, des formes anciennes (archaïsmes), des mots anglais plus ou moins francisés (anglicismes), quelques amérindianismes et des « produits du cru » appelés canadianismes (ou québécismes) (11–12).

Cependant, le français du Québec est très souvent victime de l'assimilation au joul qui n'est qu'un de ses niveaux. Afin d'éviter les comparaisons du parler populaire québécois avec la version soutenue du français de France (Benoît 25), il importe de le considérer – comme le suggère Paul Laurendeau – sous deux angles : « diatopique » (variation dans l'espace) et « diastrique » (variation dans les registres) (Laurendeau, *La langue québécoise : Un vernaculaire du français* 220).

En effet, selon Noël Corbett, le français québécois peut être représenté, sous forme d'une « pyramide sociolinguistique » qui conserve « en bas » le plus de particularités, que ce soit dans le domaine morphosyntaxique que sémantique ou pragmatique (XV). Le bas de cette « pyramide » est dominé par ce qu'on appelle le *joul*, c'est-à-dire la variante populaire urbaine du français québécois. Le nom de ce registre est transcrit de la prononciation relâchée du mot « cheval » (Desbiens 16)⁴, phénomène caractéristique déjà au XIX^e siècle (Laberge). En effet, certains linguistes voient dans le joul surtout des phénomènes articulatoires, en particulier la réduction de la surface phonétique, car cet idiome serait « [...] essentiellement parlé et très difficile à transcrire » (Santerre 267–268). D'autres définissent le joul surtout à partir

² Les premières différences observées entre le français du Canada et le français métropolitain sont mentionnées par John Lambert dans *Travels through Canada ant the United States of America in the years 1806, 1807, 1808* (Bouchard 66–67).

³ Nous ne nous concentrerons que sur les caractéristiques linguistiques du français québécois et du joul.

⁴ Contrairement à la doxa, le mot « joul » n'a pas été inventé par Jean-Paul Desbiens qui dans *Les Insolences du Frère Untel a écrit* : « C'est parler comme on peut supposer que les chevaux parleraient s'ils n'avaient pas déjà opté pour le silence et le sourire de Fernandel. » (16).

des procédés lexicaux : archaïsmes, québécismes et en majeure partie anglicismes de tout genre (Saint-Jacques 232). Or, malgré les idées reçues, le joual n'est pas un créole, ni ce qu'on appelle le *franglais* (forme hybride entre le français et l'anglais) (Wittmann 84–87). Il s'agit plutôt du français québécois vernaculaire, son registre oral et non-formel étant employé par « [...] les représentants du *lumpenprolétariat*, du prolétariat et de la *lower middle class* urbaine et rurale » (Laurendeau, *Théâtre, roman et pratique vernaculaire chez Michel Tremblay* 18).

Effectivement, si Michel Tremblay profite de cette spécificité langagière du prolétariat urbain de Montréal, c'est avant tout pour construire l'*architexture* de ses drames. Prenons, comme échantillon de son projet théâtral, la séquence l'« Ode au Bingo » tirée des *Belles-Sœurs* (1965). L'observation de cet extrait de la pièce fondatrice du joual tremblayen – des « *Serments de Strasbourg* du joual » comme la qualifie Paul Laurendeau (*Joual – franglais – français : la proximité dans l'épilinguistique*) nous sera utile pour parler en termes généraux des procédés langagiers employés dans les pièces de notre corpus. Cette analyse nous aidera aussi à délimiter certains éléments stylistiques dont nous parlerons par la suite, lors de l'étude de la langue des personnages.

GERMAINE, ROSE, GABRIELLE, THÉRÈSE ET MARIE-ANGE. Moé, j'aime ça le bingo ! Moé, j'adore ça le bingo ! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo ! Presque toutes les mois, on en prépare un dans'paroisse ! J'me prépare deux jours d'avance, chus t'énarvée, chus pas tenable, j'pense rien qu'à ça. Pis quand le grand jour arrive, j't'assez excitée que chus pas capable de rien faire dans'maison ! Pis là, là. quand le soir arrive, j'me mets sur mon trente-six, pis y'a pas un ouragan qui m'empêcherait d'aller chez celle qu'on va jouer ! Moé, j'aime ça, le bingo ! Moé, c'est ben simple, j'adore ça, le bingo ! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo ! Quand on arrive, on se déshabille pis on rentre tu-suite dans l'appartement oùsqu'on va jouer. Des fois, c'est le salon que la femme a vidé, des fois, aussi, c'est la cuisine, pis même, des fois, c'est une chambre à coucher. Là, on s'installe aux tables, on distribue les cartes, on met nos pitounes gratis, pis la partie commence ! (*Les femmes qui crient des numéros continuent seules quelques secondes.*) Là, c'est ben simple, j'viens folle ! Mon Dieu, que c'est donc excitant, c't'affaire-là ! Chus toute à l'envers, j'ai chaud, j'comprends les numéros de travers, j'mets mes pitounes à mauvaise place, j'fais répéter celle qui crie les numéros, chus dans toutes mes états ! Moé, j'aime ça, le bingo ! Moé, c'est ben simple, j'adore ça, le bingo ! Moé, y'a rien au monde que j'aime plus que le bingo ! La partie achève ! J'ai trois chances ! Deux par en haut, pis une de travers ! C'est le B 14 qui me manque ! C'est le B 14 qui me faut ! C'est le B 14 que je veux ! Le B 14 ! Le B 14 ! Je r'garde les autres... Verrat, y'ont autant de chances que moé ! Que c'est que j'vas faire ! Y faut que je gagne ! Y faut que j'gagne ! Y faut que j'gagne ! (59–60)

D'après ce fragment, que l'on peut considérer comme emblématique de l'écriture de Tremblay, nous pouvons observer plusieurs particularités linguistiques caractéristiques du joual – surtout les « déformations »

phonétiques. Le procédé le plus récurrent est le changement de la diphtongue /wa/ en /wɛ/ dans les pronoms toniques « moi » transcrit « moé ». Nous pouvons cependant observer la situation contraire dans le cas de /ɛ/ qui devant /R/ s'ouvre et change en /a/ dont témoigne aussi son orthographe, comme dans « énarvée ». Autre trait caractéristique qui apparaît bien souvent, c'est la chute de différents phonèmes en fonction de leur localisation dans les groupes de mots. C'est surtout la liquide /l/ qui a tendance à disparaître dans les articles et pronoms personnels compléments d'objets directs en provoquant l'apparition d'un hiatus (Lagerquist 10), par exemple : « dans » maison » /dãmezõ/ (dans la maison) et « y ont » /jõ/ (ils ont). Nous pouvons aussi observer la désonorisation de /z/, qui va avec un effacement récurrent du « schwa » /ə/, dans le groupe verbal « je suis » prononcé et transcrit « chus » /ʃy/. Il convient aussi de relever, à côté de ces fréquentes réductions de surfaces phonétiques, l'apparition de nouvelles entités qui permettent d'éviter le hiatus (8–11). C'est le cas de l'intercalation de la consonne épenthétique « t » dans, par exemple, « j't'assez » /ʃtase/ (je suis assez) et de la prononciation du « t » final orthographié ou non, comme dans « toutes mes états » /tutmezeta/.

À partir de cette discussion de l'extrait choisi, nous pouvons déjà observer l'aspect pluriel (qui suppose une coexistence des contraires) du vernaculaire québécois employé par Tremblay. Mis à part les éléments articulatoires, le langage des personnages qui « chantent » cette « Ode au Bingo » est révélateur aussi du point de vue lexical. D'une part, nous pouvons y distinguer des emprunts à l'anglais. Ceux-ci sont soit directs (« gratis » / « gratuits »), soit adaptés (« pitounes » / « jetons »), soit intégrés complètement comme calques linguistiques (« la partie achève » / « la partie se termine »)⁵. D'autre part, les spectateurs sont confrontés à des québécismes, tels que « verrat ! » (juron) ou « je me mets sur mon trente-six » (« je me mets sur mon trente-et-un »).

Les particularités phonétiques et lexicales sont de surcroît orchestrées par une syntaxe spécifique qui consiste en redondance des indicateurs de temps, « pis », et de lieu, « là », dont le rôle est d'enchaîner les propositions et de ponctuer le discours. Ainsi, Michel Tremblay obtient un rythme bien particulier des répliques dans ses pièces. Nous ne pouvons pas négliger ici l'importance du jeu stylistique avec la langue. Ce jeu est si caractéristique pour son théâtre que les critiques littéraires comme Lise Gauvin y voient une certaine « littérisation du joual » (161).

Effectivement, dans le premier chapitre, nous avons précisé que l'originalité des œuvres de Michel Tremblay ne réside pas dans l'enregistrement des paroles de Québécois, mais dans le travail sur leur langage. Nous avons vu aussi l'importance de la forme scénique des drames analysés. Le théâtre tremblayen est donc irréductible à une seule catégorie : « réaliste » ou « néoréaliste »

⁵ Pour observer de plus près l'emploi des anglicismes par Michel Tremblay, voir : Lagerquist, Hans. *Portrait critique du joual de Michel Tremblay : Anglicismes*. Copenhague : CEDEF, 2004.

(Gauvin 161). Inspiré par la tragédie antique et les comédies musicales, Tremblay propose – comme il affirme lui-même – un théâtre « flyé », c'est-à-dire « “excentrique”, “original”, “peu commun”, hors des conventions génériques » (Dargnat 93). De cette manière, même si l'auteur classe la séquence analysée comme « ode » – qui, selon la définition, est une « forme poétique lyrique [...] [au] style orné, grave et volontiers sentencieux » (Vignes 406) –, son sujet (le bingo) trahit l'aspect burlesque de la représentation, au-delà de toute cupidité (le gain), là où s'opère un certain « sacrilège » du genre noble et où le sacré et le profane entrent en dialogue de type carnavalesque (Gauvin 162)⁶.

Nous nous proposons d'observer de façon plus détaillée ces interactions dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1970), *Albertine, en cinq temps* (1983) et *Demain matin, Montréal m'attend* (1995). Notre objectif sera de voir ce que Claude Filtau décrit comme « matérialisation de “l'imaginaire” de l'oralité québécoise » (Gauvin 157–158). Nous avons montré l'écart des personnages tremblayens entre l'aliénation et l'émancipation ainsi que le rôle du joul dans *Les Belles-Sœurs* (à partir de l'« Ode au Bingo »). Désormais, nous allons examiner le rapport entre la langue des *dramatis personae* et la question de leur adaptation. Ce regard sociolinguistique nous permettra par la suite d'interroger le discours théâtral, son hétérogénéité et ses jeux formels.

À toi, pour toujours, ta Marie-Lou (1970) ou les « paroles-couteaux »

Dans le premier chapitre, nous avons constaté que l'un des *leitmotiv* d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* était la séparation. Que ce soit du point de vue scénique (disposition du décor en trois éléments et en quatre *flashbacks*), idéologique (quatre attitudes d'adaptation à la réalité urbaine) ou émotionnel (quatre approches aux problèmes quotidiens), la séparation semble transparaître dans l'œuvre sous divers aspects. De plus, tout comme la structure du drame, la famille Brassard semble « cassée ». Selon Michel Bélair, un tel assemblage de personnes si différentes l'une de l'autre débouche sur « la projection d'une aliénation constante à tous les niveaux » (44). La langue est sûrement le lieu où cette aliénation entre l'individu et la collectivité s'exerce de manière palpable. L'emploi du vernaculaire s'inscrit dans le sillage du joul des *Belles-Sœurs*. D'une part, nous pouvons y observer la même réduction de la surface phonétique (« chus »), la récurrence des « pis » et un relâchement général par rapport à la norme grammaticale (notamment dans la concordance

⁶ Cette juxtaposition directe du sacré et du profane, on la voit bien dans *Damnée Manon, Sacrée Sandra* (1976) où les héroïnes forment un *duo* de « sœurs jumelles », une angélique et l'autre diabolique.

des temps). D'autre part, chaque personnage paraît garder son propre style « conversationnel ».

Linotypiste, Léopold Brassard représente le milieu d'ouvriers québécois qui travaillent pour les patrons anglophones. Du point de vue culturel et psychologique, il incarne le mythe du « cowboy des plaines » (Bélaïr 75–76). « Tanné » de sa vie sans perspectives, Léopold exprime son plus grand désespoir et ses angoisses dans une langue crue où les sacres cohabitent avec les anglicismes :

LÉOPOLD. Hostie, toute ta tabarnac de vie à faire la même tabarnac d'affaire en arrière de la même tabarnac de machine ! [...] Tu-viens que t'es tellement spécialisé dans ta job steadée, que tu fais partie de ta tabarnac de machine ! C'est elle qui te mène ! C'est pus toé qui watches quand a'va faire défaut, c'est elle qui watche quand tu vas y tourner le dos pour pouvoir te chier dans le dos sacrament ! (Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* 118)

Cependant, par sa violence verbale et son comportement revendicateur, Léopold trahit sa véritable faiblesse. En effet, mieux nous le connaissons, plus il semble fragile, effrayé par la folie héréditaire et frustré par la solitude, qu'elle soit sociale (absence de « chums ») ou sexuelle (son amour conjugal ressemble à un viol). Être *macho* devient dès lors un masque protecteur, idéal pour cacher sa profonde aliénation.

Il en va de même de sa femme, Marie-Louise. Ses premières répliques nous la montrent comme une femme au foyer, calme et bien rangée. Elle offre du café à son conjoint, essaie de ne pas faire de bruit dans les toilettes, prie au pied du lit, planifie le weekend pour satisfaire le besoin en loisirs de sa famille. Elle a un vocabulaire peu recherché, mais elle ne « sacre » pas et, en général, elle tente de préserver une certaine « bienséance » du langage. Or, cette image lisse se voit rapidement brisée. Atteinte par les attaques de son mari, elle est capable de déverser sur lui toute sa rage et devenir grossière. Ainsi, malgré son côté apparemment bigote, elle a recours à l'arme de Léopold, c'est-à-dire à une langue pleine de sacres : « viarge » (106), « bâtard » (107), « sacrament » (125), « crisser » (125), etc. Dès lors, la soumission de Marie-Lou apparaît comme un paravent qui cache une femme aliénée. On le voit bien dans la scène où elle dévoile à Léopold sa grossesse : « Ben oui, c'est ça, c'est en plein ça ! Es-tu content, mon loup, mon chéri, mon beau trésor, on va en avoir un autre ! » (110). De plus, Marie-Louise est bien consciente de son jeu et semble y trouver du plaisir. Jouant à la fois à la victime et au bourreau, elle passe facilement de la plainte à la plus fine manipulation émotionnelle : « Fais pas le fin-fin, là, essaye pas de sourire, j'sais que t'es t'en Christ ! Tu te r'tiens, hein ? J't'agace, pis tu te r'tiens... » (125) lui souffle-t-elle dans l'oreille pour s'écrier aussitôt : « Sacrament de fou ! Qu'est-ce que tu fais là ! T'as crissé la table à terre ! » (125).

Les filles des Brassard, Carmen et Manon, optent pour les mêmes simulacres. La première préfère le monde du « show » et les chansons country à la marginalisation dans la maison qui « sent le mort » (137). « En dix ans chus devenue une autre femme... » (101) annonce-t-elle avec fierté. La fierté, la dignité, voire l'orgueil expriment son émancipation sociale alors que son langage fait corps avec Montréal, grande ville moderne et bilingue. En effet, Carmen retrouve sa libération dans son nouveau style conversationnel. Elle « pogne » (105) sur le « stage » (139) du bar *Rodéo* de la *Main* ; elle n'a pas peur de sacrer et l'emploi des anglicismes lui est naturel.

Comme dans le cas de Léopold et de Marie-Louise, les paroles de Carmen ne font que partie de son costume. Sa sœur Manon s'en doute bien. Pour s'en démarquer, elle choisit le masque de Marie-Louise avec toutes ses composantes, la langue en premier lieu. Au début de la pièce, elle se montre plutôt laconique et effacée, « subissant » les paroles des autres. Mais lorsqu'elle prend la parole, on s'aperçoit que son langage est plus soigné, souvent poétique. Même ses insultes comportent des métaphores : « On dirait que tu sors d'un cirque ambulante ! » (100) dit-elle à Carmen qui, agressée par ce registre si différent du sien se défend par des ripostes « épilinguistiques » (c'est-à-dire métalinguistiques avec une valeur appréciative ajoutée) : « Tu te penses encore plus intelligente que moé, hein ? » (102) ou « Tu parles en vraie femme d'Église, Manon. » (121)

Or, nous pouvons observer qu'au fur et à mesure du développement dramatique Manon est capable d'emprunter le registre populaire : « Si t'as trouvé ton bonheur, sacre-moé donc la paix... » (136). Ainsi, tout comme dans le cas de Marie-Louise, éclate le vernis de sa soumission ; et la « religieuse » Manon montre ses « griffes » langagières.

Cette cruauté au sein de la famille, où l'importance des masques de toutes sortes a son poids, a été souvent remarquée par les critiques. Pour Michel Bélair, la famille est la réalisation la plus primaire de l'aliénation, « [...] un univers cruel alimenté de jugements de valeur dont tout le monde se sert afin de se déculpabiliser et afin d'oublier sa propre médiocrité et ses propres faiblesses » (44). En général, on voit dans cette pièce une tragédie de la langue, l'exercice de la parole n'étant pas possible en dehors du cri et des accusations (Melançon 96).

On peut dire que Michel Tremblay déploie dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* toute une stratégie langagière pour rendre impossible la véritable communication des personnages. On le perçoit à travers la disposition des acteurs sur scène proposée dans les didascalies initiales (« mansions » suggérant des moments-lieux) : « Les personnages ne bougent jamais et ne se regardent jamais. » (Tremblay, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* 98)⁷ Michel Bélair voit dans cette pièce une « communication à sens unique » (48), où les paroles

⁷ Cette « immobilité » affaiblit la fonction « phatique » du langage. Dans son modèle de communication Jakobson a proposé le « contact » avec la fonction phatique du langage comme nécessaire à la communication entre le « destinataire » et le « destinataire » (Boutet 14–15).

sont en quelque sorte propulsées dans le vide, tout comme dans *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck.

Étant donné cette séparation primordiale, les personnages de ce drame ne semblent guère réaliser le principe du « dialogue théâtral ». Au lieu de se parler, ils sont pris dans leurs soliloques respectifs qui s'alternent, s'entre-choquent et s'orchestrent dans un « récital de joul », comme l'affirme Tremblay lui-même (Gauvin 156). De ce point de vue, d'autres comparaisons au monde de la musique peuvent être relevées. *À toi, pour toujours, ta Marie-Loi* est souvent considérée comme une « cantate *cheap* » (Godin et Mailhot 170) et « une fugue pour quatre solitudes, exécutée par des instruments dans des tons différents » (170). La forme du drame reflèterait ainsi les problèmes des protagonistes tremblayens placés « au seuil » : aspirant à leur « chez soi » dans un univers socioculturel en mutation et, en même temps, profondément « tu-seuls », enfermés dans leur systèmes de valeurs, leurs idées et leurs corps.

Un quintette polyphonique : *Albertine, en cinq temps* (1983)

Jusqu'ici nous avons observé que la langue constitue un élément de décor théâtral, autant pour caractériser les *dramatis personae* que pour montrer des barrières ou points conflictuels entre elles. En effet, dotés d'un outil bien spécifique qu'est le joul, les personnages tremblayens projettent leurs frustrations sur la parole qui, de la sorte, devient une arme. Nous avons vu combien dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* tout le monde est obsédé par une « guerre d'accusations » au sein de la famille. Or, si la différenciation par la langue paraît évidente dans le cas des groupes d'individus dont chacun possède des expériences bien différentes, il nous semble intéressant de distinguer des enjeux expressifs (stylistiques) là où la violence véhiculée par la performance langagière est susceptible de se tourner contre l'agresseur lui-même. Cette situation dramatique se joue pleinement dans *Albertine, en cinq temps*. En effet, l'héroïne-éponyme de la pièce, dont la vie se divise en cinq moments-lieux, est à la fois le « destinataire » et le « destinataire » de son discours. Nous avons déjà soulevé l'importance des indices spatiotemporels sur le développement de chaque avatar d'Albertine du point de vue dramatique. Ayant analysé les crises et leurs fondements émotionnels, nous pourrions nous demander de quelle manière la pluralité d'expériences peut influencer sur la langue de chacune des Albertine.

La protagoniste à l'âge de trente ans est – comme nous le savons déjà – fortement éprouvée par la vie. Quittée par son mari (mort pendant la guerre), restée avec deux enfants qui posent des problèmes⁸, sujette à des crises de

⁸ Ses problèmes sont condensés autour de la famille : du fils Marcel avec sa schizophrénie progressante et de la fille Thérèse qui compense le manque du père en séduisant un homme plus âgé.

rage, Albertine paraît sur scène comme « désarmée ». Elle semble plutôt observer le déroulement du drame que d'y participer de plain-pied. Et même si elle parle joual (décelable dans toute la pièce, notamment par les réductions phonétiques récurrentes), ses propos sonnent « beau » (Tremblay, *Albertine en cinq temps* 348) autant pour elle-même que pour les autres qui l'entendent. Elle parle « drôlement » (347), comme le qualifie son avatar septuagénaire. Troublée par son séjour à la campagne et l'idée du crime qui la hante, elle se laisse aller à cet état de contemplation ineffable car « trop bon » (353) pour être exprimé dans un lexique appauvri.

Toutefois, poussée par la volonté d'agir, Albertine à trente ans brise son silence naïf de pure observatrice pour changer de ton et dénoncer l'injustice de son état, de son « lot » (365), et de ses « cages » (365). Elle prend alors une posture de femme révoltée et ponctue son discours de points d'exclamation. Telle cette séquence où s'exprime une solidarité sur un mode « cassandrique » : « Dans dix ans, dans vingt ans, on va être encore là, dans notre cage avec des barreaux ! Pis quand on va être vieilles, quand y»auront pus besoin de nous autres, y vont nous mettre dans des cages de vieilles ! Pis on va virer folles d'ennui ! » (365).

Cette colère qui la gagne soudainement, augmentée par les paroles d'Albertine à quarante ans, lui est incompréhensible, tout comme sa force destructrice, cette « boule de feu » (367) qui l'avait poussée à battre sa fille. En même temps, Albertine à trente ans se rend compte des conséquences du manque de communication en famille, car elle peut se mirer dans ses incarnations plus âgées.

On comprend dès lors que la frustration d'Albertine quadragénaire va croître et son dégoût de vivre s'exprimera par un déchaînement de violence verbale. Malgré les appels de sa sœur Madeleine de « s'exprimer sur un ton un peu plus doux... » (360), elle n'arrive pas à se calmer : « Mon cœur déborde d'affaires tellement laides, si tu savais... » (360). En effet, son registre « joualisant » dévoile toute sa richesse phonétique, lexicale et phraséologique. Outre la réduction de surfaces phonétiques (« j»me sus dit, laisse-la faire y'est quand-même moins pire que c'qu'a'ramène d'habitude ! » [379]), nous pouvons trouver dans ses répliques toute une gamme de sacres comme : « en maudit » (351), « bâtard que chus tannée » (353), « sacre-moi donc patience » (364). À cela s'ajoutent les anglicismes, tels que : « super-bright » (360), « waitress » (360), « pimps » (377), « trusté » (379), etc. Or, ce flot de paroles et sa dégradation linguistique illustrent bien son état de frustration profonde de femme, « tu-seule dans une maison pleine de monde » (359). Nous pouvons ainsi observer que sous ce visage « durci » (346) par l'exubérance et la violence verbales se cache une femme fragile qui s'entend, mais ne sait pas comment se faire écouter. La langue n'a plus ici de fonction « combative » (comme dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*). Elle ne sert pas à agresser ni à blesser l'autre, mais plutôt à évacuer tout le désespoir accumulé à cause de l'aliénation éprouvée au sein de sa famille. Elle colle à Albertine comme un costume,

mais elle est aussi un paravent derrière lequel l'héroïne peut se cacher tout en gardant son naturel.

Dix ans après, Albertine rejette ce « costume linguistique » de femme enragée et décide de s'ouvrir au monde. Libérée des problèmes qui la terrassaient à la maison, elle aspire la ville de Montréal par tous ses pores. Sa langue est alors celle de l'épanouissement. De nouveau, Albertine parle « drôlement » (348), en admirant les petites choses de sa vie où même une simple odeur des frites est synonyme du bonheur. De plus, elle semble avoir trouvé dans la chanson le moyen d'échapper aux visions angoissantes d'avant. Elle peut enfin revendiquer son droit au bonheur immédiat, sans évoquer le bon vieux temps à la campagne. Désormais, elle articule franchement ce qu'elle pense :

ALBERTINE À 50 ANS. J'le prends, moi, le temps ! (*Albertine à soixante-dix ans rit*). C'est vrai ! Quand j'finis de travailler, des fois, le soir, à six heures... le parc Lafontaine est tellement beau !

ALBERTINE À 30 ANS. Pas comme à la campagne...

ALBERTINE À 50 ANS. Ben non, pas comme à la campagne, pis, qu'est-ce que ça fait ? La campagne, je l'ai vue une semaine dans ma vie ! C'est pas nécessaire de ramâcher ça jusqu'à la fin de mes jours ! Non, aujourd'hui, j'prends c'qui passe pis quand un beau grand ciel tout en couleur se présente à moi, j'm'arrête pis j'le regarde !

ALBERTINE À 70 ANS. Toi aussi, tu parles drôlement !

ALBERTINE À 50 ANS. Comment ça, j'parle drôlement ?

ALBERTINE À 70 ANS. J'sais pas... j'sais pas. On dirait que vous employez des mots que j'ai jamais employés...

ALBERTINE À 50 ANS. J'parle comme j'parle, c'est toute... (348)

Albertine sait d'ores-et-déjà que sa vie ne dépend que de son attitude. Elle essaie donc de réparer ses fautes d'antan. Puisque toute son aliénation familiale est due au manque de communication, à la « chicane » constante, Albertine renoue le contact avec sa sœur pour pouvoir partager son bonheur. Toutefois, aussitôt après la mort de Madeleine et de Thérèse, le monde « s'écroule » sur les épaules d'Albertine. Déprimée, elle parle très peu, lance un sacre virulent qui met en cause les paroles des autres : « On »en sacre, du reste de la famille ! » (353), « On »en sacre, des hirondelles ! » (353). Elle retrouve son allure déplaisante d'autrefois tout en préservant une dose de naïveté au plan expressif (idiosyncrétique). Ainsi, juste après avoir usé d'un « sacre », elle passe à une rhétorique enfantine : « Quand moman est morte, dans son sommeil, comme un p'tit oiseau, j'me sus sentie débalancée... » (357). Et pour voir ce « débalancement », il faut attendre la scène qui clôt la pièce, lorsque Albertine sexagénaire s'exprime dans son monologue « flamboyant », plein de regret et de résignation, là où le registre vulgaire rejoint le tragique de sa condition.

Or, rien n'est définitif dans la pièce de Tremblay. D'autres revirements langagiers balisent les moments de crise existentielle. Ainsi à soixante-dix ans, Albertine affirme avoir « ben changé » (352) tout comme Carmen d'À toi,

pour toujours, ta Marie-Lou. Tremblay indique ce changement d'ordre physique et psychologique dans les didascalies au début de la pièce : « Elle parle par petites phrases hachées, presque chantantes. Elle a ce ton d'insouciance de ceux qui reviennent de très loin. C'est une vieille toute menue, presque trottinante » (345).

Une fois de plus, la langue est au cœur de tous ces changements décalés de dix ans. Albertine perd de sa frustration et essaye de retrouver un certain équilibre entre l'attitude positive de ses cinquante ans et sa dégradation actuelle. La pièce commence au beau milieu de son monologue où l'insouciance annoncée par l'auteur est marquée par un relâchement général par rapport à la norme, mais qui ne dépasse pas les limites du vernaculaire employé par Albertine trentenaire ou quinquagénaire. Il est cependant intéressant d'observer que son langage n'est pas tout à fait cohérent. D'un côté, elle parle joul avec toutes les contraintes phonétiques qu'il implique ; mais de l'autre, elle fait preuve d'une rare sagesse qui se profile aussi sur son respect de la concordance des temps : « Si vous m'aviez parlé sur un autre ton, j'aurais peut-être été capable de discuter... » (361).

Son « cas » est presque aussi ambigu que celui de Madeleine. D'après les indications d'auteur, la sœur d'Albertine « n'a pas d'âge » (345). Or, du point de vue linguistique, elle varie entre le vernaculaire et un français plutôt soigné. Quelques répliques après une phrase comme « C'est vrai qu'y font un maudit bruit, toute la gang » (357), elle utilise des verbes introducteurs de la parole propres au registre littéraire : « s'exprimer » (360), « argumenter » (360), « discuter » (361), « reprocher » (364) « faire savoir » (387), etc. Certes, le joul dans *Albertine, en cinq temps* n'est pas aussi prononcé que celui des protagonistes d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*⁹. Il n'en reste pas moins vrai qu'il peut se hisser à un registre littéraire.

Lise Gauvin explique cet écart entre les niveaux de langue chez Tremblay par la théorie bakhtinienne de dialogisme. Elle signale que la « confrontation de registres » s'effectue sur le mode carnavalesque de renversement selon lequel il y a une effective « prise en charge du populaire par le sérieux et le savant » (Gauvin 165). En effet, nous pouvons observer un jeu formel constant au sein d'un seul drame : cinq personnages soliloquant en une héroïne, chacun possédant un langage qui lui est propre, représentent la volonté de faire sentir profondément une vie entière et les problèmes existentiels qui se reflètent dans l'usage de la parole. En définitive, on peut admettre que la fonction des

⁹ Dans les œuvres de Tremblay, composées après les tensions sociolinguistiques qui secouaient le Québec et sa scène littéraire pendant la Révolution tranquille, on peut observer généralement une diminution considérable d'emploi des éléments du joul. Cela est observable dans les productions les plus récentes comme *Le Paradis à la fin de vos jours* (2008) et *Fragments de mensonges inutiles* (2009), faisant partie (comme *Albertine, en cinq temps*), du « Deuxième Cycle des Belles-Sœurs ». Pour voir toute la classification des œuvres de Michel Tremblay, voir son CV disponible sur : http://www.agencegoodwin.com/sites/default/files/cv/00.tremblay.michel.cv_.pdf.

cinq langages mis en mouvement par Tremblay dans cette pièce est de faire ressentir jusqu'à « la moelle linguistique », le dialogue de l'aliénation ou de l'émancipation, dialogue qui « déchire » *Albertine* et en fait un personnage des plus complexes du théâtre tremblayen.

***Demain matin, Montréal m'attend* (1995) et le carnaval de langages**

Nous avons vu que dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* la langue est exploitée afin de représenter la violence au sein de la famille. Dans *Albertine, en cinq temps* elle constitue plutôt un miroir qui reflète « le moi » de l'héroïne. Il nous faut à présent observer quelles stratégies stylistiques déploie Michel Tremblay dans *Demain matin, Montréal m'attend*, pièce capitale pour l'analyse de la relation entre le personnage et son milieu.

Cette comédie musicale (l'une des trois œuvres musicales composées par Tremblay¹⁰), conçue en 1970 complétée en 1972 et recréée en 1995¹¹, est une pièce qui semble très linéaire dans sa construction dramatique. Elle comprend une suite logique de faits, sans le jeu entre le présent et le passé, si caractéristique pour la structuration dramatique des œuvres de Tremblay.

Demain matin, Montréal m'attend appartient toujours au « Premier Cycle des *Belles-Sœurs* », ce qui implique le caractère « joualisant » de sa langue, plus prononcé que dans les pièces écrites après la Révolution tranquille, comme *Albertine, en cinq temps* (1983). C'est pourquoi un lecteur non avisé éprouve de la difficulté à comprendre pleinement les propos de la majorité des personnages qui se trouvent dans un bar gay ou dans un bordel. Si la pièce n'est pas une « cantate *cheap* » (Godin et Mailhot 170) ni un « récital de jocal » (Gauvin 156), elle offre tout un « théâtre de la langue », selon le mot de Lise Gauvin (153). La variation englobe ici les éléments phonétiques (communs à tous les personnages-locuteurs observés jusqu'ici) ainsi que les particularismes sémantiques. D'une part, nous pouvons y distinguer l'investissement de québécoisismes, comme les locutions « péter la balloune » (Tremblay, *Demain matin, Montréal m'attend* 118), « avoir son voyage » (123) ou des lexèmes réduits à leur sens premier : « quétainerie » (114), « ruine-babine » (127), « écœuranterie » (143). D'autre part, les répliques des personnages sont parsemées de nombreux anglicismes (dans la plupart nominaux), tant directs : « job » (108), « girls » (123), « overtime » (129) qu'adaptés : « annonce »¹²(115), « not » *jewellerie* » (126), « *watcher* » (130).

¹⁰ Michel Tremblay a créé deux comédies musicales : *Demain matin, Montréal m'attend* (1970) et *Les héros de mon enfance* (1976). Il a écrit également un livret d'opéra romantique *Nelligan* (1990).

¹¹ Nous appuyons nos considérations sur la nouvelle version de la pièce.

¹² Dans cette situation, « annonce » vient de « announcement » anglais.

Vue dans cette perspective, Louise Tétrault qui arrive du village Saint-Martin-au-Large, semble être confrontée à l'une des grandes réalités de la métropole montréalaise : le joul. Elle décide de s'installer sur la *Main*, rue offrant une carrière facile dans l'un des nombreux cabarets qui s'y trouvent. Dans sa première chanson (éponyme de la pièce), Louise se réjouit : « Demain matin, Montréal m'attend. Demain m'attend, Montréal m'atteint » (100, nous soulignons). En effet, dès son arrivée en ville, elle semble curieusement « contaminée » par la langue de sa « nouvelle famille » de *la Main*. Elle emprunte et manie facilement les expressions des autres, comme « t'es ben blood » (111) qui sonnent assez artificiellement dans sa bouche, surtout si l'on observe cette « adoption langagière » face à ses efforts d'adaptation au nouveau milieu : perruque blonde et costume d'une revue sud-américaine.

Rita, la sœur de Louise, travaille dans le monde du « show » (107) depuis plusieurs années et elle sait comment parler au « personnel » de la *Main*, c'est-à-dire les danseurs, les travestis et les prostitué(e)s, qui peuplent son univers. Consciente d'être « sur le stage » (107) pour divertir une « gang de caves » (105) qui ont « la piasse » (107), Rita manie facilement les comportements langagiers des « marginaux » (notamment sexuels) de la ville. Elle sait que dans ce monde, il faut savoir être « bitch » (114), comme le dit l'une des chansons, et « bitcher » (115) les autres, qu'ils soient « gays » (113) ou « straight » (107), « chorus girls » (110) ou « waitress » (120). Son langage, truffé d'anglicismes témoigne de sa lutte violente pour faire carrière dans le « music-hall » (113).

De son côté, le monde qu'elle méprise, mais qu'elle adore en même temps, est porteur d'une forte contamination linguistique observable dans chaque réplique¹³. Dans la splendeur de la *Main*, l'alternance des codes de langues paraît presque invisible, tant elle colle à ce milieu. Ainsi, déjà dans sa forme appauvrie par les anglicismes le français côtoie les syntagmes propres à l'anglais qui fonctionnent au même niveau de communicabilité que les phrases en français. En effet, lorsque Marcel Gérard, un journaliste à potins, apprend le vrai nom de Lola Lee, il « switche » du français à l'anglais : « C'est too much, c'est pas possible, not to be believed, Lola Lee s'appelle Tétrault ! » (119). Le passage à l'anglais peut en fait être conditionné émotionnellement, ce que l'on voit bien à travers plusieurs taquineries dans les scènes du bar *Meat Rack* : « Hi, girls ! » (115) ou « Gang de bitches ! Music, maestro, please ! » (116). Mais la *Main* fait corps avant tout avec les personnages homosexuels emblématiques qui sont centraux dans des pièces qui leur sont consacrées : *La Duchesse de Langeais* (1969) et *Hosanna* (1973) et *Les Anciennes odeurs* (1981). La Duchesse (plus présente dans *Demain matin, Montréal m'attend* qu'*Hosanna*) non seulement alterne les langues (le français avec

¹³ Mis à part les présentations des « annonceurs » de spectacle qui utilisent la variété « le québécois „bien parlé” » (Wittmann 83).

l'anglais), mais aussi les registres : le jocal avec un français littéraire, digne de Balzac :

LA DUCHESSE (*très femme du monde*). Vous savez bien, très chère, que les femmes du sexe ne sont point admises dans ce cénacle, sauf pour de très rares exceptions dont vous ne faites l'insigne honneur de faire partie !

LOLA LEE (*sur le même ton*). Je n'abuse pas souvent de ce précieux privilège... ça me déprime, icitte !

MARCEL GÉRARD. T'as pas toujours dit ça...

LOLA LEE. J'ai travaillé ici juste parce que j'étais dans la rue...

LA DUCHESSE. Toujours aussi charmante !

LOLA LEE. Toujours aussi grosse ! (118–119)

La cohabitation des langues et des registres différents va de même avec la structure générale de *Demain matin, Montréal m'attend*. Composée de vingt chansons, cette comédie musicale est, comme la ville, un « patchwork linguistique »¹⁴. Nous y retrouvons aussi bien des chansons en français qu'en anglais (« Hello baby, how are you ? ») ainsi que des stylisations de la « chanson réaliste française » (137) (« Le Chien sale aux yeux verts ») et de la revue sud-américaine (« Le Brésil brille »).

L'aspect musical est plus important dans cette pièce que dans les autres œuvres de Tremblay. D'autant qu'à part la « mise en scène du jocal, l'auteur procède aussi à des jeux de mots (version burlesque) qui apportent un contrepoids au tragique de certaines scènes. Ainsi, les conflits entre les travestis prennent une valeur humoristique quand à chaque interjection « bitch », le personnage Butch croit être interpellé :

HOSANNA. Bitch !

BUTCH. Que c'est que tu veux ?

HOSANNA. J'ai pas dit « Butch », j'ai dit « Bitch » !

BABALU. Ça revient au même, de toute façon !

BUTCH. Veux-tu un coup de karaté su'a noix, toi ?

[...]

MARCEL GÉRARD. Bitch !

BUTCH. Quoi !

MARCEL GÉRARD. Encore ! Change de nom, fais quequ'chose ! (114)

Tremblay se plaît aussi à juxtaposer les expressions paronymiques de registres différents, comme dans la situation suivante :

LA DUCHESSE. Je vais donc commencer mon tour de chant ce soir par une imitation qui restera désormais célèbre dans les annales de... de...

¹⁴ Nous empruntons cette expression à Régine Robin. Robin, Régine. *La Québécoïte*. Montréal : TYPO, 1993. 82

MARCEL GÉRARD. T'as été fouiller dans les annales de qui, encore, là...
 LA DUCHESSE. Voici donc, public adoré... (D : 116)

Ces jeux de mots mi-précieux, mi-grossiers, constituent une forte décharge émotionnelle et font partie du carnivalesque tremblayen. Lise Gauvin traite ce type de carnavalisation comme « le marché linguistique » (165) où l'on assiste à la négociation de la parole à l'intérieur d'une langue ou d'un registre. C'est ainsi que le joul cohabite avec un français littéraire, le comique avec le tragique et le bas avec le haut. Dans *Demain matin, Montréal m'attend*, cette pluralité de langues et d'expériences langagières renforce le caractère (déjà mentionné) d'une « fresque de cynisme et de non-appartenance » (Bélaïr 61), où les personnages sont autant des reflets du quotidien que des « poupées » métaphoriques, habilement manipulées, à la façon brechtienne, par Michel Tremblay et les metteurs en scène de ses pièces¹⁵.

Dans le présent chapitre nous nous sommes attardés sur le joul et ses possibilités expressives dans le théâtre de Tremblay. En effet, ce parler populaire montréalais est inhérent aux œuvres que nous avons analysées. Que seraient en fait Marie-Louise et Léopold, Manon et Carmen, toutes les Albertine, Louise, Rita ou La Duchesse sans le joul ? La question semble tellement évidente que certains chercheurs ne voient pas la possibilité d'existence de ces personnages sans leur caractère le plus marquant qu'est la langue (Bélaïr 54).

Or, comme nous l'avons observé, le vernaculaire québécois n'est pas uniquement un élément figé, propre à un univers référentiel, au *hic et nunc* québécois. Son rôle s'étend au-delà du réalisme ou du naturalisme des *dramatis personae* qui le parlent. Dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, il devient une arme à proprement parler. Tourné contre la famille, il véhicule des affects et des instincts, telle la haine de soi et de l'autre en soi qui unit les Brassard. Il est cependant à noter que cette violence linguistique est propre à tous, malgré les masques qu'ils portent. Dans les points culminants des soliloques, ces masques tombent et laissent voir une profonde aliénation sociale.

Toutefois, comme nous avons essayé de le démontrer, dans le cas d'*Albertine, en cinq temps* le joul ne sert pas seulement de miroir dans lequel se reflète l'aliénation de l'héroïne et son désir d'être aimée. Même s'il y occupe moins de place que dans les autres pièces, il est un vecteur important de partage des émotions, qu'elles soient nobles ou basses ; de la sorte, il peut paradoxalement servir au « parler beau » qui lui est incompatible par essence, sonnait « drôlement » dans l'oreille de la protagoniste même.

¹⁵ Nous pouvons observer en effet un jeu constant de Tremblay entre « l'identification » de ses personnages par leurs sociolectes et « la distanciation » (comme dans le théâtre de Bertolt Brecht) qu'ils subissent par rapport à leur paroles que ce soit de manière épilinguistique comme dans le cas d'*Albertine*, ou par le recours à la chanson et autres éléments de la comédie musicale qui s'insèrent artificiellement au réalisme de certaines scènes.

En même temps, nous l'avons vu dans *Demain matin, Montréal m'attend*, le vernaculaire peut aussi être appris et adopté par le personnage afin de pouvoir s'insérer (même provisoirement) dans la communauté de la *Main*. Langage inconditionnel du monde de la « shop » qui aliène et du monde du « show » qui libère, il reste un enjeu stylistique fondamental. Hétéroclite, il favorise la cohabitation avec d'autres registres (le français standard et littéraire), voire d'autres langues (l'anglais). Étant donné sa souplesse et ses diverses strates, ainsi que les stratégies employées par les personnages-locuteurs, le joual est le lieu-même de la rencontre carnavalesque du haut et du bas, du tragique et du comique, du fort et du faible, de l'aliénation et de l'émancipation – idées et thèmes qui sous-tendent l'œuvre de Michel Tremblay.

Bibliographie :

- Bélaïr, Michel. *Michel Tremblay*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 1972.
- Benoît, Jacques. « Joual ou français québécois ? » *Langue et identité*. Noël Corbett (dir.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1990. 19–29.
- Bibeau, Gilles. « Le français québécois : évolution et état présent ». *Langue et identité*. Noël Corbett (dir.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1990. 11–18.
- Bouchard, Chantal. *La langue et le nombril : histoire d'une obsession québécoise*. Montréal : Fides, 1998.
- Boutet, Josiane. *Langue et société*. Paris : Le Seuil, 1997.
- Corbett, Noël. « Présentation ». *Langue et identité*. Noël Corbett (dir.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1990. IX–XXIV.
- Dargnat, Mathilde. *L'oral comme fiction*, thèse de doctorat de sciences du langage et Ph.D. d'Études françaises (cotutelle), Aix-en-Provence et Montréal, Université de Provence 2006. 7 Mars 2011. <http://mathilde.dargnat.free.fr/index_fichiers/DARGNAT_chapitre_2.pdf>.
- Desbiens, Jean-Paul. *Les Insolences du Frère Untel*. Montréal : Les Éditions de l'Homme, 1960.
- Gauvin, Lise. « Le théâtre de la langue ». *Le Monde de Michel Tremblay*, t. 2 : Romans et récits. Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.). Carnières : Éditions Lansman, 2005. 153–176.
- Godin, Jean-Cléo et Maillhot, Laurent. *Le théâtre québécois II : Nouveaux auteurs, autres spectacles*. Montréal : Éditions Hurtubise-HMH, 1980.
- Laberge, Hélène. « Joual », *Encyclopédie de la Francophonie*. 7 Mars 2011. <<http://agora.qc.ca/francophonie.nsf/Dossiers/Joual>>.
- Lafon, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois 1975–1995*. Montréal : Fides, 2001.
- Lagerquist, Hans. *Portrait critique du joual de Michel Tremblay*. Copenhague : CEDEF, 2004.
- Laurendeau, Paul. « Théâtre, roman et pratique vernaculaire chez Michel Tremblay ». *Présence francophone* 32 (1988) : 5–20.

- . « La langue québécoise : un vernaculaire du français ». *Langue et identité*. Noël Corbett (dir.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1990. 219–228.
- . « Joual – franglais – français : la proximité dans l'épilinguistique ». 7 Mars 2011. <<http://paullaurendeaulinguiste.wordpress.com/laurendeau-2004b>>.
- Melançon, Joseph. « Une tragique attraction ». *Le Monde de Michel Tremblay*, t. 1 : Théâtre. Gilbert David et Pierre Lavoie (dir.). Carnières : Éditions Lansman, 2003. 95–106.
- Saint-Jacques, Bernard. « Le français québécois : Langue de communication ». *Langue et identité*. Noël Corbett (dir.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1990. 229–244.
- Santerre, Laurent. « Essai de définition du joual ». *Langue et identité*. Noël Corbett (dir.). Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1990. 263–270.
- Tremblay, Michel. *Les Belles-Sœurs*. «Théâtre I». Montréal / Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, [1965] 1991.
- . *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. «Théâtre I». Montréal / Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, [1970] 1991.
- . *Albertine, en cinq temps*. «Théâtre I». Montréal / Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, [1983] 1991.
- . *Demain matin, Montréal m'attend*. «Théâtre II». Montréal / Paris : Leméac / Actes Sud-Papiers, [1995] 2006.
- Vignes, Jean. « Ode ». *Le Dictionnaire du littéraire*. Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.). Paris : Presses Universitaires de France, 2002. 406.
- Wittmann, Henri. « Le joual c'est-tu un créole ? ». *La Linguistique* 9 (1973). 27 Fév. 2011. <<http://www.jstor.org/pss/30248230>>.

Jacek Mulczyk-Skarżyński est diplômé de philologie romane de l'Université de Varsovie où il a écrit un mémoire de maîtrise « Dialectique de l'aliénation dans les drames de Michel Tremblay » sous la direction du professeur Józef Kwaterko. En 2010, il a représenté la Pologne lors du programme d'études sur le Canada contemporain « Thinking Canada » co-organisé par la Commission européenne. Depuis 2008, il contribue à différents colloques avec des communications sur la langue et le théâtre au Québec (1^{er} Colloque Interuniversitaire « Langue-Culture-Identité » à Murzasichle, 5^e Congrès de l'Association polonaise d'études canadiennes à Cracovie et IIe Journée du Canada à l'Université A. Mickiewicz de Poznan). Son article « Le chronotope du seuil dans *Albertine, en cinq temps* » a été publié dans *Nouvelles Études Francophones* (2011). Dans la vie professionnelle, il traduit des pièces de théâtre (*Albertine, en cinq temps* et *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay) et enseigne le français avec des éléments de culture canadienne.