

**Né pour un petit pain :
le petit peuple mis en scène dans quatre pièces de la francophonie canadienne**

Maxime Pagé

Thèse soumise à la
Faculté des arts
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des arts
Université d'Ottawa

RÉSUMÉ

Ma thèse étudie la représentation du petit peuple dans quatre pièces de théâtre franco-canadiennes et québécoise des années 1960 et 1970. À l'aide de concepts sociocritiques, je me suis intéressée à la façon dont la classe populaire est représentée dans les œuvres ayant joué un rôle fondateur pour les littératures québécoise, acadienne, franco-ontarienne et franco-manitobaine telles que nous les connaissons aujourd'hui. Dans les années 1960, la montée du nationalisme québécois a entraîné une redéfinition identitaire des communautés francophones du Canada. Les Canadiens français ont cessé de s'identifier comme Canadiens français pour adopter des identités distinctes dotées de nouveaux gentilés (Franco-Ontariens, Franco-Manitobains, etc.). Les œuvres littéraires de cette époque appartenant au courant particulariste mettent en scène des éléments distinctifs, souvent stéréotypés, associés au petit peuple. L'objectif de la thèse est d'étudier ces représentations du peuple, qui ont intégré l'imaginaire social des communautés francophones en question, en lien avec le contexte sociohistorique qui les a rendues possibles. Trois caractéristiques saillantes ont été retenues : la misère, ou la pauvreté, tant économique que culturelle, le rapport à l'altérité, qui permet de tracer les frontières identitaires du groupe, et l'utilisation du vernaculaire comme élément identitaire. Mon étude porte sur quatre pièces de théâtre qui ont joué un rôle fondamental dans le devenir des quatre communautés francophones : *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (Québec), *Moé j'viens du Nord*, 'stie d'André Paiement (Ontario), *La Sagouine* d'Antonine Maillet (Acadie) et *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (Manitoba). L'étude de ces trois caractéristiques dans les œuvres du corpus a permis d'analyser la mise en scène du petit peuple conformément au stéréotype du Canadien français né pour un petit pain largement répandu dans l'imaginaire social de ces quatre communautés franco-canadiennes.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de thèse, Lucie Hotte, sans qui cette thèse n'existerait pas. Je veux souligner son enthousiasme envers mon projet dès le début, ainsi que sa patience et ses nombreux conseils. Merci également à Rainier Grutman de m'avoir présenté l'idée de faire une maîtrise.

Merci à mes amis et collègues du 302, Camylle, Frédéric, Laurence, Véronique, Khady et à ma cohorte, Mylène, Xavier et Julien dont l'amitié et la solidarité m'ont été indispensables pour garder le moral. Je remercie également Ariane Brun del Re qui a été pour moi une mentore et une guide, du début à la fin de la maîtrise. Merci de toujours avoir pris le temps de répondre à mes questions et de m'aider à formuler mes idées, même avec un bébé dans les bras.

Merci à ma famille, Michel, Danielle, Alec, Guy et Suzanne Pagé et Raymond et Paulette Cantin. Grâce à leurs encouragements et à leur appui moral, j'ai toujours cru que je pouvais réussir n'importe quel projet que j'entreprenais. Merci également à ma belle-famille, Lynn, Dave et Brendan Paquette, pour leur soutien.

Finalement, un merci particulier à Tyler Paquette qui m'a encouragée à faire une maîtrise tout au long de mon bac, même lorsque je disais ne jamais être capable d'écrire une thèse. Merci de ton appui moral, de m'avoir préparé des plans lorsque je ne savais plus où me lancer, et d'y avoir cru souvent plus que moi. Ton amour et ta patience m'ont été indispensables pour rédiger cette thèse. Je te dois aussi le crédit du titre de mon premier chapitre (qui est mon préféré).

La rédaction de cette thèse n'aurait pas été possible sans l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et de l'Université d'Ottawa. Merci également au fonds Françoise-et-Yvan-Lepage pour leurs généreuses bourses, et au Département de français pour leur appui financier ainsi que les assistanats d'enseignement qui ont été parmi mes plus belles expériences à la maîtrise.

INTRODUCTION

L'idéologie de la survivance, qui voulait protéger la culture commune, a longtemps fait de nombreux adeptes au Canada français. Certains diraient qu'elle perdure toujours aujourd'hui dans plusieurs communautés où on peut observer une certaine résistance au bilinguisme ou à la diversité culturelle par exemple. Cette culture commune fonde l'identité d'une communauté donnée, agissant comme un ensemble de référents rassembleurs pour ses membres. Selon Jeffrey LeBlanc, « [l]es pierres angulaires de l'identité canadienne-française [...] étaient au nombre de trois : la langue française, la foi catholique et un mode de vie traditionnel » (2001, p. 19). Ce sont ces trois valeurs identitaires que l'on tentait à tout prix de protéger. Cette interprétation des Canadiens français comme étant des francophones, catholiques vivant en milieu rural se voulait rassembleuse¹ : « [O]n pourrait soutenir l'argument que l'idéologie de la survivance cherchait justement à masquer les clivages, afin de préserver l'unité du Canada français et, pensait-on, mieux le protéger contre l'assimilation. » (LeBlanc, 2001, p. 21) Cependant, à partir de la Révolution tranquille, vers 1960, les francophones du Québec développent leur propre identité distincte, soit celle des Québécois. L'utilisation des frontières provinciales comme frontières identitaires entraîne une redéfinition de l'identité des Canadiens français vivant ailleurs au pays. Certains chercheurs croient que les Québécois ont priorisé le Québec pour lutter contre l'assimilation puisqu'il « y avait une reconnaissance que le bien-être du château-fort était prioritaire » (LeBlanc, 2001, p. 43).

Les États généraux du Canada français de 1967 vont être le lieu d'un affrontement entre les Québécois et les francophones vivant en contexte minoritaire puisque, bien que ces États généraux « se voulaient “du Canada français” ; ils ont dû [...] faire une place majeure au Québec, au point de provoquer chez des délégués de l'Ontario et de l'Ouest le sentiment d'une “rupture” par rapport

¹ Cette vision était également inexacte puisque la fin du XIX^e siècle marque « le début de la déstructuration de la société rurale traditionnelle et de l'urbanisation des Canadiens français » (Bouchard, 2002, p. 71).

au passé » (Morin, 2016, p. 38). Ce sentiment de rupture ressenti par les francophones vivant en contexte minoritaire provient essentiellement du fait que « les délégués québécois ont voulu affirmer leur droit de disposer d’eux-mêmes en tant que peuple, ce qui a paru entraîner pour certains un schisme au sein du Canada français traditionnel » (Morin, 2016, p. 30). Le débat tourne essentiellement autour de la définition de la nation canadienne-française, étant donné que

[l]e Québec constitue un phare pour les groupes francophones minoritaires puisque leur sort dépend nécessairement de la force économique, politique et culturelle québécoise. La nation canadienne-française dépasse cependant les frontières québécoises ; elle se fond avec celles du Canada (Martel, 1997, p. 151).

Cet affrontement confirme la divergence de points de vue entre les Québécois et les francophones vivant en contexte minoritaire quant aux frontières identitaires du Canada français. De plus, les crises scolaires du début du vingtième siècle² ainsi que cette rupture avec le Québec lors des États généraux ont confirmé aux Acadiens, aux Franco-Ontariens et aux francophones de l’Ouest canadien leur statut minoritaire, ce qui les forcera à trouver de nouveaux repères identitaires. Thériault souligne l’absence de repères pour les communautés francophones en contexte minoritaire à la suite des États généraux qui

aboutiront à proposer le transfert de la direction du Canada français à l’État (provincial) du Québec. Au grand dam d’ailleurs des Canadiens français outre-frontières (ceux du Canada), comme on les appelait à l’époque, qui se retrouvaient ainsi avec une Église affaiblie et un impossible État... donc, pour ainsi dire, devant rien (Thériault, 2016, p. 44).

Les communautés franco-canadiennes ont donc adopté « de nouvelles identités qui mettent l’accent sur leurs expériences particulières » (LeBlanc, 2001, p. 4) plutôt que sur les généralités canadiennes-françaises. À partir du moment où ces communautés francophones ont commencé à définir leurs particularités, leur identité est devenue davantage provinciale que canadienne-française. Gaétan Gervais explique par exemple que « l’Ontario français a cessé d’être *la partie ontarienne du Canada*, pour devenir *la partie française de l’Ontario* » (1995, p. 142). C’est à partir

² Il y a eu, par exemple, le Règlement 17 en 1912 en Ontario et la loi Thornton en 1916 au Manitoba qui interdisaient l’enseignement en français.

de ce moment, soit environ vers « les années 1970[, qu’] émerge une vie culturelle et artistique spécifique à l’Ontario français, témoignant d’une rupture définitive avec les origines québécoises » (LeBlanc, 2001, p. 80), et de même dans l’Ouest canadien et en Acadie. Les arts, dont la littérature, deviennent un moyen pour les quatre communautés francophones du Canada de se forger des identités distinctes³.

Problématique

Les œuvres littéraires québécoises et franco-canadiennes⁴ des années 1960 à 1970 exploitent plusieurs éléments afin de définir les particularités de chaque communauté, dont la langue commune, la conception que l’on a de soi et la définition des « Autres » qui servent à inscrire les frontières identitaires. Cette mobilisation de la littérature à des fins identitaires donne naissance à une littérature particulariste (Hotte, 2002). Ces œuvres littéraires engagées abordent des thématiques propres aux différentes communautés francophones et mettent en scène des personnages qui s’y rattachent symboliquement. La représentation qui est faite des communautés québécoise, acadienne, franco-ontarienne et franco-manitobaine dans ces œuvres littéraires offre un portrait assez stéréotypé, qui se fonde sur divers clichés, dont celui du Canadien français « “porteur d’eau”, [...] [né] “pour un petit pain” » (Bouchard, 2002, p. 72). Cette thèse vise justement à analyser la représentation du petit peuple dans quatre œuvres particularistes des années 1960 et 1970 qui ont contribué à fonder les littératures des quatre communautés en question, soit *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (Québec, écrite en 1965 et montée en 1968), *Moé j’viens du*

³ Voir Hotte, 2002.

⁴ L’expression « franco-canadien » désigne, comme le veut l’usage actuel, les communautés francophones vivant en contexte minoritaire. Les termes « Canadien français » et « canadien-français » sont utilisés pour la période avant 1970, alors qu’on utilise « Québécois » et « Franco-Canadien » ou « francophones du Canada », qui inclut tous les francophones du pays, pour les années qui suivent l’éclatement du Canada français.

Nord, 'stie d'André Paiement (Ontario, écrite en 1970 et montée en 1971), *La Sagouine* d'Antonine Maillet (Acadie, écrite en 1971 et montée en 1972) et *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (Manitoba, écrite et montée en 1975). Cette analyse vise à cerner la façon dont le peuple est représenté dans ces quatre œuvres de même que les raisons ayant mené à une autoreprésentation des communautés francophones du Canada comme celles de « petites gens ». En effet, étant donné que ces œuvres jouent un rôle fondateur pour les littératures de ces quatre communautés⁵, et que la littérature a servi de moyen pour fonder les identités respectives de ces mêmes communautés, il existe une certaine équivalence entre la représentation donnée du peuple dans ces œuvres et l'identité du peuple dans l'imaginaire social⁶. Cette étude se penchera plus particulièrement sur 1) la définition des francophones en tant que membres d'une classe sociale défavorisée et la façon dont est représentée la misère dans les œuvres du corpus ; 2) la représentation de l'Autre dont le francophone se distingue ; et 3) la revendication d'une langue vernaculaire propre à chaque communauté francophone.

État de la question

Mon étude porte sur quatre pièces de théâtre. Ce genre littéraire, voué à la représentation sur scène, s'avère un choix pertinent pour étudier la littérature des communautés francophones du Canada, surtout de l'extérieur du Québec. En effet, comme le montre l'étude de Marion Denizot

⁵ Comme les communautés québécoise, franco-ontarienne et franco-manitobaine ne deviennent distinctes qu'après la Révolution tranquille lors de l'éclatement de la nation canadienne-française, le nouveau courant littéraire des années 1960 à 1970 est fondateur de littératures (ou même de cultures) distinctes. Il existait des œuvres littéraires avant la publication des pièces du corpus, mais elles n'étaient pas distinctivement québécoises, franco-ontariennes ou franco-manitobaines, mais plutôt canadiennes-françaises (voir Hotte, 2002 et Hotte, 2000). L'Acadie est un cas d'exception, mais *La Sagouine* est tout de même considérée comme fondatrice de la littérature acadienne moderne (Giroux, 2011).

⁶ Si le discours social selon Marc Angenot désigne « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société » (1989, p. 13), l'imaginaire social en est une version plus souple représentant « ce rêve éveillé que les membres d'une société font, voient, lisent et entendent et qui leur sert d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre la réalité dans laquelle ils vivent » (Popovic, 2011, p. 29). Autrement dit, l'imaginaire social tient compte du fait qu'il peut y avoir un écart entre la façon dont se perçoit une société et la réalité.

(2008), dont les travaux me serviront de point de repère, le théâtre est doté d'un poids politique important qui mène à sa potentielle instrumentalisation au détriment d'une liberté esthétique. Bien qu'ils s'intéressent à un corpus français, ces travaux me fourniront un cadre afin d'étudier le contexte général de production du théâtre populaire et d'en constater la visée politique ou identitaire. Ils serviront aussi d'exemple de la représentation des petites gens en littérature, que l'on pourra ensuite appliquer à un corpus francophone du Canada. L'essai *Les littératures de l'exiguïté* de François Paré servira d'œuvre de référence pour l'analyse de la littérature franco-ontarienne, quoique ses concepts puissent également être appliqués aux littératures des autres communautés francophones en contexte minoritaire.

L'écriture de la misère a pour sa part fait l'objet de quelques études, notamment celles parues dans l'ouvrage collectif *Écrire la pauvreté* dirigé par Michel Biron et Pierre Popovic. Les auteurs y proposent plusieurs analyses de l'écriture de la pauvreté aux XIX^e et XX^e siècles en Europe et au Canada français, dont quelques-unes qui abordent le paradoxe de la pauvreté, soit sa glorification. Ces nombreuses analyses, dont celles de Micheline Cambron sur le personnage du petit Gazetier, d'Ellen Constans sur la pauvreté comme vertu et de Patrick Imbert sur le paradoxe de la pauvreté, serviront de cadre de référence pour l'analyse de l'écriture de la misère et de la pauvreté dans les œuvres du corpus.

En ce qui a trait à la langue d'écriture, je m'inspirerai de l'ouvrage *La langue et le nombril* de Chantal Bouchard pour contextualiser l'histoire linguistique du Québec et, plus généralement, du Canada français. Le choix de la langue vernaculaire comme langue d'écriture dans les littératures francophones du Canada est un sujet qui a fait l'objet de maintes études depuis la publication des *Belles-Sœurs*. Cette pièce de théâtre est celle qui a généré le plus d'études sur cette question précise. Mathilde Dargnat, spécialiste en sciences du langage, a publié un ouvrage intitulé *Michel Tremblay : Le « joual » dans Les Belles-Sœurs*, et M. Colleen Grimmel et Melita Prins ont

toutes deux publié une thèse à ce sujet. Il n'existe cependant pas d'études consacrées exclusivement à la langue des trois autres œuvres littéraires du corpus. Toutefois, plusieurs ouvrages comportent une section à ce sujet, dont *À l'ombre de la langue légitime* d'Annette Boudreau. L'analyse se fondera sur ces études et s'inspirera des travaux portant sur la langue dans d'autres œuvres littéraires du Québec, de l'Ontario, de l'Acadie et de l'Ouest canadien, tels ceux de Nathalie Morgan sur la langue dans le théâtre franco-ontarien, de Raoul Boudreau sur Antonine Maillet, de Lise Gauvin sur la langue dans les pièces de théâtre, de Louise Ladouceur sur le bilinguisme dans l'Ouest canadien et d'Estelle Dansereau sur la contamination linguistique.

Enfin, l'altérité a davantage été étudiée dans le roman québécois, bien que plusieurs études ont été réalisées sur la question de l'altérité dans les littératures francophones minoritaires du Canada. L'essai *Le Canadien français et son double* de Jean Bouthillette, qui souligne l'importance de l'altérité dans la question identitaire au Canada français, servira à identifier les figures d'altérité historiquement représentées en littérature canadienne-française. Les travaux de Janet M. Paterson sur l'altérité dans le roman québécois et de Glen Moulaison sur l'identité dans l'Ouest canadien fournissent une base conceptuelle qui me sera utile à cet effet. Les œuvres littéraires du corpus n'ont cependant pas fait l'objet de telles études.

Présentation du corpus

Les quatre œuvres à l'étude ont été choisies en raison de leur caractère novateur et de l'importance qu'elles ont eu pour l'évolution des littératures francophones du Canada. Il n'est d'ailleurs pas surprenant qu'il s'agisse de quatre pièces de théâtre, puisque le théâtre exige un rassemblement et un rapprochement physique avec son public qui s'inscrit dans la visée rassembleuse de ces pièces qui cherchent à fonder des identités « nationales ». Dans un contexte de revendication identitaire, ce genre s'impose. Selon Benoit Doyon-Gosselin, « [p]our les

francophones en milieu minoritaire, le théâtre s'avère une forme d'art qui permet entre autres de réunir les membres d'une même communauté » (2009, p. 74). De plus, puisque le théâtre utilise la parole comme mode de diffusion sur scène, il contribue dès lors à légitimer à la fois la langue populaire en littérature et la représentation du prolétariat. D'ailleurs, selon Raoul Boudreau, « le recours à la tradition populaire, [...] le recours à la langue populaire [et le recours au] théâtre » (2005, p. 181) seraient les trois ingrédients de « l'émergence des littératures » (2005, p. 181).

Tout d'abord *Les Belles-Sœurs* (1968) de Michel Tremblay met en scène une gamme de personnages féminins de la classe populaire, dont Germaine Lauzon qui a récemment gagné un million de timbres-primés dans un concours. Elle rassemble ses sœurs, ses voisines et ses amies dans sa cuisine d'un appartement du Plateau Mont-Royal pour l'aider à coller ses timbres dans des livrets. Les femmes parlent de leur quotidien, de leurs maris, et leurs enfants et se plaignent de leurs conditions de vie. *Les Belles-Sœurs* a transformé le théâtre québécois, le sortant de la tradition française. Cette pièce écrite en jocal met en scène des femmes du peuple. Selon Yves Jubinville, elle constitue « l'élément primordial d'une redéfinition de la théâtralité québécoise résolument tournée vers l'affirmation de l'identité culturelle et [...] le gage d'une restauration de la fonction sociale du théâtre » (2011, p. 116). Cette œuvre irait donc de pair avec les luttes de la Révolution tranquille qui sont partie intégrante de son contexte socio-politico-historique et qui cherchent elles aussi à redéfinir la nation et à affirmer sa spécificité culturelle. *Moé j'viens du Nord, 'stie* (1971) d'André Paiement a comme personnage principal Roger, un adolescent de Sudbury qui rêve d'aller à l'université, mais qui a de la difficulté à l'école. Il se querelle avec son père dont l'emploi comme travailleur minier est humiliant pour lui, et il entretient une relation avec Nicole qui tombera enceinte. Comme l'indique Joël Beddows dans la préface de la réédition de l'œuvre, la pièce de Paiement « représente la première brique du monument qui deviendra le théâtre franco-ontarien » (2004, p. 12). Cette pièce a été un élément indispensable à la révolution culturelle franco-

ontarienne, et a donné naissance au Théâtre du Nouvel-Ontario. *La Sagouine* (1971) d'Antonine Maillet est composé d'une série de monologues et a comme seul personnage la Sagouine, une femme pauvre de 72 ans, fille de pêcheur de morue qui habite à Bouctouche. Dans ses monologues, elle réfléchit à voix haute et propose un commentaire sur sa société, son quotidien et les gens qui l'entourent, en plus de raconter son passé et de songer à son avenir. La Sagouine tient des propos dénonciateurs envers l'Église et le gouvernement, et rapporte également ceux de son mari, Gapi. Cette œuvre de Maillet est également une pièce fondatrice qui ébranle la littérature acadienne parce qu'elle consiste en la « [p]remière prise de parole publique et affirmée d'une société dont la langue avait jusque-là été reléguée à la sphère privée » (Giroux, 2011, p. 150). Cette pièce met de côté le mythe tiré du poème « Évangéline » de Henry Longfellow pour proposer une « nouvelle définition du vécu acadien » (Giroux, 2011, p. 150), contribuant ainsi à « fonder le théâtre acadien contemporain au début des années 1970, si ce n'est la littérature acadienne moderne elle-même » (Giroux, 2011, p. 149). Quant à lui, Roger Auger, dans *Je m'en vais à Régina* (1976), met en scène la famille Ducharme de Saint-Boniface. Bernard, le seul fils de cette famille de classe populaire, est ami avec un Français et il s'en prend aux anglophones et aux membres de sa famille qui parlent anglais par peur qu'ils soient assimilés. Sa sœur Martha a épousé un anglophone, tandis que sa sœur Julie va déménager à Régina avec son copain Walter, un Polonais. Il s'agit de « la première pièce qui aborde directement un sujet franco-manitobain » (Doyon-Gosselin, 2009, p. 74) présentée par le Cercle Molière, soit la plus ancienne troupe de théâtre toujours en existence au Canada fondée en 1925, qui présentait jusqu'alors presque exclusivement du théâtre français. Comme on le voit, ces quatre pièces de théâtre ont marqué un moment clé dans le développement des littératures de leurs régions respectives.

Objectifs

L'objectif de cette recherche est d'abord de cerner les façons dont le peuple est représenté dans les quatre œuvres à l'étude. Ces représentations servent-elles à illustrer la réalité de la communauté francophone en question ou bien à la dénoncer? Pourquoi, à cette époque, représente-t-on le petit peuple et non l'élite canadienne-française? Ces représentations ont-elles influencé la façon dont nous percevons les francophones de ces communautés aujourd'hui? Je propose comme hypothèse que la représentation du peuple est largement influencée par l'imaginaire social, ce qui donne lieu à une fausse impression d'authenticité, puisque l'imaginaire social n'est pas nécessairement cohérent avec la réalité. De plus, il semblerait que ces œuvres placent un miroir devant la communauté en question afin d'en représenter le reflet, mais que cette même communauté se servirait réciproquement des œuvres comme image dans le miroir afin d'en devenir le reflet, donnant lieu à une représentation cyclique de l'identité, passant de l'œuvre au peuple, et vice versa. Ce cycle identitaire viendrait expliquer la représentation du peuple qui est basée sur son imaginaire social, qui, lui, est basé sur l'image peinte d'eux en littérature, plaçant par le fait même l'identité au milieu d'une galerie des Glaces.

La représentation du petit peuple implique le plus souvent la représentation de ses difficultés et de sa misère. Cette misère semble être glorifiée et être devenue presque une caractéristique identitaire pour les Canadiens français, en raison, entre autres, de la tradition catholique. Selon Chantal Bouchard, « [L]es élites, clergé en tête, vont [...] s'employer pendant plusieurs décennies à convaincre les Canadiens français que leur pauvreté est une vertu » (2002, p. 84). La Révolution tranquille marque une rupture entre l'État et l'Église au Québec, mais l'imaginaire catholique des martyrs, de la souffrance et de la pauvreté ne disparaît pas forcément de l'imaginaire social des francophones pour autant. L'identité des francophones se construit d'ailleurs sur une certaine xénophobie présente dans les œuvres. La fragmentation du groupe canadien-français, qui a entraîné

la nécessité d'une redéfinition identitaire provinciale au moment de la fin du Canada français, aurait impliqué un repli sur soi et donc un rejet de l'altérité. Il est aussi quasi indispensable pour se définir de définir ce qui n'est pas soi, ce qui ne fait pas partie de l'identité en question, c'est-à-dire les Autres. Les anglophones et les francophones habitant d'autres provinces seraient donc des figures de l'Autre négatives, tout comme l'élite francophone locale, celle que l'on ne représente pas dans ces œuvres. L'utilisation des registres vernaculaires liés à la classe sociale des personnages marque un éloignement face à la tradition française. La fonction identitaire de ces œuvres justifierait également un désir d'authenticité (ou d'effet de réel⁷) reflété dans la langue.

Cadre théorique et méthodologique

La sociocritique est l'approche théorique qui sera privilégiée dans le cadre de cette thèse, dans le but de mettre en relation le contexte social dans lequel les œuvres sont produites et la société qui y est mise en scène. Selon Claude Duchet, lorsque la sociocritique est appliquée, « [l]'enjeu, [...] qui est en œuvre dans le texte, [c'est] un rapport au monde » (1979, p. 3). Duchet définit également la sociocritique comme suit :

Elle s'intéresse, bien entendu, aux conditions de la production littéraire comme aux conditions de lecture ou de lisibilité, qui relèvent d'autres enquêtes, mais pour repérer dans les œuvres mêmes l'inscription de ces conditions, indissociable de la mise en texte. Effectuer une lecture sociocritique revient, en quelque sorte, à ouvrir l'œuvre du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. (1979, p. 4)

⁷ En expliquant l'illusion référentielle chez Flaubert et Michelet, Roland Barthes soutient que « supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le "réel" y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier [...] ; c'est la catégorie du "réel" (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée ; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (1968, p. 88).

Pierre Popovic, quant à lui, explique que la « situation politico-historique » (2011, p. 12) serait l'une des « “conditions sociales objectives” pesant sur la création littéraire » (2011, p. 12).

Similairement, Roger Fayolle explique que

tout texte porte en lui les marques des conditions socio-historiques qui ont présidé à sa production et à ses lectures. La sociocritique cherche scrupuleusement à déchiffrer ces marques et à lire notamment, dans les textes littéraires, les luttes idéologiques à différents moments de la lutte des classes (1979, p. 215).

Si l'on combine ces idées selon lesquelles un texte est indissociable des « conditions de la production littéraire » (Duchet, 1979, p. 4) et que l'une de ces conditions est sa « situation politico-historique » (Popovic, 2011, p. 12), l'hypothèse de la relation à double sens entre la représentation du peuple dans les œuvres du corpus et l'identité que se construisent ces peuples à partir des représentations littéraires se trouve validée. La sociocritique permet donc d'étudier les conditions sociohistoriques entourant le contexte de création des œuvres, les représentations de ces conditions dans les textes à l'étude et l'impact de ces représentations sur la société et le lectorat, puisque « le sujet textuel est à reconnaître dans les clivages sociaux et idéologiques, travaillés dans et par l'imaginaire, qui le font exister *aussi* comme tel » (Duchet, 1979, p. 6).

Bernard Lahire a réalisé une étude de l'œuvre de Kafka dans laquelle il cherche à savoir « [p]ourquoi Franz Kafka écrit-il ce qu'il écrit comme il l'écrit » (2010, p. 9). Il lance cette étude sur la prémisse que « les textes de Kafka sont la transposition littéraire des éléments d'une série plus ou moins articulée de problèmes » (Lahire, 2010, p. 24). Cette étude fait donc usage de la sociocritique pour analyser les traces du contexte sociohistorique dans les œuvres de Kafka puisque celui-ci serait indissociable des textes en question. Cette étude sert de modèle pour ma thèse, qui se propose d'analyser les traces de la société dans un corpus francophone au Canada, ainsi que la représentation qui en est faite de façon à cerner « la dimension sociale au cœur même de l'écriture » (Amossy, 2009, p. 115). De plus, Yves Laberge souligne que « Bernard Lahire démontre qu'au-delà des thématiques, même la forme littéraire utilisée par Kafka (par exemple sa prédilection pour

les récits courts) peut s'expliquer sociologiquement par l'emploi du temps contraignant et les horaires restreints de l'écrivain » (2012, p. 168). Tout comme les récits brefs reflètent le temps restreint de Kafka, l'utilisation du théâtre par les auteurs des œuvres à l'étude peut refléter un besoin de rassemblement et une volonté de rejoindre un public qui pourrait être analphabète ou ne pas avoir accès à des livres, ce qui serait compatible avec le contexte de production des œuvres.

Mon hypothèse, soit que la représentation du peuple dans ces œuvres a contribué à la construction identitaire des quatre communautés à l'étude, s'appuie sur la notion d'imaginaire social. Dans son ouvrage *L'institution imaginaire de la société*, Cornelius Castoriadis présente la notion d'imaginaire social qui, contrairement à l'imaginaire collectif de Gérard Bouchard, cible davantage une époque et un lieu précis. Castoriadis précise que « [l]'imaginaire dont [il] parle n'est pas image *de*. Il est création incessante et essentiellement *indéterminée* [...] de figures/formes/images, à partir desquelles seulement il peut être question *de* "quelque chose". Ce que nous appelons "réalité" et "rationalité" en sont des œuvres » (1999, p. 8). Castoriadis précise également que la réalité ne précède pas l'imaginaire social : « [L]'essentiel de la création n'est pas "découverte", mais constitution du nouveau : l'art ne découvre pas, il constitue ; et le rapport de ce qu'il constitue avec le "réel" [...] n'est en tout cas pas un rapport de vérification. » (1999, p. 200) C'est de ce point de vue que je propose que les représentations du petit peuple dans les pièces à l'étude ont intégré l'imaginaire social des Québécois, des Acadiens, des Franco-Ontariens et des Franco-Manitobains. L'imaginaire social constitutif de ces collectivités est, à la fois, déterminé par leur réalité, et un reflet d'elles. Selon Castoriadis, « [i]l est impossible de comprendre ce qu'a été, ce qu'est l'histoire humaine, en dehors de la catégorie de l'imaginaire » (1999, p. 241). En observant les représentations du petit peuple dans les quatre œuvres du corpus, j'examinerai les éléments identitaires qui sont passés à l'imaginaire social.

Cette thèse est divisée en trois chapitres en fonction des trois caractéristiques saillantes propres à la représentation du peuple dans le théâtre francophone du Canada : 1) la définition des francophones en tant que membres d'une classe sociale défavorisée et la façon dont est représentée la misère ; 2) la représentation de l'Autre dont le francophone se distingue afin de se définir ; et 3) la revendication d'une langue vernaculaire propre à chaque communauté francophone. Dans chaque chapitre, les quatre pièces de théâtre à l'étude, soit *Les Belles-Sœurs*, *Moé j'viens du Nord*, *'stie*, *La Sagouine* et *Je m'en vais à Régina*, seront étudiées et comparées dans le but de faire ressortir leurs ressemblances et leurs différences afin d'en tirer des conclusions quant à la mise en scène du peuple dans les quatre régions du Canada français.

CHAPITRE 1 EH, MISÈRE...

La misère est représentée dans des textes depuis très longtemps : on peut penser à la souffrance de nombreux personnages de la Bible, tel que Jean-Baptiste décapité, de la mythologie grecque, dans le mythe d'Œdipe parricide et victime d'inceste, par exemple, et même de la littérature médiévale dont l'amour martyr dans le *Roman de la Rose* est un exemple. Mais la misère devient plus centrale en littérature de langue française au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle en France ainsi que pendant la seconde moitié du XX^e au Canada français. Selon Micheline Cambron, « le roman québécois du XIX^e siècle semble faire peu de cas de la pauvreté, laquelle est pourtant une figure obligée du discours romanesque français de la même époque » (1996, p. 301). Cependant, elle souligne l'importance de la pauvreté du personnage du petit Gazetier dans le journal québécois du XIX^e siècle *Le Canadien*, qui le présente

comme un pauvre : il est un « *pauvre* petit messenger », il a froid, il a faim – en tout cas la nourriture et la boisson lui sont offertes comme une récompense souhaitée – et, de plus, l'offrande qui lui est faite remplace la *guignolée*, cette quête organisée par des bandes de jeunes gens au profit des pauvres d'une paroisse (Cambron, 1996, p. 303).

Ce personnage d'enfant pauvre, très populaire chez les lecteurs du journal, devient rapidement une métaphore pour le peuple lui-même : « Il y a véritablement imbrication de la quête individuelle du Gazetier qui veut ses étrennes et de la quête collective d'une société qui réclame elle aussi son “dû”, ses droits. » (Cambron, 1996, p. 308) Il y a donc lieu de parler d'une équivalence entre la pauvreté du petit Gazetier et celle du peuple puisque « le Gazetier est le représentant des pauvres, or le peuple canadien-français est pauvre, donc le petit Gazetier est le porte-parole du peuple canadien-français » (Cambron, 1996, p. 311).

La représentation de la misère est également présente dans le théâtre, particulièrement dans la première moitié du XX^e siècle en France. Tel que l'indique Marion Denizot, « [l]e mouvement

du théâtre populaire naît, en France, au tournant des XIX^e et XX^e siècles⁸, en réaction à un état de théâtre jugé décadent car soumis aux contraintes mercantiles et destiné en priorité au divertissement de la bourgeoisie » (2013, p. 43). Ce théâtre a la « volonté de mettre le public au cœur de la représentation théâtrale » (Denizot, 2008, p. 64). Il faut d'abord préciser que l'aspect populaire de ce théâtre ne renvoie pas à la classe sociale de l'auditoire cible, mais plutôt à la mise en scène et à l'observation de « l'imaginaire du peuple (et de la nation) à l'œuvre dans la représentation théâtrale » (Denizot, 2013, p. 44). Parmi les nombreux écrivains français qui ont écrit sur le peuple, on compte Jules Michelet, qui, selon Denizot, « prête la même attention aux ouvriers et aux paysans qui éprouvent la misère physique et économique qu'aux fabricants, marchands et bourgeois qui connaissent une misère intellectuelle et morale » (2013, p. 49), et Maurice Pottecher, pour qui

[l]e théâtre populaire ne doit pas prétendre à être moralisateur ; il se contentera d'être moral, c'est-à-dire que, par les choix des sujets, par la gravité des émotions tragiques qu'il suscitera ou par la sincérité de son rire, par le caractère de fête qu'il donnera à ses spectacles, enfin par l'espèce de fraternité qu'il recréera, selon le mot de Michelet, entre les classes diverses, toujours éloignées et trop souvent ennemies, unies par lui dans une émotion commune, ce théâtre sera un éveilléur de conscience (1899, p. 39-40).

Pendant le XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, alors que le théâtre populaire a un certain succès en France, le « choix d'aller vers le peuple n'est dicté par aucune instance politique, par aucune contrainte extérieure, mais par la seule conviction que la rénovation formelle de l'art passe par la rencontre avec le peuple » (Denizot, 2008, p. 65).

Quoique la misère et la pauvreté soient de plus en plus représentées au courant des XIX^e et XX^e siècles en littérature, elles sont aussi, en quelque sorte, glorifiées, non pas que ces oeuvres encouragent la pauvreté et la misère, mais elles impliquent que les pauvres font preuve de bonté et d'authenticité : « "Pauvreté n'est pas vice" dit [la *doxa*] ; les pauvres entreront au royaume des cieux plus facilement que les riches, car ils gagnent leur part d'éternité ici-bas par leurs souffrances

⁸ Il y a donc eu deux temps forts du théâtre populaire en France, soit au tournant du XIX^e siècle et au tournant du XX^e siècle.

et leur résignation ; les mérites et l'éminente dignité des pauvres sont bien connus. » (Constans, 1996, p. 116) L'on trouve de nombreux exemples de cette mise en scène de personnages misérables dont les valeurs morales sont accentuées, le cas le plus évident étant bien sûr celui des *Misérables* de Victor Hugo : « De fermes et rares natures sont ainsi créées ; la misère, presque toujours marâtre, est quelquefois mère ; le dénûment enfante la puissance d'âme et d'esprit ; la détresse est nourrice de la fierté ; le malheur est un bon lait pour les magnanimes. » (2010, p. 855) Mais encore, tel que le précise Ellen Constans, George Sand privilégie les personnages de « paysans ou [de] ruraux, dont la pauvreté a [...] un caractère bucolique marqué qui en fait une richesse morale ou spirituelle » (1996, p. 119). Quant à lui, Alphonse de Lamartine met en scène un personnage pauvre, soit la servante dans *Geneviève*, qui semble avoir un accès garanti au paradis. L'on peut probablement attribuer cette conception de la misère comme rédemptrice à la religion catholique et à ses saints martyrs, comme le souligne Patrick Imbert : « L'Église est du côté de la pauvreté. Mère Teresa souligne cependant que les pauvres "ont si peu mais [qu']ils donnent tout". » (1996, p. 267) Constans ajoute que dans « [l]a pauvreté comme état de grâce [...] s'accomplit la destinée d'une "vraie" chrétienne » (1996, p. 124). Les martyrs, les pauvres et les misérables seraient donc les héros de cette littérature populaire, non seulement par le fait d'être placés au centre de ces œuvres, mais par le fait d'être moralement supérieurs aux riches, aux bourgeois et aux citadins.

De ces représentations de la misère en littérature au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle en France et au Canada français, l'on peut retenir trois éléments importants. D'abord, comme illustré par le petit *Gazetier*, la misère individuelle peut être une synecdoque pour la misère collective. Ensuite, tel que le suggère Pottecher, le théâtre populaire a le potentiel de susciter l'éveil de conscience. Enfin, la misère n'est souvent pas seulement représentée, mais aussi glorifiée.

La misère en littérature francophone du Canada

Il convient d'abord de définir le concept de la misère en littérature dans le cadre de cette thèse. Bien évidemment, je m'attarderai à la misère économique, ou la pauvreté, mais la misère représentée dans les œuvres du corpus peut également être culturelle ou intellectuelle. Elle peut aussi être d'ordre émotionnel ou moral, étant alors synonyme de malheur.

Dans son essai *Les littératures de l'exiguïté* (1992), François Paré soutient que « [l]a littérature [franco-ontarienne] a deux misères⁹ » (2001, p. 163), soit la conscience et l'oubli. La conscience peut être définie comme « [l']ensemble de traces [qui] constitue une colonne vertébrale imaginaire qui structure le groupe par rapport à son engendrement » (Paré, 2001, p. 163). Autrement dit, la conscience marque l'appartenance à un milieu, puisque « [l]'œuvre est tout d'abord ce noyau d'identification collective autour duquel tournoient les fidélités et les appartenances individuelles » (Paré, 2001, p. 163). Quant à lui, l'oubli peut être défini comme un « renoncement à la conscience collective » (Paré, 2001, p. 164). Néanmoins, Paré explique que « [d]ans le cas de la conscience comme de l'oubli, la misère du groupe franco-ontarien est fondatrice de littérature » (2001, p. 165). La littérature franco-ontarienne est alors perçue comme misérable, avant même que l'on s'attarde à la misère qu'elle met en scène. Les œuvres à l'étude dans cette thèse appartiennent au courant de la conscience, car elles représentent le petit peuple de l'Acadie, du Québec, de l'Ontario et de l'Ouest canadien en lien avec son milieu. Elles montrent ainsi que les deux misères dont parle Paré n'appartiennent pas exclusivement à l'Ontario français et sont présentes dans l'ensemble de la littérature francophone du Canada.

Les œuvres appartenant au courant de la conscience peuvent devenir le témoin d'une communauté et, entre autres, de sa misère, qu'elle soit réelle ou imaginaire. Gérard Bouchard

⁹ Notons que Paré n'emploie pas le mot misère dans le sens de la misère économique, culturelle ou intellectuelle, mais plutôt dans le sens des deux sorts misérables auxquels est vouée la littérature franco-ontarienne.

aborde cette idée de la littérature comme témoin lorsqu'il affirme que « le discours romanesque et poétique [est] ordinairement en avance sur celui des idéologies et des sciences sociales, ce qui en fait un témoin précieux de l'évolution culturelle du Nouveau Monde, un confident de ses ambiguïtés, de ses angoisses et de ses réorientations » (2001, p. 27). Ainsi, selon Bouchard, l'œuvre littéraire témoigne de l'évolution culturelle d'un groupe social. Aussi n'est-il pas surprenant que les littératures francophones du Canada abordent fréquemment la misère des groupes francophones, qui ont subi, au fil du temps, d'importantes épreuves. L'œuvre est alors « un point d'intersection, un point de rassemblement des souffrances et des passions accumulées de la communauté » (Paré, 1995, p. 270). La misère perçue comme élément distinctif des communautés francophones est présente dans les œuvres de plusieurs auteurs franco-canadiens et québécois. Par exemple, Elizabeth Lasserre montre que la misère est au cœur de l'écriture de Patrice Desbiens, poète originaire de Timmins en Ontario :

La douleur est nourricière et matricielle, elle permet de forger une identité, de définir l'individu. La misère et le mal-être sont à la fois sources de douleur mais aussi étendards fièrement portés car ils fondent une identité, un projet de vie, et se concrétisent par des poèmes, c'est-à-dire par une construction positive, inscrite dans le réel, comme un défi à la mort. (1994, p. 79)

Gérard Bouchard, en parlant de la construction de nations, soutient que « [l']imaginaire collectif est [...] le produit de l'ensemble des démarches symboliques par lesquelles une société se donne des repères pour s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour rendre possible la communication entre ses membres et pour se situer par rapport aux autres sociétés » (2001, p. 14). Bouchard souligne également l'importance des classes populaires dans la création de l'identité et de la nation : « [O]n observera, par exemple, une antinomie entre des élites attachées à la mère patrie, nourries de références européennes, et des classes populaires immergées dans l'expérience du nouveau continent, pleinement engagées dans une nouvelle construction identitaire. » (2001, p. 28) Considérons donc qu'un groupe a recours à des repères identitaires lui permettant de se situer

par rapport aux autres groupes et que les classes populaires participent, davantage que les élites, à la construction identitaire. Les élites, selon Bouchard, ont recours à des références identitaires européennes, et, dans le cas des littératures francophones du Canada, ces références sont françaises. L'imaginaire des élites serait donc davantage français, tandis que celui des classes populaires serait davantage ancré dans des repères identitaires rattachés au Canada français et à son contexte social, notamment parce que ces dernières n'ont pas facilement accès aux référents européens par le biais de l'éducation ou de la littérature, par exemple. Ces deux groupes ne partageraient ainsi pas le même imaginaire par rapport à la culture canadienne-française. C'est celui des classes populaires qui est passé au rang d'imaginaire social, et ce, parce que l'imaginaire des élites est français et non canadien-français.

Cet imaginaire a donné lieu au stéréotype du « Canadien français dominé et résigné, “né pour un petit pain” : le porteur d'eau, le mouton de la Saint-Jean-Baptiste, le gagne-petit » (Bouchard, 2001, p. 112). Dans son essai, Bouchard énumère des constats en lien avec les traits associés à la culture canadienne-française de 1840 à 1940, dont le fait que « [l]a culture des classes populaires est considérée comme un véritable trésor de valeurs, de coutumes, d'authentique héritage français dont la culture nationale doit se nourrir pour rester fidèle à ses origines et assurer sa survie » (2001, p. 109). Selon Bouchard, la culture authentique et originelle vient du bas. Toutefois, la mise en scène de soi à des fins identitaires peut donner lieu à une fausse représentation, donnant l'impression d'être authentique, mais ne l'étant pas réellement.

Enfin, les propos d'Elizabeth Lasserre sur la misère mise en scène par Patrice Desbiens mettent le doigt sur un élément essentiel : « La misère et le mal-être sont à la fois sources de douleur mais aussi étendards fièrement portés car ils fondent une identité, un projet de vie, et se concrétisent par des poèmes, c'est-à-dire par une construction positive, inscrite dans le réel, comme un défi à la mort. » (1994, p. 79) Autrement dit, la misère est, pour les communautés francophones du Canada,

une source de fierté, et cette fierté est illustrée par la représentation de la misère dans ces œuvres littéraires qui servent de repère identitaire.

Au Québec : la misère chez Michel Tremblay

La pièce de Tremblay se situe clairement dans le courant de la littérature de la conscience, car elle s'ancre dans la réalité de la classe populaire du Québec. Il s'agit d'une œuvre qui redéfinit le théâtre québécois en lui donnant une visée identitaire (Jubenville, 2011, p. 116). La misère est un thème principal de cette pièce de théâtre et le mot « misère » est lui-même employé fréquemment dans l'œuvre : « Misère, moman, que vous avez donc pas d'allure, des fois! » (Tremblay, 1993, p. 17) ; « J'ai d'la misère avec... Entéka, j'ai d'la misère... » (Tremblay, 1993, p. 26) ; « Eh! qu'on a d'la misère... » (Tremblay, 1993, p. 59) Quoique le mot « misère » n'ait pas ici le sens de misère économique, culturelle ou intellectuelle, mais consiste plutôt en une expression utilisée pour accentuer un propos, la fréquence de son usage peut indiquer que la misère a tellement intégré l'imaginaire social qu'elle fait également partie intégrante du vocabulaire des personnages. D'ailleurs, comme le souligne Laurent Mailhot, « “[m]isère” est le premier et un des maîtres-mots des *Belles-sœurs* » (1970, p. 101), et cette misère polysémique peut être repérée du début à la fin de la pièce.

La misère des femmes semble d'abord s'y manifester par le biais de leur malchance. Les femmes sont rassemblées pour coller un million de timbres que Germaine Lauzon a gagnés lors d'un concours¹⁰. Les femmes envient Germaine d'avoir gagné tous ces timbres, mais elles expriment aussi leur frustration concernant leur malchance. La réplique suivante est prononcée par

¹⁰ À l'époque, certains magasins, comme des épiceries par exemple, donnaient un certain nombre de timbres-primés à leurs clients selon le coût de l'achat. Les timbres étaient accumulés, collés dans des livrets et pouvaient ensuite être échangés contre de la marchandise provenant d'un catalogue.

Gabrielle Jodoin : « J'ai-tu l'air de quequ'un qui a déjà gagné quequ'chose! » (Tremblay, 1993, p. 41), mais elle l'est également par Rose Ouimet (p. 44), Des-Neiges Verrette (p. 46) et Thérèse Dubuc (p. 47). Leur malheur pourrait donc être perçu comme plutôt aléatoire et lié au hasard, mais c'est le fait de ne pas pouvoir se sortir de cette malchance qui entraîne ces femmes dans une misère plus grave encore. Par exemple, quand Marie-Ange Brouillette découvre le gros lot de Germaine, elle dit : « C'est pas moé qui aurais eu c'te chance-là! Pas de danger! Moé, j'mange d'la marde, pis j'vas en manger toute ma vie! » (Tremblay, 1993, p. 21) De même, lorsque Lise Paquette, une jeune femme, apprend qu'elle est enceinte et que le père de son enfant la quitte, elle dit : « Maudite marde! J'ai jamais de chance, jamais! Y faut toujours que j'reçoive un siau de marde su'à tête! Mais j'veux tellement sortir de ma crasse! [...] Chus v'nue au monde par la porte d'en arrière, mais m'as donc sortir par la porte d'en avant! » (Tremblay, 1993, p. 90) Lise semble envisager la possibilité de pouvoir un jour se sortir de sa malchance, tandis que dans le cas de Marie-Ange, « [a]ucune possibilité d'échapper à son sort n'est envisagée » (Turcotte, 1970, p. 189). La malchance des femmes, mise en évidence par la victoire de Germaine, finit par dévoiler une malchance plus profonde, comme un sort ayant été jeté sur elles, les plongeant dans une misère dont elles ne peuvent que difficilement se sortir.

Une deuxième caractéristique de la misère des belles-sœurs est qu'elle devient pour elles un repère identitaire et une source étrange de fierté. En effet, il semble qu'elles rejettent le bonheur puisque la misère serait la colle qui les soude ensemble, qui assure leur solidarité. Le bonheur n'est donc pas permis dans leur groupe, car il rompt cette solidarité. On voit également que les personnages qui cherchent le bonheur sont placés en périphérie du groupe. Cela est d'abord mis en scène par la jalousie des personnages envers Germaine et ses timbres, mais aussi par Lisette de Courval, qui semble ne pas faire partie du groupe à cause de ses voyages, de ses fourrures et de sa culture, mais qui est ramenée, malgré elle, à son état de pauvre : « On le sait que ton mari se fend

le cul en quatre pour pouvoir emprunter de l'argent pour te payer des fourrures pis des voyages! C'est pas plus riche que nous autres pis ça pète plus haut que son trou! » (Tremblay, 1993, p. 48) Mais ce refus du bonheur est davantage mis en évidence au deuxième acte où les femmes s'en prennent à Pierrette Guérin et à Angéline Sauvé. Pierrette est rejetée du groupe depuis qu'elle a commencé à travailler dans des *clubs*, dix ans auparavant, mais lorsque les femmes apprennent qu'Angéline fréquente aussi ces *clubs*, elles ne veulent plus lui parler. Angéline explique : « J'aime ça avoir du fun! [...] J'ai jamais ri de ma vie, Rhéauna! » (Tremblay, 1993, p. 79) ; ce à quoi Rhéauna répond : « Dis-moé qu'tu y retourneras pus! » (Tremblay, 1993, p. 79) Angéline tente de s'expliquer davantage : « J'ai appris à rire à cinquante-cinq ans! [...] [S]itôt que j'ai été rendue là, par exemple, j'ai compris c'que c'était que d'avoir passé toute une vie sans avoir de fun! [...] On devrait pourtant avoir le droit d'avoir un peu de fun, dans'vie! » (Tremblay, 1993, p. 81-82) André Turcotte explique « [qu']Angéline réagit contre celles qui s'opposent à sa recherche de joie et qui entravent son droit au rire » (1970, p. 188). Toutefois, elle comprend qu'elle doit choisir entre son petit plaisir hebdomadaire et son amie Rhéauna, et c'est cette dernière qu'elle choisit. Dans cette pièce, « [t]outes celles qui ont voulu juger et dépasser le milieu sont ou seront infailliblement récupérées : non seulement Germaine et son million de timbres-primés, mais Mme de Courval, son vison, son snobisme et ses voyages, Angéline et son club, etc. » (Mailhot, 1970, p. 100).

Turcotte précise que « [c]es femmes sont dures entre elles ; elles n'acceptent pas que l'une d'elles puisse se permettre de rêver, d'être heureuse. Ensemble elles créent un tableau étouffant ; un tableau de femmes malheureuses, misérables, mécontentes, profondément insatisfaites » (1970, p. 183). Il ajoute « [qu']il y a deux façons antithétiques de se révolter : soit contre le bonheur des autres, soit contre l'absence de bonheur dans sa vie à soi » (Turcotte, 1970, p. 186-187). Ce refus du bonheur semble être typique des Canadiens français :

Une formule populaire affirme que le Canadien français aime à manger la laine sur le dos du voisin, à être jaloux du bonheur des autres. Les belles-sœurs de Michel Tremblay mettent en acte ce principe. Elles trouvent dans le mépris des autres, dans la provocation de l'autre, dans la querelle, dans la participation en chœur à des actes d'accusation, elles trouvent enfin, dis-je, la soupape qui permettra à leur monde intérieur trop survolté, trop lourd, de se détendre. (Turcotte, 1970, p. 193)

Laurent Mailhot renchérit en expliquant que les belles-sœurs cherchent avant tout une certaine équité dans leur misère :

Mari, enfants, vieillards à charge, maladies, ignorance, monotonie, pauvreté, chacune des belles-sœurs a à se plaindre, et se plaint drôlement, amèrement ; mais elles tiennent à une dérisoire « justice », à une égalité dans le malheur. Qu'une seule s'échappe, par le haut ou par le bas, et c'en est fait de la solidarité tribale, de la bonne conscience endormie. L'enfer médiocre ne se vit bien qu'ensemble. (1970, p. 100)

La représentation de la misère dans *Les Belles-Sœurs* la glorifie-t-elle? Il semble que non, car ces femmes sont profondément malheureuses, et lorsqu'elles critiquent le mode de vie de Lisette, ce n'est pas pour glorifier leur misère par rapport à son bonheur, mais pour lui rappeler qu'elle est en fait aussi pauvre qu'elles ; elles rappellent à Lisette qu'elle fait partie du groupe, elle aussi.

D'ailleurs, le ton de la pièce est un bon indicateur de la position qu'elle met en scène face à la misère. Quoique cette pièce soit truffée de scènes comiques et de blagues, son ton est plutôt tragique, tel que l'affirme Turcotte dans son étude « qui met en évidence les aspects les plus noirs de la société que Michel Tremblay décrit » (1970, p. 198). L'on peut penser à plusieurs scènes qui relèvent davantage du tragique que du comique, dont le monologue désespéré de Lisette de Courval dans lequel elle rejette son groupe et sa condition, par exemple. La scène finale de la pièce, où Germaine se rend compte que ses sœurs et amies lui ont volé ses timbres, est certainement tragique, mais « la tragédie réside encore plus dans la condition misérable qui est faite à ces êtres, dans la destinée sans valeur qui leur est promise. Et nous buttons, chez presque tous les personnages, sur une soumission inévitable à leur sort, à leur dépossession totale, à leur mal » (Turcotte, 1970, p. 198). Par ce ton tragique, le malheur mis en scène par Tremblay rend possible une solidarité dans la misère plutôt qu'une glorification de la misère puisque les femmes se rallient à cause de leur sort commun. Cette misère joue dès lors un rôle dans la fondation de leur identité collective et

soude ensemble le groupe, mais Tremblay présente également la misère de ces femmes pour la dénoncer.

L'influence religieuse

Quoique, à l'époque de la Révolution tranquille, le Québec soit en voie de laïcisation, la religion catholique occupe un rôle primordial dans *Les Belles-Sœurs*¹¹ puisque la misère est associée au salut divin ou à la rédemption des péchés. Plusieurs scènes renvoient à la religion catholique, comme le *Chapelet en famille* diffusé à la radio ou la discussion sur le prêtre nouvellement arrivé dans la paroisse, mais quatre exemples illustrent plus précisément l'influence de la religion sur la perception de la misère des belles-sœurs. Tout d'abord, lorsque Thérèse Dubuc arrive sur scène avec sa belle-mère très âgée, elle explique les difficultés que celle-ci lui cause. Les autres femmes reconnaissent le fardeau qui est le sien : « Pauvre vous! » (Tremblay, 1993, p. 34) ; « Mon Dieu, Thérèse, que j'vous plains donc! » (Tremblay, 1993, p. 34). Mais leurs expressions d'empathie sont immédiatement suivies d'encouragements liés à la religion : « On pourra dire que vous l'avez gagné, vot'ciel, vous! » (Tremblay, 1993, p. 34) ; « J'ai rien qu'une chose à vous dire, madame Dubuc, vous êtes une sainte femme! » (Tremblay, 1993, p. 35) Thérèse elle-même souligne le caractère chrétien de ses actes : « Que voulez-vous, y faut ben gagner son ciel! » (Tremblay, 1993, p. 34) ; « Ah! Mais j'me plains pas! J'me dis que le bon Dieu est bon, pis qu'y va m'aider à passer à travers... » (Tremblay, 1993, p. 35)

Dans le deuxième exemple où la misère est rattachée à la religion, Rhéauna explique qu'elle a été très malade : « J'ai souffert ben plus que toé, Angéline! Dix-sept s'opérations! J'ai pus rien qu'un poumon, un rein, un sein... Ah! j'en ai-tu arraché, rien qu'un peu... » (Tremblay, 1993,

¹¹ L'action de la pièce se déroule la même année que sa rédaction, soit en 1965, et donc en pleine Révolution tranquille.

p. 63) S'en suit une discussion sur la mort, puis ce commentaire d'Angéline : « Moé, chus ben sûre que tu vas aller au paradis tout dret, Rhéauna. » (Tremblay, 1993, p. 65) Donc, non seulement Rhéauna est-elle fière d'avoir souffert, mais Angéline propose une corrélation entre sa souffrance et ses chances d'entrer au paradis.

En ce qui concerne le troisième exemple où la religion et la misère sont mises en relation, le plaisir est cette fois-ci associé à l'absence de valeurs chrétiennes. En effet, lorsque les femmes apprennent qu'Angéline va visiter le *club* de Pierrette tous les vendredis soir pour s'amuser, elles font immédiatement appel au diable pour justifier cet acte : « Angéline! le club, mais c'est l'enfer! » (Tremblay, 1993, p. 78) ; « Farme-toé, Pierrette, c'est le diable qui parle par ta bouche! » (Tremblay, 1993, p. 78) ; « Mettre le pied dans un club, c'est déjà faire un péché mortel[.] » (Tremblay, 1993, p. 79) À cet effet, Turcotte souligne l'importance de la moralité :

Est-ce un tribunal religieux qui intègre le diable dans ce simulacre de procès ? Ces femmes sont tellement marquées par leur éducation religieuse qu'elles envisagent constamment les problèmes sous l'angle de la moralité. C'est d'ailleurs l'aspect de leur jugement qui punira le plus sévèrement Angéline Sauvé. (1970, p. 197)

De façon similaire, dans le quatrième exemple de ce type, les femmes discutent du nouveau prêtre de la paroisse et elles affirment ne pas l'aimer parce que « [y]'est un peu trop à'mode. C'est ben beau de s'occuper des loisirs d'la paroisse, mais faut quand même pas oublier qu'on est prêtre! Homme de Dieu! » (Tremblay, 1993, p. 84). Le fait de se préoccuper des loisirs est donc, pour ces femmes, contraire aux valeurs que devrait incarner un prêtre, ce qui sous-entend que le plaisir est contraire à la chrétienté, et que la misère est rédemptrice des péchés.

Ces quatre passages où la misère est directement rattachée à la religion sont probablement les seuls dans l'œuvre où l'on peut parler d'une glorification de la misère. Dans ces scènes, il est mal vu de rechercher le plaisir, et celles qui souffrent accumulent des points pour accéder au paradis parce que la souffrance est associée aux qualités d'une bonne chrétienne.

Étant donné que cette pièce est publiée dans un contexte de révolte contre l'Église, en réaction, principalement, au gouvernement Duplessis, l'on peut proposer que Tremblay illustre l'influence de la religion sur la perception de la misère afin de la critiquer. En effet, le ton de la pièce plutôt tragique, tel que souligné précédemment, sert à dénoncer les conditions de vie des femmes québécoises. Non pas que les femmes dénoncent elles-mêmes leurs conditions de vie puisqu'elles semblent plutôt accepter la *doxa*, mais le ton tragique laisse présupposer que l'auteur a, lui, comme objectif la dénonciation. Par conséquent, la misère devient un élément identitaire et rassembleur, mais le but des femmes serait de se rallier dans leur sort, tandis que celui de Tremblay serait de dénoncer l'attitude conciliatrice des femmes face à leur malheur.

Misère individuelle ou misère collective?

Tout au long de la pièce, plusieurs femmes parlent des divers malheurs qui les accablent : « Pas [mon mari], y'est chômeur. Y reste couché. » (Tremblay, 1993, p. 23) ; « Quand le docteur m'a dit ça, c'est ben simple, j'aurais pu me sacrer en bas du balcon... » (Tremblay, 1993, p. 89) ; « J'ai toujours été pauvre, j'ai toujours tiré le diable par la queue, pis j'veux que ça change! » (Tremblay, 1993, p. 90) ; « Ma mère s'est jamais occupée de moé! » (Tremblay, 1993, p. 93) ; « Ben l'écœurant, y m'a pas laissé une cenne! Pas une maudite cenne noire! » (Tremblay, 1993, p. 95) Ces expressions de la misère des femmes sont reliées à la pauvreté, aux difficultés amoureuses, aux problèmes familiaux, et au fait d'être tombée enceinte. Bref, les belles-sœurs ne se prononcent pas explicitement sur la misère du groupe québécois dans une perspective collective ou politique. Même dans les deux scènes où la misère est le plus fortement dénoncée, les causes de la misère semblent plutôt individuelles. La première de ces scènes est l'une des plus célèbres : il s'agit de celle où les femmes, en chœur, énumèrent leurs tâches ménagères et familiales pour chaque jour de la semaine. Cette tirade se termine ainsi : « Chus tannée de mener une maudite vie

plate! Une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maud... » (Tremblay, 1993, p. 24) Lors de cette tirade, les femmes se plaignent des exigences de leurs maris et de leurs enfants, des querelles familiales, ainsi que de leurs nombreuses tâches ménagères. Tous ces éléments semblent aussi appartenir davantage à l'individuel qu'au collectif, mais le fait que ce passage soit récité en chœur par toutes les femmes pointe déjà à un caractère collectif. La deuxième grande scène où l'on dénonce la misère met en scène Rose Ouimet qui explique que les malheurs auxquels elle doit faire face tous les jours ne sont pas montrés au cinéma : « Qu'une femme soye obligée d'endurer un cochon toute sa vie parce qu'à l'a eu le malheur d'y dire "oui" une fois, c'est pas assez intéressant, ça! Ben bonyeu, c'est ben plus triste que ben des vues! Parce que ça dure toute une vie, ça! » (Tremblay, 1993, p. 102) Dans ce monologue, Rose dénonce les exigences sexuelles de son mari, mais surtout, le fait de ne pas pouvoir s'en sortir :

Quand t'arrive à quarante ans pis que tu t'aparçois que t'as rien en arrière de toé, pis que t'as rien en avant de toé, ça te donne envie de toute crisser là, pis de toute recommencer en neuf! Mais les femmes, y peuvent pas faire ça... Les femmes, sont poignées à gorge, pis y vont rester de même jusqu'au bout! (Tremblay, 1993, p. 102)

Dans ce passage, l'aspect collectif est plus évident, puisque même si Rose décrit les misères individuelles de sa vie quotidienne, elle explique que toutes les femmes sont victimes de l'impossibilité de s'en sortir.

En fait, toutes les difficultés vécues par les femmes dans *Les Belles-Sœurs* pointent vers une condition collective, soit celle des femmes. Aussi, bien que présentées de façon isolée, ces misères se rapportant à leurs vies individuelles dressent ensemble un portrait de la condition de vie des femmes québécoises. Il est possible que la popularité de l'œuvre auprès des Québécois soit liée à cette mise en scène du collectif par l'individuel puisqu'il s'agit là d'une misère à laquelle les spectateurs – les spectatrices surtout! – peuvent s'identifier. Il est clair que le malheur des belles-sœurs est une synecdoque pour le malheur des Québécoises vivant dans les mêmes conditions.

Comme le signale Mario Girard, « [à] travers ces femmes, c'est finalement tout un peuple qui se réunissait dans la cuisine d'un appartement du Plateau-Mont-Royal pour dire qu'il en avait assez d'être "une *waitress cheap* du Kresge" » (2018, p. 14). Ces personnages deviennent donc les porte-paroles de la misère de la collectivité. Girard poursuit en expliquant que « *Les Belles-Sœurs* offrent à 15 femmes l'occasion de dire qu'elles rêvent de se sortir de la misère dans laquelle elles sont plongées. À travers elles, c'est le peuple francophone du Québec qui s'exprime » (2018, p. 184). Turcotte voit même une équivalence entre la misère des belles-sœurs et celle du peuple : « Les belles-sœurs livrées à leur mal, c'est le peuple canadien-français livré à son mal ; bien plus, à son autodestruction collective. Dépouiller celles d'entre elles qui possèdent un bien, un plaisir, c'est la tâche des belles-sœurs. » (1970, p. 198) D'ailleurs, Tremblay lui-même associe les belles-sœurs à la collectivité. Dans une entrevue accordée à Turcotte, il dit qu'il a mis en scène « le seul milieu [qu'il a] connu, le milieu [qu'il] aime, le milieu d'où [il] vien[t] » (1970, p. 198). Pour lui, « les Canadiens français sont un peuple foncièrement malheureux » (Turcotte, 1970, p. 198). Les malheurs des belles-sœurs sont donc vécus à la fois individuellement et collectivement.

La pièce, parfois décrite comme une comédie, d'autres fois comme une tragédie, est en fait tragique puisqu'elle peint les misères d'un groupe par le biais de malheurs individuels et domestiques. Une réplique de Rose semble résumer cette caractéristique esthétique de la pièce : « Même quand j'conte des histoires tristes, j'm'arrange toujours pour les rendre un peu comiques... » (Tremblay, 1993, p. 39)

En Acadie : la misère chez Antonine Maillet

Le personnage éponyme de *La Sagouine* d'Antonine Maillet est celui parmi ceux des quatre pièces à l'étude dont la misère socio-économique est la plus marquée. La pauvreté de la Sagouine est beaucoup plus grave que celle des belles-sœurs ; elle est même un obstacle important dans son

quotidien. Denis Bourque décrit la pièce ainsi : « “Pièce pour une femme seule”, composée de monologues, elle met en scène un personnage “d’en bas” dont la vie a été façonnée par la pauvreté, la misère et la servitude matérielle et spirituelle, aux gens “d’en haut” d’abord et puis au clergé. » (2015, p. 63) Tout au long de la pièce, l’on découvre les conditions misérables dans lesquelles vit la Sagouine : elle a perdu neuf de ses douze enfants, tous ses vêtements lui sont donnés par charité, elle a deux lits pour elle, son mari et ses trois enfants, elle mange presque seulement des crêpes et son métier est de nettoyer chez les riches. En expliquant sa routine quotidienne, la Sagouine trahit sa pauvreté : « Moi je me lève de bon matin et je fais des crêpes pour que j’en ayons toute la journée. Arrivé le souère, ils avont été réchauffées deux fois, ça fait que je les mangeons avec de la mélasse pour outer le goût. » (Maillet, 1990, p. 45) Sa routine du soir n’est guère plus agréable comme l’atteste l’état de son matelas : « Un vrai matelas avec des ressorts que le prêtre nous a doné. Même que les ressorts nous rentrent dans l’échine si je pornons pas garde. » (Maillet, 1990, p. 46) Ironiquement, dans ce passage, la Sagouine tente d’illustrer qu’elle ne « manqu[e] de rien » (Maillet, 1990, p. 45), alors qu’elle souligne davantage son indigence. En outre, la pauvreté de la Sagouine est un obstacle dans son quotidien, car certaines sphères de la vie ne lui sont pas permises. L’église est l’un des endroits où elle a le plus de difficulté à être acceptée, ce qui est fort paradoxal puisque la pauvreté est souvent considérée comme une valeur chrétienne. Par exemple, elle explique comment elle assiste à la messe de Noël :

Pas des places assis, j’avions pas notre banc, nous autres, mais j’avions le droit de rester deboute en airière de la grande allée par rapport que c’était Nouël. [...] Y’a rien que nous autres qui sentions point à bon dans toute l’église, c’est pour ça que je restions en airière. J’avions pas de hardes de dentelle, nous autres, ni de tête frisée. J’arions même pas pu nous mettre à côté des bargers, t’as qu’à ouère ! [...] Et pis je voulions pas sortir en même temps que les autres pour pas nous faire remarquer. Ça fait qu’une fois passé le Mênuit chrétchen et Ça-bargers-rassemblons-nous, je nous rassemblions toutes devant la porte de l’église et je nous en allions finir Nouël dans nos cabanes. (Maillet, 1990, p. 37-38)

L’église n’est que l’un des lieux de sociabilité auxquels la Sagouine n’a pas accès en raison de sa pauvreté. Toutefois, ce personnage ne se gêne jamais pour raconter sa vie et ses misères.

La glorification de la misère

La Sagouine est sans doute la seule pièce parmi les quatre à l'étude où la misère est, par moments, explicitement glorifiée. En effet, la Sagouine a une perspective très unique sur la pauvreté : à quelques reprises, elle explique qu'il vaut mieux désirer que tout avoir.

Ben moi j'ai pour mon dire que si fait qu'une parsoune peut pas toute aouère, elle est aussi ben de pas en aouère trop. Ça fait coume ça, a' peut encore rêver à de quoi. Par rapport que le pus gros malheur qui peut fesser une parsoune, ça me r'semble, c'est de bouère quand c'est qu'elle a point soif, pis de manger quand c'est qu'elle a point faim, ou ben de dormir quand c'est qu'elle en a point envie. Ça c'est le pus grand malheur : de pus jamais aouère envie de rien, par rapport que t'as déjà tout eu ce qu'une parsoune pouvit aouère. Ça, c'est le plus grous malheur, et une parsoune, à mon dire, est encore mieux de rester sus sa soif, pour pouère rêver à son aise à son bounheur de vie. (Maillet, 1990, p. 124)

Elle transpose cette philosophie aux saisons, pour affirmer que le printemps est mieux que l'été :

Ben moi j'ai dans mon idée que pour qu'une parsoune vive contente, il faut qu'a' seye dans l'espouère de queque chouse de mieux. Ça fait que durant tout le printemps, on espère l'été. [...] C'est point d'aouère de quoi qui rend une parsoune bénaise, c'est de saouère qu'a' va l'aouère. C'est pour ça que c'est le printemps le meilleur temps, à mon dire. (Maillet, 1990, p. 132)

À ce propos, Ben Z. Shek affirme que « [l]e printemps auquel aspire la Sagouine est à la fois celui de tous les siens, de son propre pays et du monde entier » (1975, p. 219). La Sagouine est donc dans une position de glorification de la misère lorsqu'elle affirme qu'il vaut mieux espérer qu'avoir ce que l'on veut. En outre, lorsqu'elle ne glorifie pas sa misère, la Sagouine l'atténue. Elle précise souvent qu'elle ne se plaint pas :

Je sons pas les seuls à travailler dur, et je nous plaignons pas. Après toute, y en a des pires que nous autres. Je l'ai tout temps dit : quand c'est que t'es portée à te plaindre, la Sagouine, regarde autour de toi ; tu t'aparcevras que la vie est malaisée pour tout le monde, et qu'y en a tout le temps des plusse mal pris que toi... (Maillet, 1990, p. 31)

Cette perspective lui permet de maintenir une attitude positive face à son sort, sans le glorifier, ce qui lui permet de ne pas trop se laisser décourager. Il n'en demeure pas moins que la Sagouine minimise sa misère, bien qu'elle occupe souvent ses pensées et influe sur sa pratique de la religion.

L'influence sur la religion

La religion est omniprésente dans *La Sagouine*. La protagoniste parle souvent de la messe, du prêtre et de l'Église, et elle émet souvent son opinion sur la religion elle-même. Cependant le rapport à la religion dans cette pièce est opposé à celui dans *Les Belles-Sœurs* : la religion n'influence pas la façon dont la Sagouine perçoit la misère, au contraire, la misère de la Sagouine lui donne une nouvelle perspective sur la religion. En effet, comme le signale Alain Pontaut, la Sagouine se rend compte que « ce n'est pas parce que le Bon Dieu "est venu parmi nous pour sauver les pauvres" que les prêtres et les sœurs, constatant à quel point les pauvres sentent mauvais, vont s'empêcher de leur montrer la porte et, dégoûtés, d'ouvrir vite les châssis pour faire de l'air » (1990, p. 10). La scène de la messe de Noël montre déjà la perspective unique de la Sagouine sur la cérémonie religieuse qui exclut les pauvres. Elle explique aussi qu'il est difficile pour elle d'aller à la confesse, parce que le prêtre lui demande pratiquement « de changer de vie. Ben coument c'est qu'il veut que je changions de vie, nous autres? Je sons point du monde à l'aise et j'avons point de vie de rechange » (Maillet, 1990, p. 65). Mais sa perspective sur la religion est le plus fortement marquée par sa pauvreté lorsqu'elle s'oppose à l'idée courante voulant que les pauvres aient un meilleur accès au paradis que les riches :

La chouse que je comprends le moins, c'est que d'un côté le Bon Djeu a dit qu'il était malaisé pour un riche d'entrer au ciel ; et de l'autre côté, il me r'semble à moi que c'est malaisé pour un riche de pas y aller. Un houme à l'aise peut respecter tous les coumandements de Djeu et de l'Église sans que ça y coûtit ben gros de touble : i' peut payer sa dîme, faire soigner son père pis sa mère sus leux vieux jours, s'acheter du poisson frais tous les vendordis, se rendre à la messe du dimanche et aouère son banc pour s'assir dedans, pis faire sa vie dans l'honneur et le respect sans aouère besoin de voler ou de battre son ouasin pour attraper les deux boutes. (Maillet, 1990, p. 116)

Après avoir dénoncé la vente aux enchères des bancs d'église et son incapacité à assister à la messe de Noël ou à une messe du dimanche en raison des vêtements qu'elle porte, ou plutôt ceux qu'elle ne porte pas, la Sagouine dénonce l'idée même que la pauvreté soit associée aux valeurs d'un bon chrétien. Selon elle, la pauvreté force les gens à faire des choses qui sont contraires à l'Église pour

survivre. Elle explique même que « [c]est ben malaisé de point faire le mal devant vos enfants quand c'est que j'avons rien que deux lits dans la maison et qu'ils sont quasiment collés l'un sus l'autre » (Maillet, 1990, p. 65). Amy Jo Coleman souligne que « [p]our la Sagouine, le message de l'Église est clair : une fois que vous êtes baptisé catholique, nous vous oublions si vous êtes pauvre » (2006, p. 42). Il y a donc un lien à tracer entre la pauvreté et la religion chez Maillet, tout comme chez Tremblay, mais la Sagouine va plutôt utiliser sa pauvreté pour renverser les idées répandues par la religion, idées auxquelles adhèrent plutôt les personnages de Tremblay.

La critique sociale au nom de la collectivité

Ce qui fait passer la misère de la Sagouine de l'individuel au collectif, c'est son caractère dénonciateur. En effet, la Sagouine dénonce, au nom de tout son groupe social, la société dans laquelle elle tente de survivre, à partir de son point de vue unique. Nicolas Nicaise affirme que

[s]on discours de dénonciation, parfois empreint de misérabilisme est étroitement lié à la condition du personnage occupé à « *forbir* » les biens des plus riches. Elle occupe par sa fonction la position paradoxale d'une pauvre chez les riches, ce qui lui permet de tenir un discours particulier (2012, p. 198).

Au-delà de l'Église, la Sagouine dénonce également les élections, le capitalisme et la hiérarchie sociale qui la place au bas de l'échelle. Selon elle, le capitalisme permettant à une infime partie de la population de s'enrichir serait l'un des problèmes de sa société :

Ça fait que quand c'est que les temps sont durs, coume asteur, tout le monde vend sa dernière laize de boune terre, pis sort ses papiers pour les États ou ben se met sus ses stamps. Pis une boune journée, on s'aperçoit que tout le haut du comté appartchent à un houme. Et c'ti-là, i' peut faire ce qu'i' veut. (Maillet, 1990, p. 77)

Elle critique également le gouvernement et glorifie la guerre parce que celle-ci a créé des emplois, a permis l'émission de chèques de veuvage et a suscité de l'attention pour les pauvres. Cette scène ironique vient mettre en relief la misère de sa collectivité, qui serait supérieure à celle de la guerre : « Le pire temps pour le pauvre monde, c'est quand c'est qu'i' se passe rien : pas de guerre, pas d'inondation, pas de crache écumuniqué... pas rien pour rappeler au monde qu'y en a qu'avont pas

de quoi à manger. » (Maillet, 1990, p. 96-97) Ce qu'elle reproche au gouvernement dans cette scène, c'est de laisser les gens dans une telle misère qu'ils attendent avec impatience « qu'il s'en vienne une autre guerre qui [les] ressortira encore une fois du trou » (Maillet, 1990, p. 99).

En allant plus loin que l'illustration de ses misères, et en dénonçant la société injuste qui l'a placée et maintenue dans cette position, la Sagouine se transforme en porte-parole de sa collectivité, comme le précise Nicaise : « Maillet incarne avec *La Sagouine* l'inégalité sociale au sein d'une même société. Le mouvement de dénonciation et de critique que Maillet institue n'en est pas moins une tentative de définition et de consolidation d'un espace de parole où une société affirme son existence. » (2012, p. 199) En se transformant en porte-parole, « la Sagouine incarne, en quelque sorte, tous ceux qui se sentent opprimés dans ce monde [et ses propos] acquièrent une résonance tout à fait universelle » (Coleman, 2006, p. 9). Pontaut souligne le caractère collectif des misères de la Sagouine dans la préface de l'édition de 1974 de l'œuvre : « [U]n grand personnage de théâtre devient une sorte de catalyseur, de témoin collectif, de bouche et de cœur communs, de conscience de l'auteur et de sa société [...]. » (p. 23) Pontaut revient d'ailleurs, dans la préface de l'édition de 1990, sur le fait que la Sagouine représente une collectivité :

La Sagouine ne sait rien et éclaire tout.

La Sagouine n'est rien et elle dit tout.

La Sagouine nous parle au nom de gens qui ont peu de langage et leur donne puissamment la parole. (p. 12)

Le point de vue unique de la Sagouine lui donne une sagesse et une distance qui lui permettent de parler au nom de tout un groupe qui souffre et de dénoncer ceux qui causent leurs malheurs. En faisant le ménage chez les riches, elle a pu comparer sa vie à la leur et ainsi constater des injustices. Cet emploi de femme de ménage lui permet de voir au-delà de sa classe sociale et d'observer en silence l'oppression à laquelle elle est soumise.

En Ontario : la misère chez André Paiement

La pièce *Moé j'viens du Nord*, 'stie d'André Paiement découle d'un projet d'écriture collectif. Au fil des ans, elle a acquis un poids identitaire puisqu'il s'agit de la première pièce appartenant à la littérature franco-ontarienne¹². L'objectif de cette pièce était de représenter en littérature les Franco-Ontariens du Nord et de mettre en scène leur réalité¹³. Pierre Bélanger, le metteur en scène, explique que « [l]'effort d'authenticité se faisait, bien sûr, au niveau du thème, du langage et des décors. Nous poussions cette recherche jusqu'à la substitution des noms de rue et de restaurants selon la ville où se donnait le spectacle » (2004, p. 254). Bélanger parle même de cette œuvre comme d'un « spectacle d'identification » (2004, p. 254). Lucie Hotte précise que « [l]es normes fixées par Bélanger pour cette création collective deviendront éventuellement la base du mandat que se donnera CANO¹⁴ » (2000, p. 56). Effectivement, à partir de *Moé j'viens du Nord*, 'stie, la coopérative cherche à illustrer « la réalité que nous vivons aujourd'hui dans nos familles, nos paroisses, notre milieu franco-ontarien » (Tremblay, 1996, p. 25). Cette pièce était donc un appel à participer à la création collective d'une littérature. La représentation de la misère dans cette œuvre participe d'une volonté de représentation authentique d'un groupe, et d'une première représentation de ce dernier, posant consciemment des balises pour la littérature franco-ontarienne à venir.

La misère est tout d'abord mise en scène par les caractéristiques antihéroïques du protagoniste, un adolescent qui termine ses études secondaires et se questionne sur son avenir. Celui-ci mène une vie misérable, il est malheureux et son avenir ne semble pas plus brillant. Un de

¹² Les chercheurs considèrent que la période dite de littérature franco-ontarienne commence en 1970. Auparavant, le corpus est désigné par le terme « littérature canadienne-française de l'Ontario ».

¹³ La littérature écrite par des auteurs francophones de l'Ontario avant 1970 a une visée plutôt universelle. *Moé j'viens du Nord*, 'stie appartient au courant particulariste dont les œuvres « se caractérisent par la mise en œuvre d'une série de stratégies rhétoriques et discursives présentant et dénonçant un état de fait qui découle d'un contexte culturel précis » (Hotte, 2002, p. 37).

¹⁴ La Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) est le groupe d'artistes dont fait partie André Paiement.

ses plus grands malheurs vient de l'école. Quoiqu'il rêve d'aller à l'université, il déteste son école, il ne réussit pas bien et il ne travaille pas pour améliorer son rendement. Alors qu'il ne fait pas ses devoirs, son père lui dit : « T'as failli ta 10^e année pis t'as quasiment failli ta 12^e. Pis à c't'heure tu vas faillir ta 13^e? » (Paiement, 2004, p. 48) Roger dit ne pas étudier parce qu'il est mécontent de son école secondaire : « Mais maudit que c'est plate au *high school* : on se fait traiter en bébé ; y te laissent jamais rien faire par toé-même. Pis, en plus, j'aime pas l'système, c'est pas comme à l'université. » (Paiement, 2004, p. 41) La misère reliée à l'école, qui est ici synonyme de malheur, est pour Roger une misère qui aura des conséquences à long terme, car s'il ne réussit pas son secondaire et n'entre pas à l'université, son avenir ne sera pas celui auquel il aspire, et il sera plongé dans une misère encore plus grave. Sa copine, Nicole, le lui fait d'ailleurs remarquer : « T'sais ben, Rog, qu'y faut que tu commences à travailler pis à faire un peu d'études. La première chose que tu vas savoir, tu vas faillir, pis tu vas être obligé de te trouver une job, tu vas te retrouver à' mine. » (Paiement, 2004, p. 41) Si Roger ne se sort pas de ce malheur avant la fin de l'année scolaire, il se retrouvera travailleur à la mine, sans éducation, et voué à être mineur à jamais ; un sort qu'il considère malheureux. Roger mentionne aussi maintes fois qu'il est pauvre, et qu'il vit donc une misère économique : « Moé, j'suis cassé... » (Paiement, 2004, p. 59) ; « Comment que j'suis supposé payer ça, moé? » (Paiement, 2004, p. 72) Son ami Raymond le lui rappelle également à plusieurs reprises : « Quand tu quêtes pas de Nicole, tu t'arranges pour m'en arracher. » (Paiement, 2004, p. 58) ; « Tu me dois déjà vingt piastres [...]. » (Paiement, 2004, p. 60) ; « T'as pas une cenne [...]. » (Paiement, 2004, p. 73) Mais le plus grand malheur frappe Roger lorsqu'il apprend que sa copine est enceinte. Il se rend alors compte qu'il est dans une situation difficile : « ... un bébé. Chrissé, c'est toute c'que j'avais besoin, un bébé. Qu'est-ce que j'vas faire à c't'heure? » (Paiement, 2004, p. 70) ; « Ray, j'suis dans l'trouble par dessus la tête. » (Paiement, 2004, p. 71) ; « Chrissé, là j'suis mal pris. » (Paiement, 2004, p. 71) Ce malheur, tout comme sa piètre

performance à l'école, a des conséquences à long terme et lui causera d'autres malheurs pour le reste de sa vie.

Bref, Roger ne connaît aucun succès dans cette œuvre et est, simplement, un antihéros, un personnage de *loser*. Paul Gay le souligne :

Roger, le héros lamentable de cette pièce, ne possède rien, même pas de langue à lui. [...] Que va faire Roger? Étudier? Non! Il déteste le High School de l'endroit qui entrave, lui semble-t-il, la liberté, mais rêve d'aller à l'Université où, selon lui, on secoue toute servitude. Que va faire Roger? Rien, sauf un enfant à la jeune fille qu'il fréquente, Nicole. La fin de la pièce nous montre notre « héros » complètement affolé devant les effets d'une passion irréfléchie. André Paiement peint sans indulgence Roger, ce déchet franco-ontarien qui ne cherche pas à réussir par l'instruction, une instruction que son père lui offre gratuitement. (1986, p. 178)

Mathé Allain commente la position de Roger de façon encore plus pessimiste en expliquant que « *the protagonist is a pitiable, shiftless, spineless teenager, Roger, who at eighteen repeats his last year of high school without doing even the minimal work needed for graduation* » (1990, p. 95).

La misère héréditaire

La misère de Roger dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie semble prédéterminée par le fait que son père a aussi connu la misère, comme si celle-ci était héréditaire. En effet, la misère du père est souvent rappelée dans la pièce, et il devient de plus en plus clair au fil du texte que Roger ne pourra pas échapper au même sort. Dans la première scène, Roger se moque de la pitié que certains pourraient avoir pour son père et explique que « [d]'après ce qu'y dit, on peut supposer qu'y est ben là, qu'y aime ça » (Paiement, 2004, p. 33). Cependant, il affirme ensuite : « Mais, vous savez, c'est quand y me sort avec ses sermons – qu'y sait, lui, ce que c'est de travailler fort, pis qu'y voudrait pas que j'fasse comme lui pis être obligé de gagner ma vie au jour le jour [...]. » (Paiement, 2004, p. 33) Roger met ainsi en évidence la vie dure qu'a effectivement connue son père, ce qui porte à croire qu'il tentait d'atténuer cet aspect, comme pour s'en distancier. Dans la scène suivante, Nicole lui fait comprendre que s'il n'améliore pas son rendement scolaire, il va se retrouver à la mine, comme son père, et Roger répond : « J'irai pas travailler là pour tout l'or au

monde. » (Paiement, 2004, p. 41) La suite de leur dispute est traversée de répliques du père de Roger qui lui annonce son avenir, pareil au sien : « Ben, joual vert, si tu faillis, là, t'iras traîner les rues ou ben tu t'trouveras une job. T'iras travailler à' mine. » (Paiement, 2004, p. 50) ; « Quand tu seras obligé de t'fendre en quatre pour faire vivre ta famille, tu penseras à c'que j't'ai dit. » (Paiement, 2004, p. 50) ; « Ou ben t'iras t'engager à l'INCO, pis tu m'payeras d'la pension. » (Paiement, 2004, p. 51) Le père de Roger semble ici prédire à son fils la même vie ardue que la sienne. Il souligne aussi, cependant, que Roger est très critique de lui, et que sa vie n'est peut-être pas si misérable finalement : « Mais saint Pierre, un gars vient à bout d'nourrir sa famille. Y vit pas sur l'*welfare*, pis aussi bête qu'ça peut en avoir d'l'air, un gars peut aussi arriver chez eux l'soir, pis y est satisfait d'avoir fait une bonne journée d'ouvrage. » (Paiement, 2004, p. 53) Le discours de Roger alterne entre l'atténuation de la misère de son père et l'exagération des conditions de travail pénibles à la mine, et, dans tous les cas, il cherche à marquer une distance entre lui et cette vie à laquelle il semble prédestiné. À la toute fin de la pièce, l'avenir de Roger n'est pas explicité, mais on peut en déduire qu'il ira travailler à la mine, selon la suggestion de Raymond : « Rog, y te reste une solution. *(Roger sait de quoi il parle mais fait semblant de rien.)* [...] C'est c'qui est le plus raisonnable. » (Paiement, 2004, p. 73-74) L'avenir comme travailleur minier hante Roger tout au long de la pièce, et il n'arrive pas à y échapper, tel que le précise Allain : « *Then Nicole announces she is pregnant. Any solution such as abortion, adoption, or simply running away, entails money and some gumption, and as the curtain falls, Roger dully accepts the inevitable as the trap closes in on him.* » (1990, p. 95) L'enfant à venir ne fait que souligner davantage le caractère héréditaire de cette vie difficile qui s'annonce pour une nouvelle génération.

La mine : de l'individuel au collectif

En plus d'être une misère héréditaire, la mine en tant que symbole est une misère collective pour le groupe franco-ontarien. À première vue, les misères de Roger sont plutôt individuelles : il a de la difficulté à l'école, il se dispute avec son père, il n'a pas beaucoup d'argent et sa copine tombe enceinte. Cependant, toutes ces misères mènent Roger vers la mine. En effet, le fait d'avoir de la difficulté à l'école met Roger à risque de se retrouver à la mine, les querelles avec son père portent sur sa hantise d'un emploi à la mine, il n'a pas beaucoup d'argent parce que son père travaille à la mine, et la grossesse de Nicole poussera Roger vers la mine. La mine a un poids très symbolique dans cette œuvre, puisqu'elle représente en fait « [l]es réalités et [l]es préoccupations propres à la majorité des francophones de l'Ontario, c'est-à-dire la classe ouvrière exploitée et marginalisée » (Beddows, 2004, p. 16). D'ailleurs, aux yeux des membres de CANO, le Franco-Ontarien, « [c]'est surtout le travailleur » (Beddows, 2004, p. 16). La misère de la mine serait donc héréditaire pour Roger, en lien avec son père, et par rapport au groupe franco-ontarien souvent associé à la mine. Non seulement la mine est-elle symbolique de tous les travailleurs canadiens-français, surtout au nord de l'Ontario, mais « *[t]he mine, the town's sole industry, symbolizes a future Roger rejects passionately* » (Allain, 1990, p. 95). Roger se moque par moments de son père et de sa misère comme travailleur à la mine : « “Pauvre lui !” Pauvre lui ? Ha... D'après ce qu'y dit, on peut supposer qu'y est ben là, qu'y aime ça. Après toute, ça fait 23 ans qu'y travaille là, pis y vit ben. Y'a quatre semaines de vacances par année, y a d'la séniorité en masse, pis son salaire, y est bon. » (Paiement, 2004, p. 33) Gay commente l'attitude de Roger à l'égard de l'emploi de son père : « Le père de Roger travaille à la mine depuis vingt-cinq ans, mais le fils déteste ce gagne-pain qu'il trouve humiliant. » (1986, p. 178) Cependant, Roger semble ici atténuer les conditions de travail difficiles de son père pour se distancer de cette vie, vie qu'il veut éviter à tout prix. Il se moque aussi des autres mineurs, encore une fois pour créer un fossé entre eux et lui : « Tu vas là,

pis c'est juste une bande de baveux que tu rencontres ou ben des gars comme mon père qui sont là depuis 25 ans, pis qui ont jamais avancé à rien. » (Paiement, 2004, p. 41) ; « Les gars de mine, c'est des suiveux. Y s'laissent mener alentour par les bonshommes qui empochent le gros profit! » (Paiement, 2004, p. 42) Son père, lui, se défend en affirmant qu'il fait bien vivre sa famille, mais il exprime quand même, dans le cadre d'une chanson, la misère qui découle du travail minier :

Tu travailles tes *shifts* à journée longue
 Tout le temps à' même place, pas plus riche, pas plus pauvre
 Partout règne la confusion, tout le monde parle de révolution
 On achète ton âme, on vend du nickel,
 Partout des bombes, on s'en va au ciel.
 La mine t'enterre, ferme-là. (Paiement, 2004, p. 53)

En liant les misères de Roger et de son père à la mine, Paiement met en scène les misères de tous les Franco-Ontariens ouvriers, exploités par leurs patrons, et dans une tradition de continuité qui se rompt difficilement. La grande misère de la communauté franco-ontarienne, selon cette œuvre, est la condition ouvrière, dont la mine est ici le symbole, et tout peut y être rattaché. Du côté de la communauté franco-ouestienne, la plus grande misère porte le nom de l'assimilation.

Dans l'Ouest canadien : la misère chez Roger Auger

La pièce *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger est la première du Théâtre du Cercle Molière à mettre en scène des Franco-Manitobains, et a donc un poids symbolique important. Benoit Doyon-Gosselin affirme même que « la pièce fournit un portrait sociologique pertinent des années 1970 à Saint-Boniface » (2009, p. 74). Louise Ladouceur ajoute que les pièces d'Auger « ont initié le public et les auteurs francophones du Manitoba à un théâtre qui pouvait refléter leur réalité » (2013, p. 112). Cette représentation voulue authentique des Franco-Manitobains implique évidemment une mise en scène du quotidien et de toutes ses misères, petites et grandes.

Tout au long de cette œuvre, la famille Ducharme passe son temps à se disputer, au grand désespoir de leur fille Julie. Leurs conflits portent sur leurs amis ou leurs habitudes, mais ils sont

constants. Le frère de Julie, Bernard, est celui qui cause le plus souvent les querelles. Ces disputes de famille plongent la famille Ducharme dans une misère, soit celle de ne jamais être heureuse ensemble. Julie dénonce les conflits de sa famille : « C'est tout ce que vous faites, jouer au Bingo et puis vous chicaner, puis vous astiner. Je suis tannée. Je suis tannée de vous autres, et puis de votre Bingo. » (Auger, 1976, p. 46) ; « Tout le monde alentour d'ici est toujours en train de se chicaner. On peut plus jamais avoir la paix. C'est rien qu'une chicane après l'autre. Vous passez votre temps devant la teevee ou partis au Bingo. C'est tout ce que vous faites. Ça, puis vous chicaner. » (Auger, 1976, p. 55) Au sujet de ce dernier passage, Marie Rose Deprez affirme que « [c]'est tout le procès d'une génération stagnante qu'elle fait là » (1976, p. XXV), et Julie se distingue de cette génération stagnante en optant pour le départ : « Je suis tannée de me chicaner alentour d'ici. Je suis tannée de votre Bingo, puis de vos chicanes, puis de Ti-Jean, puis ses moses de magazines. Ça fait que je m'en vais, and that's it. » (Auger, 1976, p. 58) ; « Je m'en vais dans une couple de semaines, je suis tannée de vivre ici, j'en peux plus. » (Auger, 1976, p. 61) En choisissant de partir et de laisser derrière elle sa famille, Julie montre ici qu'elle reconnaît la misère de sa famille, et qu'elle veut s'en dissocier : « Déjà rangée du côté des mutants, [Julie] ne reviendra plus en arrière et choisira plutôt de casser le moule qui l'a formée. » (Deprez, 1976, p. XVII)

Cette rupture avec la misère des générations précédentes semble aussi être présente en ce qui a trait à la pauvreté. Effectivement, quelques passages expriment la situation de pauvreté dans laquelle se sont autrefois retrouvés Thérèse et Raoul, les parents de Julie :

THÉRÈSE – Mon père il n'arrêtait pas de travailler pour qu'on crève pas de faim dans la dépression.

RAUL [sic] – La moses de dépression avec la sécheresse qui est venue à part de ça...

THÉRÈSE – On avait pas d'argent pour s'acheter des robes... pour rien faire. (Auger, 1976, p. 66)

D'ailleurs, Raoul explique à Julie leur situation socio-économique d'autrefois : « Bien tu sais, on n'a pas eu tant d'argent que ça. Mais là, ça va mieux. Il y a des fois qu'on arrivait juste à la fin du

mois. Mais là, ça va mieux à shop. » (Auger, 1976, p. 73) À maintes reprises, Raoul demande à sa fille si elle a assez d'argent pour partir à Régina, et elle lui répond qu'elle économise depuis l'été d'avant et qu'elle a « assez d'argent de savé pour une couple de mois » (Auger, 1976, p. 71). Julie, contrairement à sa sœur Martha qui est « cassée quand même » (Auger, 1976, p. 52), semble donc rompre avec la pauvreté dont ont souffert ses parents. « Le moule est cassé, les enfants ne sont pas ce que nous étions. » (Deprez, 1976, p. XXVI)

La misère collective de l'assimilation

Dans l'œuvre d'Auger, tout comme chez Tremblay et Paiement, les misères dépeintes semblent à première vue individuelles et quotidiennes. Cependant, le personnage de Bernard dénonce explicitement le phénomène collectif auquel fait face la famille : l'assimilation. Effectivement, tous les problèmes quotidiens de la famille reliés à la langue pointent vers le problème plus large de l'assimilation, auquel fait face la communauté francophone de l'Ouest. Jean Valenti souligne le caractère collectif de cette misère :

[Si le conflit familial] nous semble constituer un puissant ressort au sein de la culture socio-esthétique franco-manitobaine, c'est qu'il s'inscrit à part entière dans la problématique de l'assimilation linguistique et culturelle. Les interactions entre les personnages trouvent leur fondement dans cette menace omniprésente qui les divise et qui fragilise l'idée même d'une communauté francophone au Manitoba. (2016, p. 311)

Bernard est, tout au long de l'œuvre, un ardent défenseur de la langue française, et, par conséquent, fermement en opposition à l'assimilation : « On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat [pas] pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans. » (Auger, 1976, p. 27) Selon Deprez, « [l]a famille Ducharme de sang et de parler français est cependant en voie d'extinction » (1976, p. XIV), en grande partie parce que les enfants de Martha ne parlent ni ne comprennent le français. Quant à Julie, elle choisit de partir rejoindre son copain anglophone, Walter, à Régina. La difficulté linguistique de la famille Ducharme est sûrement

l'aspect de cette pièce renvoyant le plus à la collectivité et auquel les spectateurs ont pu le plus se rattacher à l'époque de sa représentation. La communauté francophone de l'Ouest est la collectivité franco-canadienne la plus à risque d'assimilation, à l'époque comme aujourd'hui. Comme le signale Valenti, « [s]'il semble pertinent d'affirmer que le réalisme social de Roger Auger résonne haut et fort sur la place publique, c'est que le drame familial qui en découle est aussi un drame communautaire qui plonge profondément ses racines dans un imaginaire intersubjectif » (2016, p. 311). Ce drame communautaire, au-delà de l'assimilation, renvoie à la marginalisation de la communauté franco-ouestienne.

L'œuvre se termine sur le départ de Julie pour Régina. Puisque les francophones de la Saskatchewan vivent dans une situation encore plus minoritaire que ceux du Manitoba, la position sociale de Julie ne s'améliorera pas. D'ailleurs, la ville de Régina détient un poids symbolique important pour les francophones de l'Ouest, qui y associent la pendaison de Louis Riel, tel que le souligne Valenti :

[L]e départ de Julie Ducharme pour Regina atteint des proportions tragiques. Il transcende le destin individuel de ce personnage et se transpose aisément sur le plan de l'imaginaire collectif, car c'est bien dans la capitale saskatchewanaise que les autorités canadiennes ont pendu Louis Riel comme traître à la nation le 16 novembre 1885. (2016, p. 312)

D'un point de vue symbolique, le déménagement de Julie à Régina peut représenter la mort de sa langue et de sa culture. Si l'on considère que les misères de la famille Ducharme sont collectives, c'est la francophonie franco-manitobaine dans son ensemble qui fait face à sa mort à la fin de l'œuvre. La misère de l'assimilation, contrairement à celles de la pauvreté et des disputes familiales, annoncerait donc davantage une continuité qu'une rupture.

Conclusion

Gérard Bouchard soulignait dans *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde* (2000) l'importance des classes populaires qui sont « immergées dans l'expérience du nouveau continent, pleinement engagées dans une nouvelle construction identitaire » (2001, p. 28). Dans le cas des quatre pièces de théâtre à l'étude, les auteurs ont choisi de mettre en scène le petit peuple et toute sa misère dans le but de représenter sur scène leurs communautés respectives. Ils ont donc fait passer l'imaginaire de la classe populaire au rang d'imaginaire social, puisque ces œuvres, fondatrices des littératures des communautés francophones du Canada, ont joué un rôle primordial dans la construction de l'identité de ces communautés. Représenter le petit peuple, c'est également représenter sa misère, qu'elle soit rattachée à son statut socio-économique ou pas. D'ailleurs, Denizot précisait que, dans le cas des écrits de Jules Michelet, la misère prenait différentes formes, dont « la misère physique et économique » (2013, p. 49) et « [la] misère intellectuelle et morale » (2013, p. 49). À partir des représentations de la misère en littérature au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, nous avons identifié trois éléments qui ont guidé l'analyse de la misère dans les œuvres du corpus : la misère individuelle peut être une synecdoque pour la misère collective, le théâtre populaire peut susciter l'éveil de conscience et la misère est parfois glorifiée.

La mise en scène de la misère collective du groupe par le biais des misères individuelles des personnages est présente dans les quatre pièces. Dans *Les Belles-Sœurs*, les femmes se plaignent de leurs tâches ménagères, de leurs maris et de leur pauvreté, mais elles peignent en fait le portrait des misères de toutes les femmes québécoises de classe populaire. Le grand succès de cette pièce de Tremblay peut, entre autres, être attribué à l'efficacité de l'identification des spectateurs aux malheurs des femmes sur scène. Dans *La Sagouine*, le personnage éponyme se sert de son point de vue unique de femme pauvre travaillant dans les maisons des riches pour critiquer son rang socio-économique et la société qui le perpétue. Dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie, Roger cherche à tout

prix à éviter de travailler à la mine comme son père, mais la mine est en fait représentative des conditions de travail dures des Franco-Ontariens ouvriers et dominés. Dans *Je m'en vais à Régina*, c'est la misère linguistique qui est accentuée. Les querelles familiales portant sur la langue découlent de la menace d'assimilation qui sombre sur les francophones de l'Ouest canadien. Ces quatre œuvres dépeignent donc des misères individuelles de toutes sortes, mais qui renvoient réellement à la misère collective des communautés francophones du Canada.

La glorification de la misère est la plus évidente chez Maillet, où la Sagouine affirme qu'il vaut mieux espérer que d'avoir ce que l'on désire. Cependant, elle remet en question l'idée courante selon laquelle les pauvres ont davantage de vertus chrétiennes et accéderont plus facilement au paradis, puisqu'elle explique que sa pauvreté est un obstacle à la mise en œuvre des comportements d'une bonne chrétienne. Par exemple, elle ne peut pas se permettre de faire la charité ni d'aller à la messe toutes les semaines puisqu'elle ne possède pas de vêtements adéquats. Chez Tremblay, les femmes se servent du discours religieux pour glorifier la misère, celle-ci étant rédemptrice des péchés. Elles adoptent ce même point de vue alors qu'elles rejettent le bonheur des autres. Les belles-sœurs sont solidaires dans leur misère, et celle-ci est associée au salut divin.

Il est difficile de déterminer si ces œuvres ont suscité un éveil de conscience puisque leur substance, tirée du réel, existait au préalable dans la conscience des spectateurs. Cependant, elles ont certainement laissé leur trace dans l'imaginaire social des communautés québécoise, acadienne, franco-ontarienne et franco-manitobaine. La place importante faite à la misère dans ces œuvres fondatrices d'identités nationales ou régionales fortes a néanmoins perpétué, mais peut-être aussi dénoncé, le stéréotype du Canadien français né pour un petit pain.

CHAPITRE 2 EUX AUTRES

Si la représentation du peuple dans le théâtre francophone du Canada passe par la mise en scène de sa misère, elle se fonde aussi sur la mise en scène de figures de l'Autre¹⁵ qui servent à tracer les frontières identitaires. Autrement dit, il faut savoir ce que l'on n'est pas pour savoir ce que l'on est. Selon Gérard Bouchard, la représentation de l'altérité permet de « découvrir dans le miroir de l'autre une image plus fidèle de soi » (2001, p. 74). Simon Langlois signale que « [l]es sentiments d'appartenance se fondent à la fois sur le partage de quelque chose possédée en commun, mais aussi sur l'opposition à un autrui significatif, à un envers-de-soi » (1995, p. 5). Quant à lui, Jean Bouthillette, dans son essai intitulé *Le Canadien français et son double* (1972), revient fréquemment sur l'importance de la figure de l'Autre pour toute question identitaire au Canada français : « L'identité canadienne est un miroir qui nous renvoie l'image de l'Autre quand nous nous y regardons. » (p. 47) Effectivement, les Canadiens français, particulièrement ceux habitant en contexte minoritaire, sont constamment confrontés à l'altérité, ne serait-ce que linguistique. Bouthillette précise également que

pendant qu'une élite – intellectuelle et morale – prêchait le retour à la terre et aux vertus ancestrales, un peuple, par la force des choses, prenait le chemin des villes et des usines, devenant toujours davantage, face au pouvoir économique anglophone qui refoulait de plus en plus son image, étranger dans sa propre demeure (1972, p. 55).

Ainsi, non seulement les francophones du Canada sont-ils souvent confrontés à l'altérité, mais, de plus, le peuple l'est davantage que l'élite, à cause de son milieu de travail, de son lieu de résidence (la ville) et de maintes autres caractéristiques qui lui sont propres. Les élites francophones du

¹⁵ Nous sommes conscients que les termes « Autre » et « altérité » sont généralement employés dans un contexte où ils caractérisent le groupe marginalisé, placé en position d'altérité par la *doxa*, ou le groupe majoritaire, dans un rapport de force symbolique. Cependant, puisque les œuvres à l'étude sont écrites du point de vue de communautés francophones, le plus souvent en contexte minoritaire, et de classe populaire, elles offrent un point de vue du bas vers le haut, créant ainsi un effet de subversion du rapport de force. Les communautés francophones sont donc ici maîtres des codes et évoluent dans un microcosme de sens leur permettant de ne pas se soucrire aux demandes de la *doxa*. Ainsi, les marginaux deviennent le groupe de référence puisqu'ils sont en position d'énonciation dans un espace clos (voir Paterson, 2004 et Chanady, 1999).

Canada, souvent regroupées dans le monde universitaire ou clérical, homogène, sont en quelque sorte isolées de l'altérité, mais le peuple est en contact direct avec le monde dans lequel il habite, où l'Autre est omniprésent. Le peuple francophone vit donc en proximité avec plusieurs figures de l'Autre. François Paré va même jusqu'à dire que « toutes les cultures de l'exiguïté [ont une] douloureuse nécessité de l'Autre » (2001, p. 96) puisque leur histoire dépend de lui.

Janet M. Paterson précise que « tout personnage fictif – comme tout être humain – peut se voir attribuer (ou s'attribuer soi-même) un statut d'altérité » (2004, p. 17). La figure de l'Autre n'est donc pas nécessairement négative ou positive, elle est simplement différente, et l'altérité d'une figure prend forme relativement à la figure de référence qui est utilisée. Elle explique également que le rapport d'altérité fait davantage que mettre en relation deux figures ou deux personnages :

Il faut donc souligner que l'aspect relationnel de l'altérité d'un personnage est gouverné par une structure plus englobante qu'une opposition entre *a* et *b*. Il s'agit plutôt d'une structure qui surdétermine la nature de la relation binaire en multipliant l'un des deux termes pour former un groupe de référence. (Paterson, 2004, p. 23)

La figure d'altérité ne s'oppose donc pas à un personnage particulier, mais bien à un groupe de référence, choisi comme représentant de la norme. Placer une figure en position d'altérité, c'est aussi se placer soi-même dans un groupe de référence : « Car une chose est certaine : quelle qu'elle soit, cette norme détient un pouvoir de légitimation. En effet, le groupe de référence est celui qui établira les codes sociaux et en décidera les paramètres ; c'est lui qui valorisera certains attributs hérités ou acquis. » (Paterson, 2004, p. 24) Mettre en scène une figure d'altérité, c'est donc aussi déterminer les paramètres du groupe de référence, « [d]'où l'importance de noter, de prime abord, les traits constitutifs de ce groupe » (Paterson, 2004, p. 28), ce que le chapitre précédent s'est proposé de faire.

Dans les quatre pièces de théâtre à l'étude, de nombreuses figures de l'Autre surgissent qui relèvent de l'altérité économique, de l'altérité linguistique et de l'altérité générationnelle ou

sociale. L'altérité économique est surtout mise en évidence dans *Les Belles-Sœurs* et *La Sagouine*, l'altérité linguistique dans *Je m'en vais à Régina* et l'altérité générationnelle ou sociale dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie. Si les trois premières œuvres partagent plusieurs ressemblances en ce qui a trait à leur traitement de l'altérité, la pièce de Paiement, quant à elle, adopte une tout autre approche.

En parlant des Acadiens des années 1860 à 1960, Greg Allain explique que « cette société vivait sous le joug d'une *double domination* : domination économique et politique, de la part des marchands anglophones, et domination sociale et culturelle, de la part de sa propre élite clérico-professionnelle » (2005, p. 116). Quoiqu'Allain décrive la société acadienne, cette remarque s'applique très bien à toutes les communautés francophones du Canada de la même époque, et propose une typologie intéressante pour l'analyse des figures de l'altérité. Nous analyserons donc d'abord l'altérité économique et politique, particulièrement dans *Les Belles-Sœurs* et *La Sagouine*, et l'altérité sociale et culturelle, particulièrement dans *Je m'en vais à Régina* et *Moé j'viens du Nord*, 'stie.

L'altérité économique et politique

Il n'est pas surprenant que l'altérité économique et politique occupe une grande place dans certaines des œuvres du corpus. En effet, le chapitre précédent a montré que la misère associée aux francophones du Canada est fréquemment mise en scène dans ces œuvres, et que la pauvreté est une forme essentielle de cette misère. Par conséquent, l'Autre serait, d'abord, les riches et les personnes en situation de pouvoir. La pauvreté étant également associée à des valeurs positives, voire catholiques, la richesse et le pouvoir sont, au contraire, associés à des valeurs négatives le plus souvent attribuées aux « méchants » de l'histoire (les Anglais, le gouvernement, les élites, et plusieurs autres du même acabit).

Les Belles-Sœurs : les docteurs et « l'Urope »

Étant donné que les personnages des *Belles-Sœurs* appartiennent à la classe populaire, on peut s'attendre à ce que l'élite soit représentée dans un rôle d'altérité puisque la collectivité du Québec est celle où « la distance entre culture populaire et culture savante a été la plus prononcée » selon Bouchard (2001, p. 60). On voit un exemple de cette division lorsque Gabrielle Jodoin parle de l'éducation de son fils : « Depuis qu'y'a commencé son cours classique, là, mon p'tit Raymond, y'a changé c'est ben effrayant! On le r'connaît pus! Y lève quasiment le nez sur nous autres! V'la rendu qu'y nous parle latin à table! » (Tremblay, 1993, p. 35-36) Gabrielle a donc l'impression que son fils est devenu autre, parce qu'elle ne le reconnaît plus. Elle soutient également qu'il les méprise, ce qui l'incite à vouloir qu'il abandonne ses études (Tremblay, 1993, p. 36). Un autre exemple de la distance avec les élites apparaît lorsqu'Angéline parle de son médecin : « Les docteurs, les docteurs, j'te dis que j'les ai loin, astheur! Ça pense rien qu'à la piasse, les docteurs! Ça égorge le pauvre monde, pis ça va passer l'hiver en Califournie! » (Tremblay, 1993, p. 64) Angéline méprise son médecin, et tous les médecins, parce qu'ils sont riches et partent en vacances, alors qu'elle est pauvre. Dans ces deux exemples, il est clair que les gens vus comme appartenant à l'élite en raison de leur éducation, de leur métier ou de leur classe socio-économique, sont perçus comme des figures d'altérité qui ne font pas partie du groupe. L'élite culturelle et les professionnels recevant de bons salaires font donc partie d'une élite économique, qui ramène les belles-sœurs à leur pauvreté et renforce cette dernière comme noyau identitaire.

Le personnage de Lisette de Courval est intéressant à analyser de ce point de vue. La première réplique du personnage est la suivante : « Moi, quand je suis t'allée en Urope... » (Tremblay, 1993, p. 24) En effet, tout le long de la pièce, Lisette fait des commentaires sur le mode de vie en Europe et le compare à celui du Québec, ce à quoi Des-Neiges Verrette répond : « Ça doit être plat vrai, en Europe! » (Tremblay, 1993, p. 25) Il n'y a aucun doute que tous ces commentaires portant sur

l'Europe renvoient à une forme d'altérité à laquelle souhaite appartenir Lisette. Il n'en demeure pas moins qu'elle n'est pas européenne : elle est une femme québécoise, probablement de la même classe sociale que les autres, et Rose le lui rappelle. Lisette serait donc dans une position de fausse altérité, où elle souhaite constamment se distinguer du groupe et se rapprocher du modèle européen, mais elle en fait tout de même partie malgré elle. Les femmes ne critiquent donc pas Lisette pour sa différence, mais pour sa prétention d'altérité alors qu'elle est l'une d'elles et qu'elle ne pourra jamais faire partie de l'élite qui l'exclut, ce dont les femmes sont conscientes. Vers la fin de la première partie de la pièce, Lisette exprime clairement vouloir s'exclure elle-même du groupe pour passer à l'autre groupe, plus valorisé :

Ces gens-là sont pus de notre monde! [...] Quand on a connu la vie de transatlantique pis qu'on se retrouve ici, ce n'est pas des farces! [...] Le monde sont donc bien élevé par là! Sont bien plus polis qu'ici! [...] J'les méprise toutes! Je ne remettrai jamais les pieds ici! Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde *cheap*, y faut pas les fréquenter, y faut même pas en parler, y faut les cacher! Y savent pas vivre! Nous autres on est sortis de là, pis on devrait pus jamais revenir. Mon Dieu que j'ai donc honte d'eux-autres! (Tremblay, 1993, p. 59)

Lisette refuse donc d'adhérer aux caractéristiques identitaires relevant du groupe, et préfère aller vers l'Autre.

Alors que certaines des belles-sœurs rejettent les figures d'altérité associées à la richesse, Lisette aspire à se joindre à ceux qui vont en Europe, ce continent connotant la richesse qui permet les voyages et la supériorité culturelle. L'altérité économique est donc quelques fois enviée par un des personnages, mais la plupart du temps, ceux appartenant à la classe bourgeoise ou à l'élite sont jugés et rejetés, et Lisette est justement mise de côté en raison de son regard admirateur tourné vers l'Autre. D'ailleurs, cette pièce de Tremblay est reconnue pour avoir donné une voix aux femmes québécoises de la classe populaire, et la distanciation vis-à-vis des figures d'altérité économique n'est donc pas du tout surprenante.

La Sagouine : les riches, les prêtres et le « gouvernement »

Bien que la pauvreté soit présente dans les quatre pièces à l'étude, aucun personnage n'est plus pauvre que la Sagouine. Elle vit dans une pauvreté extrême qui teinte fortement son quotidien. En effet, la Sagouine décrit constamment des scènes de sa vie quotidienne où sa pauvreté creuse un énorme fossé entre elle et les riches qui représentent la première figure d'altérité économique. Par exemple, elle décrit son métier qui consiste à nettoyer des maisons de riches : « Je pouvons ben passer pour crasseux : je passons notre vie à décrasser les autres. Frotte, pis gratte, pis décolle des tchas d'encens... ils pouvoit ben aouère leux maisons propres. Nous autres, parsoune s'en vient froter chus nous. » (Maillet, 1990, p. 13) Le discours de la Sagouine est souvent empreint d'expressions telles que « nous autres » et « eux autres ». Elle annonce déjà par son langage la distance entre l'identité et l'altérité. Par exemple, elle explique qu'elle a de la difficulté à parler aux riches :

C'est malaisé de saouère quoi c'est dire à ce monde-là. Eux autres ils pouvoit te parler de leu parenté, de leux voyages dans les vieux pays, de leux maisons d'été pis leux maisons d'hiver, ou ben donc de leux enfants qui sont rendus dans les collèges ou dans le gouvernement. Mais nous autres, j'avons ni garçons instruits, ni parenté aux États, ni que je pouvons changer de maison d'une saison à l'autre, ou changer de pays coume des vacanciers. (Maillet, 1990, p. 15. Je souligne.)

Cette explication oppose encore une fois « eux autres » et « nous autres », les riches et les pauvres. La Sagouine va même jusqu'à distinguer la maladie des riches et la maladie des pauvres : « Saye malade riche pis saye malade pauvre, c'est point la même maladie. Un mal pour chaque potte, coume qui dirait... » (Maillet, 1990, p. 19-20) Il existe donc une grande distance entre le quotidien des riches et celui des pauvres.

Parfois, il existe même une distance physique entre les riches et les pauvres, à qui on ne permet pas d'occuper les mêmes espaces. Lorsqu'un espace est interdit à la Sagouine, elle occupe la périphérie et observe le centre. Par exemple, lorsque vient le temps du magasinage de Noël, elle observe ceux qui achètent : « Pas que je pouvions acheter rien de ça, nous autres, mais je pouvions

regarder. » (Maillet, 1990, p. 34) Elle opte pour la même méthode au bingo : « Ça fait que je les abandonions à leux châssis et je nous en allions au bingo. Oh! pas pour jouer, j'étions pas du monde à pouère nous payer une carte à chaque bingo. Mais j'allions regarder jouer les autres. » (Maillet, 1990, p. 34-35) De même, à la messe de Noël, elle n'obtient pas de banc, mais elle reste debout à l'arrière et quitte avant la fin : « [J]e voulions par sortir en même temps que les autres pour pas nous faire remarquer. » (Maillet, 1990, p. 38) Lors de l'encan des bancs d'église, elle ne peut évidemment pas s'en procurer un, mais elle critique la Sainte qui a perdu son banc à l'avant :

Faut saouère garder sa place, que Gapi a dit à la Sainte. Les bancs d'en avant, c'est pour les genses en capot de poil pis en mouchoué de soie ; ceuses-là qui venont à l'église en gumrubber pis en mackinaw, faut qu'ils se contentiont des chaises en airière ; pis nous autres, je devons rester deboute coume j'avons tout le temps fait. (Maillet, 1990, p. 90)

La Sagouine trouve donc une façon d'occuper les espaces qui lui sont interdits, sans déranger l'ordre social et les riches.

Lorsque la Sagouine décrit ces scènes du quotidien et qu'elle marque très clairement les différences fondamentales entre la vie des riches et celle des pauvres, plaçant ainsi les riches en position d'altérité économique, elle ne semble pas attribuer de valeur positive ou négative à cette relation. C'est-à-dire qu'elle décrit ces écarts et elle polarise le soi et l'Autre en employant des expressions comme « eux autres » et « nous autres », mais elle semble entretenir une relation neutre avec cette figure d'altérité. Elle accepte en quelque sorte cet ordre social puisqu'elle ne le critique pas, elle ne fait que le constater. Le dernier exemple où Gapi rappelle à la Sainte qu'elle n'a pas sa place sur les bancs d'en avant illustre parfaitement cette relation neutre où les pauvres tentent de ne pas déranger l'ordre des choses. Il est possible que la marginalité de la Sagouine soit la raison de ce commentaire neutre sur la société, n'étant pas dans une position où elle peut se permettre de critiquer les riches dont elle dépend économiquement puisqu'elle travaille pour eux. Pourtant, elle

ne se gêne pas pour critiquer d'autres sphères de la société, dont l'Église. La relation d'altérité entre riches et pauvres apparaît ainsi comme la plus polarisée, mais la moins critiquée.

Deux autres figures d'altérité, cette fois-ci politiques, sont à l'œuvre dans cette pièce et celles-ci sont plus fortement critiquées que celle des riches ; il s'agit des prêtres et du gouvernement. Les prêtres font partie de l'élite culturelle et constituent une figure de domination politique à laquelle est assujettie la Sagouine. Elle leur reproche surtout de ne pas comprendre les pauvres, en raison de leur élitisme : « Le prêtre, lui, dans son prône, il parle coume la femme du docteur, il sort des grands mots pis il vire ben ses phrases. » (Maillet, 1990, p. 66) Selon la Sagouine, la différence entre son groupe de référence et les prêtres est tellement grande qu'ils ont de la difficulté à se parler, puisque même leurs mots ne sont pas les mêmes. Sa description des prêtres renvoie à un élitisme certain. Ses nombreuses critiques de l'Église et de la religion vont aussi dans ce sens : quoiqu'elle emploie un langage plutôt neutre, elle illustre la discrimination à laquelle font face les pauvres en contexte catholique. Elle ne se gêne pas non plus de pointer l'ironie du doigt, en expliquant par exemple que les pauvres sont censés aller plus facilement au ciel, mais qu'ils n'ont pas les moyens d'être de bons chrétiens, ou encore que la paroisse est censée aider les pauvres à Noël, mais que les jouets qu'ils reçoivent sont toujours brisés. Les prêtres et leurs institutions appartiennent donc à un groupe placé en position d'altérité qui peine à comprendre la réalité des pauvres.

Quant au gouvernement, la Sagouine lui reproche surtout de ne pas les traiter en citoyens à part entière. Elle explique que lors des élections, « [i]ls vous baillont tout ça pour rien, parce que vous êtes des citoyens à part entchére et que vous avez droit de vote » (Maillet, 1990, p. 50), mais que ces promesses ne durent pas longtemps et ne donnent pas de résultats : « Ça change pas grand chouse : d'un bôrd ou de l'autre, une fois les aléctions finies, le gouvarnement a pus le temps de se bodrer de nous autres. » (Maillet, 1990, p. 50) De même, lorsque les responsables du recensement

lui disent que sa nationalité ne peut pas être « Acadienne » puisque l'Acadie n'est pas un pays, ils renforcent leur domination politique sur le groupe de référence. Le gouvernement serait donc une figure d'altérité politique servant à rappeler que le groupe de référence est dominé :

En politique, le *Recensement* la force à se chercher maladroitement une identité nationale, et ailleurs les « élections » fournissent l'occasion de commentaires prévisibles au sujet des promesses électorales. [...] Elle n'est pas de ceux qu'il est besoin de disperser, elle est de ceux qu'on domine et qui servent. (Saint-Jacques, 1974, p. 196)

Bref, la Sagouine appartient au groupe de référence de l'œuvre, et elle entretient un rapport d'altérité avec les riches, les prêtres et le gouvernement, soit tous ceux qui la dominent d'un point de vue économique ou politique. Dans cette pièce de Maillet, « [l]es choses appartiennent à Dieu, aux prêtres qui le représentent et aux riches, marchands, avocats, médecins ou politiciens » (Saint-Jacques, 1974, p. 194). Quoiqu'elle semble accepter l'ordre social perpétuant les différences marquantes entre son quotidien et celui des riches, elle accepte moins bien sa position de dominée par les prêtres et le gouvernement. Le contraste entre l'extrême pauvreté de la Sagouine et la richesse et le pouvoir des figures d'altérité permet de constater la vulnérabilité du groupe de référence par rapport à la société environnante.

L'altérité culturelle et sociale

Au-delà des figures d'altérité qui illustrent la domination économique et politique sous laquelle se retrouvent le plus souvent les francophones du Canada, ceux-ci sont également confrontés à des figures d'altérité culturelle ou sociale. Les anglophones, les élites culturelles, les Canadiens provenant d'autres cultures et les Américains sont tous des figures d'altérité culturelle ou sociale potentielles. Celles-ci sont d'autant plus importantes que le statut de minoritaire fait en sorte que les Franco-Canadiens entretiennent un rapport de proximité avec ces figures d'altérité qu'ils fréquentent régulièrement, sinon tous les jours. Les figures d'altérité culturelle ou sociale

appartenant au quotidien des communautés franco-canadiennes jouent donc un rôle crucial dans la définition de leurs frontières identitaires.

Moé j'viens du Nord, 'stie : l'université et les générations

La pièce de Paiement ne contient pas de figure d'altérité explicitement mise en scène. C'est-à-dire qu'aucun personnage ne peut objectivement être rattaché à l'altérité : il n'y a pas de riches, de gens provenant d'autres pays, ni de personnes en situation de pouvoir politique. Il y a en fait très peu de personnages, et ceux qui sont mis en scène adhèrent pour la plupart aux caractéristiques identitaires endogènes. Il existe cependant un lieu générateur d'altérité, qui serait l'université et conséquemment l'instruction. En effet, Roger, dès la première scène, indique qu'il désire fréquenter l'université

parce que là, on devient vieux, on est responsable, on peut faire qu'est-ce qu'on veut. C'est pas comme au high school. Par exemple, prenez un gars qui arrive au *high school* avec les cheveux moindrement longs... tout d'suite y passe pour un pouilleux! Ensuite, y arrive à l'université, pis parce que y a les cheveux longs, ben c't'un poète, un intellectuel, un excentrique (Paiement, 2004, p. 32) !

Il indique aussi que son frère, « ben y est à l'Université d'Ottawa... pis y est ben... » (Paiement, 2004, p. 33). Dès lors, Roger place l'université, et, par association, les gens ayant fréquenté l'université, en position d'altérité, et il indique qu'une même personne n'est plus perçue de la même façon dans ce lieu. Plusieurs autres passages montrent l'enthousiasme de Roger pour l'université :

Roger... veut s'amuser
 Roger... aime la liberté
 [...]
 Le seul endroit où je le trouverai... et bien oui
 Ce sera à l'université[.] (Paiement, 2004, p. 45)

Lors d'une discussion avec Nicole, Roger soutient « [qu']aller à l'université, c'est comme sortir de prison » (Paiement, 2004, p. 39), ce à quoi Nicole répond : « Tant qu'à moé, l'université, t'sais, c'est juste une bouillie de grosses légumes. » (Paiement, 2004, p. 39) Ce dialogue vient cristalliser la relation d'opposition entre ceux qui fréquentent l'université et ceux qui n'y vont pas, mais aussi

ceux qui souhaitent aller à l'université et ceux pour qui ce n'est pas une option envisageable. Si Roger voit dans l'université la porte vers la liberté, la paix et toutes ces possibilités, c'est parce qu'elle lui permet de se dissocier du groupe auquel il appartient, et duquel fait partie Nicole qui se contente de travailler comme serveuse dans un restaurant. En fait, on peut voir en Roger un personnage qui ressemble à Lisette de Courval dans *Les Belles-Sœurs* : il fait partie du groupe, mais il essaie à tout prix de s'en dissocier. À un moment, son père dit ne plus le reconnaître :

Et puis Roger, tu ne le reconnais plus
Peut-être tu ne l'as jamais connu (Paiement, 2004, p. 54),

ce qui rappelle le fils de Gabrielle Jodoin dans *Les Belles-Sœurs* depuis qu'il suit son cours classique. L'université, pour Roger, permet d'accéder à une identité autre, soit celle rattachée à la communauté intellectuelle et culturelle à laquelle il aspire. De toutes les œuvres du corpus, seule celle de Paiement met en scène une telle ouverture à l'altérité intellectuelle, forme d'altérité qui semble déterminée par le milieu franco-ontarien, car, selon François Paré,

l'exiguïté signifie une ouverture et une intervention sur le monde ; elle n'est pas – ne devrait jamais être, quoiqu'elle l'ait été longtemps au Québec – un repli sur soi et une fermeture à la diversité de l'Autre. Seul l'éclatement du repli identitaire peut permettre aux *petites cultures*, en dépit de définitions trop floues, d'accéder à l'universalité du savoir (2001, p. 70).

C'est justement à l'universalité du savoir que rêve Roger.

Pour Roger, l'université s'oppose à la mine, et offre une alternative au métier de mineur qu'il rejette fortement. La mine est le lieu associé symboliquement aux Franco-Ontariens de Sudbury, puisque c'est l'industrie la plus importante de la ville. Elle place cependant les mineurs dans un milieu de travail dangereux, démoralisant et sous-valorisé. Bref, cette figure d'altérité illustre la « tension durable entre les élites et les classes populaires » (2001, p. 103) dont parlait Bouchard au sujet de l'imaginaire social québécois, mais qui s'est aussi infiltré du côté de l'Ontario français. Cependant, Roger semble prendre à la légère les conditions de travail de son père pour se distancer de cette vie, vie qu'il cherche à éviter à tout prix. Il se moque aussi des autres mineurs, encore une

fois pour créer un fossé entre eux et lui. Autrement dit, Roger tente de se placer lui-même en position d'altérité en se distinguant de son groupe d'origine et en critiquant le mode de vie typique des Franco-Ontariens de sa ville natale. Cependant, alors que Lisette de Courval dans *Les Belles-Sœurs* s'exclut du groupe, Roger n'y arrive pas, car Nicole tombe enceinte, et il devra probablement travailler à la mine lui aussi. Cette prison de laquelle Roger tente de s'évader finit par l'engloutir : l'altérité est ici positive et souhaitée, mais elle n'est pas atteignable.

Une autre figure d'altérité sociale présente dans cette pièce de Paiement, mais qui n'est pas positive, est celle de la génération précédente. Les tensions entre Roger et son père sont au cœur du récit, et elles sont visibles dans plusieurs scènes. La Scène 3 s'intitule par ailleurs « Conflit Père-Roger », et c'est dans cette scène que Roger reproche à son père son emploi et ses choix de vie. La mine semble toujours être au centre des conflits entre Roger et son père. Roger méprise aussi, comme mentionné plus haut, les autres mineurs, qui sont les collègues de son père. Ce thème récurrent du rejet de la mine représente, certes, un rejet de la pauvreté¹⁶, de la misère et des conditions de travail difficiles auxquelles sont sujets un grand nombre de Franco-Ontariens de Sudbury, mais il représente également un rejet d'une génération et de ses aspirations. En effet, lorsque Roger s'en prend aux mineurs, il s'en prend à toute une génération d'hommes qui ont choisi la mine plutôt que, et oui, l'université. Roger appartient plutôt à une nouvelle génération qui veut s'instruire (mais pas au *high school*), découvrir, créer et qui ne veut surtout pas ressembler à ses parents.

Le personnage de Roger qui se rebelle contre la génération de son père rappelle André Paiement lui-même ainsi que tous les membres de la Coopérative des artistes du Nouvel-Ontario (CANO) qui ont remis en question le *statu quo* et qui ont choisi le théâtre et la musique afin de

¹⁶ Cette affirmation est toutefois à nuancer car les emplois à la mine sont bien rémunérés. Il n'en demeure pas moins que les francophones occupent souvent les postes les plus bas dans la hiérarchie minière.

mettre sur scène leur communauté franco-ontarienne plutôt que de travailler, comme leurs parents, non pas à la mine, mais au moulin à Sturgeon Falls. La génération des artistes de CANO est complètement différente de celle de leurs parents parce qu'ils sont les premiers à adopter le terme « Franco-Ontarien », à adopter un drapeau pour cette communauté et à créer une littérature ayant comme sujet central les Franco-Ontariens. Bref, cette génération a fondé une culture spécifique à l'Ontario français. Lorsque le personnage de Roger place la génération de son père en position d'altérité et cherche tant bien que mal à s'en distinguer, il devient le porte-parole d'une génération d'artistes qui ont refusé de continuer d'être de simples ouvriers. Roger a cependant beaucoup de difficulté à éviter le sort qui semble être le sien, soit celui de la mine, quoiqu'il continue de rêver à l'université.

Je m'en vais à Régina : les Anglais, la France et le Québec

Il est inévitable de parler d'altérité en littérature d'expression française de l'Ouest canadien, étant donné « l'importance du rôle qu'y joue “l'altérité” dans l'absence d'une “identité” franco-ouestienne homogène » (Moulaison, 2004, p. 146). Dans cette pièce de Roger Auger, dont le titre annonce déjà un déplacement vers l'Autre, la figure d'altérité la plus récurrente est, sans aucun doute, de nature linguistique. C'est en fait une figure d'altérité qui est présente dans l'imaginaire de toutes les communautés francophones en contexte minoritaire au Canada. Dans son essai, Jean Bouthillette insiste sur l'omniprésence de cette figure :

Où que nous regardions, infailliblement nous rencontrons l'Autre – en l'occurrence l'Anglais –, dont le regard trouble notre propre regard. Le Canadien français est un homme qui a deux ombres. Et c'est en vain que nous feignons d'y échapper : l'ombre anglaise nous accompagne toujours et partout. Et dans cette ombre nous devenons ombre. (1972, p. 15)

Estelle Dansereau précise que l'omniprésence de l'anglais est encore plus ressentie dans l'Ouest canadien :

L'identité, reconnue comme plurielle plutôt qu'essentialiste, hétérogène et plus prête à admettre la diversité, problématise les certitudes et brouille les frontières. Parmi tous ces changements et cette nouvelle ouverture, le français devient de plus en plus concurrencé par l'anglais dans l'Ouest canadien, sa rivale traditionnelle la plus « dangereuse ». Admettre alors que l'anglais peut jouer un rôle dans le projet des écrivains francophones de l'Ouest, c'est mettre en question toute une tradition de refus de l'autre par crainte de la perte de soi. (2000, p. 150)

Quant à lui, Glen Moulaison parle de

la nature disparate de la communauté francophone, issue de plusieurs vagues d'immigration, l'hétérogénéité de l'espace (les Prairies, les Rocheuses, le Grand Nord) et la pluralité des « autres » communautés (Autochtones, Anglais, Allemands, Hollandais, Mennonites, Hutterites, etc.) (2004, p. 142),

mais précise que « par rapport aux autres cultures canadiennes d'expression française, c'est cette altérité qui donne à la production littéraire de l'Ouest sa singularité, son "identité" » (2004, p. 146).

L'Ouest canadien offre donc un milieu hétérogène du point de vue linguistique et culturel, et cette hétérogénéité est visible dans l'œuvre d'Auger.

Tout d'abord, la menace de l'anglais est un thème qui traverse d'un bout à l'autre cette pièce franco-manitobaine, et sur lequel se prononcent les personnages. Comme le remarque Marie Rose Deprez,

[I]a famille Ducharme de sang et de parler français est [...] en voie d'extinction. Première fêlure : les prénoms des petits-enfants. [...] [L]'ainée, Martha, a épousé un Thiessens. Un Anglais, dira Bernard pour qui l'Allemand ou le Hollandais qui parle anglais, c'est tout comme. Et les enfants de Martha se prénomment Sandra et Kevin (1976, p. XIV)[.]

La plus récente génération de la famille Ducharme ne parle donc pas français, ce qui indique un effacement graduel de cette langue dans la famille. Alors que l'anglais est très présent dans l'œuvre et que plusieurs personnages sont presque enthousiastes à l'idée de le parler, d'autres s'attaquent ardemment à l'assimilation linguistique. Par exemple, Jean s'en prend aux protestants, qui sont très probablement anglais : « C'est pour dire que ces protestants, tricher c'est dans leur religion. Le curé Provencher il avait bien raison quand il nous disait ça à l'école, il n'y a rien de pire qu'un protestant. » (Auger, 1976, p. 5) Quant à lui, Bernard est celui qui s'oppose le plus fortement à la présence d'anglais dans sa famille, et il affirme que « des moses de Canadiens anglais – [c'est] des Américains manqués » (Auger, 1976, p. 13). Bernard ne fait pas que s'opposer à l'anglais, il tente

de protéger le français et il est terrifié par la menace de l'assimilation. En effet, alors que son père lui dit que le Canada est un pays bilingue, Bernard répond, en parlant de Walter, que « si on est dans un pays bilingue il pourrait bien apprendre à parler français ce Galicien-là » (Auger, 1976, p. 22). Il fait plusieurs autres commentaires allant dans le même sens : « Ça met le nez dans la maison, puis il faut le servir – faut que tout le monde se mette à parler anglais. » (Auger, 1976, p. 25) ; « Oh la petite sœur elle va marier ce Polonais puis elle va faire des petits Anglais. » (Auger, 1976, p. 25) ; « On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat [pas] pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans. » (Auger, 1976, p. 27)

Les commentaires anti-anglophones sont nombreux dans l'œuvre, et Bernard s'en prend surtout à Walter, le copain de Julie et la caricature parfaite du Canadien anglophone dont la famille est issue de l'immigration, et à sa sœur Martha dont les enfants ne parlent pas français. Il craint que sa famille soit assimilée à l'anglais et il se bat vivement pour défendre son point de vue. Lorsque Julie annonce son déménagement à Régina, événement qui est au cœur du récit, Thérèse réplique que « [c]'est tout [*sic*] des Anglais qui restent là. Ça puis des Ukrainiens » (Auger, 1976, p. 59). Plus tard, Jean affirme qu'« à Régina, c'est là qu'ils ont pendu Louis Riel. Il disait ça dans un magazine que c'est là que they hanged the traitor » (Auger, 1976, p. 81). Quoique Jean ne mentionne pas les Anglais, ce fait historique est lourdement chargé de symbolisme et l'on comprend que les Anglais sont à blâmer pour la pendaison de ce symbole francophone sacré au Manitoba. La tension linguistique est donc évidente, et l'Anglais est très clairement une figure d'altérité linguistique.

Cependant, une autre figure d'altérité linguistique est mise en scène dans la pièce par un personnage caricatural : le Français. Le meilleur ami de Bernard, Claude, n'est pas très apprécié du reste de la famille Ducharme qui le rejette assez fortement. Par exemple, alors qu'il louange la beauté de Paris qu'il décrit comme « la grandeur de l'humaine aventure » (Auger, 1976, p. 10), Thérèse lui répond : « Bien, pourquoi t'es venu au Canada d'abord? » (Auger, 1976, p. 10) Ce

commentaire laisse comprendre qu'elle aurait préféré qu'il reste en France s'il ne veut que louer son pays d'origine. La famille continue d'insulter Claude à son insu, en disant qu'il « est smatte pour un Français » (Auger, 1976, p. 12), que « [t]u comprends rien de ce qu'il dit quand même » (Auger, 1976, p. 12), et, en parlant de Walter, qu'il « est peut-être Polonais, mais c'est mieux qu'un maudit Français comme ça. Lui au moins il est Canadien » (Auger, 1976, p. 12). Thérèse indique que ce qu'elle « hai[t] le plus c'est [que Julie] se tient trop avec ce Français. C'est un vrai fin-filou » (Auger, 1976, p. 49). Bref, la famille Ducharme n'aime pas Claude, et n'apprécie pas les commentaires de Bernard depuis qu'il est ami avec lui. Le Français est donc placé en position d'altérité par rapport à la famille franco-manitobaine. Le personnage de Claude sert à illustrer cette difficulté de coexistence entre les Franco-Manitobains et les Français, ultimes symboles du français normatif, qui représentent également pour eux une figure paternaliste et condescendante.

En plus de l'Anglais et du Français, une dernière figure d'altérité linguistique est présente dans cette pièce franco-manitobaine. Elle ne s'incarne pas dans un personnage, mais plutôt dans un espace mythique occupant une place dans l'imaginaire de la famille Ducharme : le Québec. En effet, le Québec est constamment mentionné, particulièrement la ville de Montréal, et dans des contextes divers. L'inscription de Montréal est parfois très anodine, comme lorsque Claude signale qu'il est passé par Montréal avant de venir au Manitoba, ou lorsque Jean explique qu'il ira aux Olympiques à Montréal l'été suivant. Cependant, la mention de Montréal est d'autres fois chargée de symbolisme. Par exemple, Thérèse demande à Raoul, alors qu'il rêve à une auto Barricuda : « What would you do with a car like that? You'd kill yourself on the freeways like those people in Montréal. » (Auger, 1976, p. 16-17) Ou alors, Raoul explique à Jean que « tu vas pas chier loin avec cent piastres à Montréal » (Auger, 1976, p. 44). Alors qu'un « club de tapettes » (Auger, 1976, p. 47) brûle à Montréal, Raoul affirme : « Bien qu'ils brûlent à Montréal ou en enfer, ça revient pas mal à la même chose. » (Auger, 1976, p. 48) Lorsque Thérèse reproche à Bernard de trop corriger

leur français, elle lui propose d'aller « à Montréal si nous autres on est pas assez fin pour toi » (Auger, 1976, p. 65). Toutes ces mentions de Montréal montrent que la ville occupe une grande place dans l'imaginaire de la famille franco-manitobaine, et qu'elle est chargée d'un symbolisme négatif : mort, pauvreté, enfer et prétention sont ici synonymes de Montréal.

D'autres références au Québec sont plutôt en lien avec un imaginaire relatif au nationalisme. Par exemple, Raoul explique à Bernard qu'« [o]n est bilingue ici mon gars. Ça veut dire ça [que Walter] est capable de parler en anglais où il veut puis c'est pas de tes affaires. Tu es pas au Québec ici pour commencer à dire au monde ce qu'ils vont parler » (Auger, 1976, p. 22). Quant à elle, Julie, après que Bernard ait insulté Walter, lui dit : « Vas-y donc vivre au Québec avec tes séparatistes, puis fiche-nous la paix ici! » (Auger, 1976, p. 25) Elle dit aussi à son propos : « He's a real separatist. He reads these books by guys like Bergeron. » (Auger, 1976, p. 40) Le désir de protection du français de Bernard est donc perçu, d'un point de vue très négatif, comme appartenant au nationalisme indépendantiste québécois par sa famille. La famille n'accepte pas qu'il corrige leur français ou qu'il les menace en leur disant qu'ils seront tous assimilés, et ils associent cette attitude au nationalisme québécois. Le Québec, dans leur imaginaire, consiste donc en le lieu de la mort, de la pauvreté, de l'enfer, de la prétention et du séparatisme. Ce qui est particulièrement intéressant est que seuls Claude et Jean sont déjà allés à Montréal. Il n'y a aucune mention qu'un des autres membres de la famille ait visité le Québec. Pourtant, la Belle Province est vivement symbolique à leurs yeux et très présente dans leur imaginaire. Le Québec, les Québécois et le nationalisme forment donc une nouvelle figure d'altérité linguistique, mais cette fois-ci davantage du point de vue de l'attitude envers la langue que de la langue elle-même.

Un aspect problématique du rapport à l'altérité linguistique dans cette œuvre est le rapport au groupe de référence. En effet, en plaçant les Anglais (qu'ils soient réellement Anglais, Polonais ou d'autres origines), les Français et le Québec en position d'altérité, Auger définit le groupe de

référence, soit les Franco-Manitobains de Saint-Boniface. Les personnages appartenant au groupe de référence devraient donc, normalement, établir un rapport positif ou négatif aux figures de l'Autre, et assumer les caractéristiques de leur groupe. Cependant, quelques-uns des personnages de l'œuvre s'attaquent aux Canadiens français de Saint-Boniface appartenant au groupe de référence. Autrement dit, certains membres du groupe établissent un rapport d'altérité négatif avec leur propre groupe. Ce rapport paradoxal entre le groupe et l'Autre constitue « le drame véritable de l'altérité : entre le soi et l'Autre, il existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants [...] et idéalisants » (Paterson, 2004, p. 38). Par exemple, Martha dit à Bernard : « Ils sont tous pareils les Canadiens français. D'abord qu'ils restent de ce côté-icitte de la rivière, ils se pensent les plus smattes du monde. Il n'y a pas rien que vous sur la terre, tu sais. » (Auger, 1976, p. 35) Elle rajoute : « C'est toute une bande de séparatistes qui vivent dans leur petit Québec au Centre culturel. » (Auger, 1976, p. 35) Un peu plus tard, alors que Thérèse annonce à Julie qu'il y a seulement des Anglais à Régina, elle répond : « Bien correct, j'aime bien mieux ça que les Canadiens français puis ce moses de Saint-Boniface. » (Auger, 1976, p. 59) L'on constate donc que deux personnages tiennent des propos désobligeants à l'égard des Franco-Manitobains : Martha et Julie. Il s'agit des deux personnages qui entretiennent une relation amoureuse avec un homme anglophone. Martha a choisi d'élever ses enfants exclusivement en anglais, quoiqu'elle annonce à Thérèse qu'ils iront à l'école en français l'an prochain, et Julie quitte son quartier francophone pour déménager à Régina avec Walter. Deux options s'offrent à nous pour ces personnages : soit elles ont intégré le discours de l'Autre anglophone en raison de leur proximité avec cette figure d'altérité au quotidien, au point de se dissocier de leur propre groupe, ou bien elles ne considèrent pas qu'elles appartiennent au groupe de référence et se placent donc elles-mêmes en position d'altérité. Sur cette dernière option, Paterson précise que « l'altérité peut

également impliquer une construction de la part d'un sujet à l'égard d'un groupe de référence. Dans ce cas, c'est l'individu qui tient à se distinguer du groupe de référence auquel il ne veut pas appartenir, c'est lui ou elle qui marque sa différence de traits pertinents » (2004, p. 27). L'une ou l'autre des positions est possible, mais une chose est certaine, le discours de Martha et de Julie à l'égard des Franco-Manitobains de Saint-Boniface instaure une ambiguïté quant à la légitimation du groupe de référence telle que décrite par Paterson.

Les Belles-Sœurs : les Italiens et les Français

Quoique *Les Belles-Sœurs* mettent surtout en scène une altérité économique, l'altérité culturelle est également présente, plus précisément l'altérité nationale ou du pays d'origine. Cette forme d'altérité n'est pas surprenante puisque « le Québec a mis beaucoup de temps à briser le front commun identitaire né des luttes pour la survivance afin d'en arriver à accorder la nation avec ses éléments de diversité » (Bouchard, 2001, p. 60). La différence pose alors un problème pour l'identité québécoise, et c'est d'ailleurs l'un des éléments de la culture nationale de 1840 à 1940 relevés par Gérard Bouchard :

La fragilité de la nation inspire une grande crainte de l'étranger. Elle inspire aussi des conduites d'exclusion sociale et culturelle à l'endroit des minorités ethniques établies sur le territoire québécois ou désireuses de s'y établir. Tout ce qui est différent menace de quelque façon la nation. (2001, p. 110)

Quoique la pièce ne se situe pas à cette époque, cette xénophobie semble avoir persisté dans l'imaginaire social québécois. La première trace dans la pièce de cette différence apparaît lorsque Des-Neiges Verrette parle de sa voisine italienne, alors que Lisette de Courval vient de l'informer que les Européens ne se lavent pas : « Y'ont l'air assez sales, aussi! Prenez l'Italienne à côté de chez nous, a pue c'te femme-là, c'est pas croyable! » (Tremblay, 1993, p. 27) Suit une discussion sur le manque de pudeur des Italiens, puis Lisette de Courval annonce à Rose Ouimet qu'elle a vu son fils embrasser la fille de l'Italienne. Rose répond aussitôt : « Vous avez dû vous tromper! Ça

peut pas être lui! » (Tremblay, 1993, p. 28) Le raisonnement de Rose est clair : il est impossible que son fils ait embrassé une Italienne, car son fils fait partie du groupe, tandis que les Italiens ne font pas partie du groupe, la preuve étant qu'ils puent. Les femmes placent aussi les Français dans une position d'altérité en comparant les hommes français à leurs maris, mais il y a une contradiction de points de vue sur la chose. Alors que Gabrielle Jodoin annonce que « les Français sont ben plus beaux que les Canadiens! Des vraies pièces d'hommes! » (Tremblay, 1993, p. 103), Marie-Ange Brouillette lui répond le contraire : « Les Français, c'est toute des p'tits bas-culs qui me viennent même pas à l'épaule! Pis y sont ben trop efféminés! Y'ont toute l'air de vraies femmes! » (Tremblay, 1993, p. 103) Il y a donc une différence d'opinions sur l'image du Français dans l'imaginaire social : soit il est plus beau, supérieur et plus masculin que le Québécois, soit il est court et efféminé. Quoi qu'il en soit, il n'est certainement pas québécois. Les belles-sœurs se servent donc des différences culturelles pour rejeter ceux qui viennent d'ailleurs et les rabaisser, rappelant ainsi qu'elles sont peut-être pauvres, mais au moins elles sont d'ici.

La Sagouine : le recensement

Le monologue de *La Sagouine* le mieux connu et le plus souvent joué est sans aucun doute « Le recensement ». Dans ce monologue, la Sagouine explique que le gouvernement est venu chez elle poser beaucoup de questions qui les ont rendus mal à l'aise, elle et son mari, notamment sur leur situation financière, leurs enfants décédés et leurs maladies. Mais la question qui fait surgir une longue réflexion sur l'identité et l'altérité est celle de leur nationalité. Lorsqu'il explique que le théâtre acadien cherche peu à se définir en se comparant aux autres littératures ou cultures, Zénon Chiasson évoque, pour illustrer son propos, l'exception que représente *La Sagouine* :

Bien sûr on peut trouver de temps en temps dans les pièces acadiennes des références explicites ou des allusions à l'autre culture, comme pour mieux faire saisir les différences. Antonine Maillet, parce qu'elle est peut-être plus sensible que d'autres à ces phénomènes d'intersections culturelles, a fréquemment utilisé ce procédé dans

son théâtre. C'est, on l'aura deviné, le monologue du recensement de *la Sagouine* qui donne le ton [...]. (1992, p. 62)

Ce monologue tout à fait extraordinaire place la Sagouine en position difficile, soit celle de nommer sa nationalité. Elle se rend vite compte que la question n'est pas si simple, et elle procède par élimination, c'est-à-dire qu'elle parvient à nommer tout ce qu'elle n'est certainement pas. L'on peut faire un parallèle entre l'identité par élimination de la Sagouine et l'expression « francophones hors Québec » qui construit l'identité des Franco-Canadiens sur ce qu'ils ne sont pas, soit des Québécois.

La Sagouine commence en considérant la possibilité d'être américaine : « ...Je vivons en Amarique, ben je sons pas des Amaricains. Non, les Amaricains, ils travaillent dans des shops aux États, pis ils s'en venont se promener par icitte sus nos côtes, l'été, en culottes blanches pis en parlant anglais. Pis ils sont riches, les Amaricains, j'en sons point. » (Maillet, 1990, p. 153) Pour la Sagouine, cette option est vite écartée, parce que les Américains travaillent dans des usines, viennent en Acadie en voyage l'été, parlent anglais et sont plus riches qu'elle. Elle peint le portrait qu'elle se fait des Américains, en nommant toutes leurs caractéristiques qui diffèrent des siennes, et ce sont ces caractéristiques et non le fait qu'ils vivent aux États-Unis qui placent définitivement ce groupe en position d'altérité culturelle.

Par la suite, la Sagouine considère qu'elle est peut-être canadienne, mais « ça se peut pas non plus, parce que les Dysart, pis les Carroll, pis les Jones, c'est pas des genses de notre race, ça, pis ça vit au Canada itou. Si i' sont des Canadjens, je pouvons pas en être, nous autres. Par rapport qu'ils sont des Anglais, pis nous autres, je sons des Français » (Maillet, 1990, p. 153). Deuxième figure d'altérité culturelle : les Canadiens anglais. La Sagouine considère que si ces derniers ont adopté le nom de Canadiens, elle ne peut pas elle aussi utiliser ce nom qui connote dans son cas une tout autre réalité culturelle. Bouthillette évoque cette ambiguïté dans son essai en expliquant

que « [n]ous étions Canadiens. Après 1760, l'Anglais en vient lui aussi à se dire Canadien. Non seulement s'empare-t-il de notre pays, mais il s'approprie notre nom de peuple, qui se charge de sa présence » (1972, p. 23). Les Canadiens français auraient donc perdu le privilège de se dire simplement Canadiens.

La Sagouine croit qu'elle serait peut-être française, mais révoque immédiatement cette idée : « ...Non, je sons pas tout à fait des Français, je pouvons pas dire ça : les Français, c'est les Français de France. Ah! pour ça, je sons encore moins des Français de France que des Américains. » (Maillet, 1990, p. 153) Ici, Maillet établit une sorte de hiérarchie des figures d'altérité culturelle en déterminant que la Sagouine est davantage américaine qu'elle n'est française. Autrement dit, le fossé identitaire entre les Acadiens et les Français est beaucoup plus profond que celui entre les Acadiens et les Américains. La Sagouine se dit alors qu'elle doit être Canadienne française : « Ça se peut pas non plus, ça. Les Canadjens français, c'est du monde qui vit à Québec. Ils les appellent des Canayens, ou ben des Québécois. Ben comment c'est que je pouvons être des Québécois si je vivons point à Québec? » (Maillet, 1990, p. 153-154) La Sagouine détermine donc que même le terme « Canadien français » ne peut pas s'appliquer à elle, car il connote le Québec. Mais si elle n'est pas canadienne ni canadienne-française, que pourrait-elle être?

C'est alors que la Sagouine emploie pour la première fois le terme « Acadien » :

[D]es Acadjens, que je leur avons dit. Ça, je sons sûrs d'une chouse, c'est que je sons les seuls à porter ce nom-là. Ben ils avons point voulu écrire ce mot-là dans leu liste, les encenseux. Parce qu'ils avont eu pour leu dire que l'Acadie, c'est point un pays, ça, pis un Acadjen c'est point une natiounalité, par rapport que c'est point écrit dans les livres de Jos Graphie. (Maillet, 1990, p. 154)

Au moment où la Sagouine arrive à trouver une identité qui lui appartient, cette dernière lui est arrachée sous prétexte que l'Acadie ne fait pas partie des livres de géographie, livres produits par nulle autre que l'élite culturelle qui contrôle les codes.

Ce monologue est lourdement chargé de sens et de figures d'altérité. D'abord, en faisant la liste des potentielles identités qu'elle finit par rejeter, la Sagouine définit chacune de ces identités en nommant leurs caractéristiques. Elle place ainsi chacune de ces identités en position d'altérité culturelle en expliquant de quelle façon elle s'en distingue. Cette liste permet aussi de saisir les connotations derrière chacune de ces identités, qui impliquent un bagage beaucoup plus large qu'on pourrait le penser à première vue. Ensuite, lorsque le gouvernement l'empêche de se dire Acadienne, il lui arrache du plus profond d'elle-même son identité. Lui enlever son identité, c'est aussi lui enlever ses repères, son Histoire et sa légitimité : « Ah! c'est malaisé de faire ta vie quand c'est que t'as même pas un pays à toi, pis que tu peux point noumer ta natiounalité. Parce que tu finis par pus saouère quoi c'est que t'es entoute. » (Maillet, 1990, p. 154) Le fait même que son identité soit déterminée par élimination de ce qu'elle n'est pas donne à cette identité un caractère négatif, mais le fait qu'elle n'ait même pas le droit à cette identité est d'une violence symbolique comme nulle autre. Si la Sagouine n'est pas une Acadienne, elle n'est rien, et elle ne sait plus qui elle est. Le personnage principal se retrouve alors avec une liste bien garnie de figures d'altérité culturelle ainsi que de leurs traits saillants et des différences entre elle et eux, mais ces figures ne l'aident pas à déterminer les paramètres identitaires, puisqu'elle n'a aucune identité :

Ben quand c'est qu'i' vient un temps où c'est qu'une parsoune peut pus noumer son arligion, sa race, son pays, sa terre, et pis qu'a' peut pus noumer la langue qu'a' parle, ben c'te parsoune-là sait peut-être pus au juste quel genre de sorte de façon de parsoune qu'elle est. A' sait peut-être pus rien. (Maillet, 1990, p. 159)

Conclusion

Ces quatre pièces de théâtre illustrent toutes de façon largement différente l'altérité. Non seulement les figures en position d'altérité varient d'une communauté à l'autre, mais la relation avec ces figures change également. Avec *Les Belles-Sœurs*, Tremblay dénonce les conditions des femmes québécoises de classe populaire en permettant à ses personnages de s'en prendre à tous

ceux qui sont différents d'elles. Les belles-sœurs s'en prennent aux médecins, aux collégiens, aux Européens, surtout aux Français et aux Italiens, bref, à tous ceux qui n'entrent pas dans le cadre identitaire du groupe de référence qui est le leur. Quand elles s'en prennent à l'élite, elles dénoncent la situation de pauvreté dont elles sont prisonnières. Quand elles s'en prennent à d'autres cultures, elles s'accordent une légitimité en abaissant les autres. Elles sont peut-être pauvres, mais au moins elles sont d'ici.

Quant à la Sagouine, la relation qu'elle entretient avec les figures d'altérité environnantes est plutôt neutre. Elle propose principalement un constat : elle reconnaît qu'elle est très pauvre et que d'autres sont riches, et que son quotidien est radicalement différent en raison de cette polarité économique, mais elle prend note de cette altérité tout simplement. Elle prend davantage position par rapport aux figures d'altérité que représentent les prêtres et le gouvernement. Mais on ne peut pas dire que la Sagouine dénonce ses conditions de vie. Lors du recensement, elle dresse un portrait précis de la société acadienne en considérant les figures d'altérité les plus importantes. Elle distingue donc son groupe des autres groupes, traçant ainsi les frontières identitaires des Acadiens.

Les personnages de *Je m'en vais à Régina* abordent fréquemment le thème de l'altérité linguistique. Bernard dénonce l'assimilation prochaine des Franco-Manitobains, Julie et Martha critiquent leur propre groupe de référence et sont amoureuses d'hommes anglophones, et tout le monde s'entend pour dire qu'ils n'apprécient pas particulièrement Claude, le Français. La figure d'altérité est donc ici menaçante, mais omniprésente et indissociable du groupe de référence. Les personnages s'en prennent aussi à d'autres groupes culturels, de façon similaire aux personnages de Tremblay, probablement pour valoriser leur groupe au détriment des autres. Encore une fois, ils sont peut-être pauvres et assimilés, mais au moins ils sont d'ici.

Cependant, la relation d'altérité la plus contrastée se trouve dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie. Roger ne s'en prend pas à un groupe culturel ni à une classe sociale, mais plutôt à une génération,

celle de ses parents. Il souhaite s'en dissocier en choisissant un parcours intellectuel plutôt que de travailler à la mine. Mais surtout, il observe d'un regard admirateur la figure d'altérité que représente l'université et ceux qui la fréquentent. L'altérité chez Paiement est donc souhaitable, mais difficile à atteindre.

Bref, il est impossible de résumer simplement quels groupes sont placés en position d'altérité dans ces quatre pièces et de quelle façon les groupes de référence interagissent avec ces figures. Cependant, ces quatre œuvres ont en commun de se servir des figures d'altérité pour tracer les frontières identitaires de leur groupe de référence. Toutes les caractéristiques attribuées aux figures d'altérité se distinguent de celles qui sont propres aux groupes de référence. Et comme le fait la Sagouine lors du recensement, l'on peut cerner les caractéristiques identitaires principales des groupes de référence en observant d'abord ce qu'ils ne sont pas. Chose certaine, les personnages des quatre œuvres appartiennent à la classe populaire et ouvrière francophone, celle que l'on considère née pour un petit pain.

CHAPITRE 3 PAS AVOIR LA LANGUE DANS SA POCHE

Pour parler de la représentation du peuple dans les quatre pièces de théâtre du corpus, il est essentiel de parler de la langue utilisée dans ces œuvres. Les langues ou les niveaux de langue employés dans les œuvres participent de l'idéologie sociale qui soutient le discours des personnages bien que, dans un premier temps, ils aient une fonction réaliste. En effet, puisque ces œuvres se veulent une représentation authentique de leur communauté d'origine, la langue mise en scène doit également refléter la réalité linguistique de cette communauté. Or, comme le corpus est constitué exclusivement de pièces de théâtre, les œuvres ne sont pas qu'une simple prise de parole identitaire, mais aussi, littéralement une prise de la parole des comédiens sur scène.

Pour les communautés francophones du Canada, le théâtre est une activité culturelle de première importance, car il permet de faire résonner la langue sur la place publique et d'en affirmer ainsi l'existence. Outil de résistance dans une situation où une langue et une culture sont menacées, le théâtre est aussi un lieu d'exploration identitaire, car la parole théâtrale permet de faire entendre le français tel que l'on le parle dans la communauté représentée et de faire voir sur scène des réalités propres à cette communauté. (Ladouceur, 2013, p. 104)

Louise Ladouceur ajoute que la langue orale laisse transparaître l'accent : « L'accent, c'est de l'identité qui ne veut pas se taire, et le théâtre fait entendre cette identité plus que toute autre forme d'art. » (2013, p. 107) Les auteurs à l'étude ont choisi de communiquer leur message oralement par le biais d'acteurs sur scène, et cette oralité est repérable dans leurs œuvres.

Dans son essai *Les littératures de l'exiguïté* (1992), François Paré parle de l'omniprésence de l'oralité dans les littératures minoritaires : « Dépourvues d'assises universitaires, vouées à la transivité [...], les *petites* littératures optent pour l'oralité par dépit ou par mimétisme. L'oralité est toujours présente en elles, comme si elles avaient pour but ultime de *faire parler l'écriture*. » (2001, p. 40-41) L'oralité serait donc une caractéristique propre aux littératures minoritaires : « Mais il me paraît indéniable que les mécanismes de l'oralité, fort secondaires dans l'histoire officielle de la Littérature, soient pour les littératures de l'exiguïté d'une importance

fondamentale. » (Paré, 2001, p. 42) Selon Paré, les littératures minoritaires choisissent l'oralité, non seulement pour refléter authentiquement la communauté dont elles parlent, mais également pour accorder une certaine légitimité à la littérature au sein de cette communauté, « [c]ar l'oralité [...] légitime l'écriture en lui conférant une assise dans la parole collective. Cette légitimité est ce que cherche désespérément l'écrivain de l'exiguïté, dans toutes les formes de la récitation » (2001, p. 43). Par ailleurs, le choix de l'oralité donne à cette langue parlée une légitimité en tant que langue littéraire. Il n'est donc pas surprenant que les auteurs de ces quatre pièces de théâtre aient tous opté pour la langue vernaculaire. En effet, dans le contexte canadien, « [l]a langue standard représentait la richesse et la transcription de la langue parlée représentait la pauvreté » (Morgan, 2011, p. 25). Cette langue est donc représentative du petit peuple, dont la pauvreté linguistique est l'apanage.

Cependant, l'utilisation des différents registres de langue, autres que le français standard, n'a pas toujours été un choix facile, tel que l'explique la sociolinguiste Annette Boudreau :

Jusque dans les années 1960, au Canada, les locuteurs devaient adhérer à un modèle unique de français, même si dans les faits, l'hétérogénéité des pratiques allait de soi (comme partout ailleurs). À partir des années 1960 et 1970, le discours sur la variation s'est manifesté à la suite de nombreuses productions culturelles [...], où chanteurs et artistes ont contesté la vision unitaire dominante et ont déclenché ouvertement un mouvement menant à l'acceptation de la variation du français par leur usage de divers vernaculaires dans l'espace public. (2016, p. 198)

Les auteurs des années 1960 et 1970 ont eu recours à la langue vernaculaire, puisque mettre en scène un peuple, c'est lui faire parler sa véritable langue. Cependant, les variantes vernaculaires n'ont pas la même légitimité que le français standard, particulièrement en littérature, ce qui a fait en sorte que leur utilisation a été contestée. L'on peut penser par exemple à l'auteure acadienne France Daigle qui a pris un certain temps avant d'inclure du dialogue dans ses romans, par souci de registres de langue ; elle ne pouvait pas faire parler ses personnages acadiens en français standard, mais l'utilisation du chiac était un choix difficile. Au cours du XX^e siècle, particulièrement au Québec, plusieurs campagnes de « bon parler » ayant pour but l'amélioration du français ont érigé le français standard comme seule langue légitime : « Auparavant, après la Première Guerre

mondiale, il y a eu [ailleurs au Canada] comme au Québec un vaste mouvement vers la standardisation du français, mouvement qui correspondait à une volonté de s'ouvrir sur le monde. »

(Boudreau, 2016, p. 204) Les auteurs ont donc dû démolir plusieurs préjugés et idées préconçues sur la langue et sur l'importance de sa « qualité » afin de justifier l'utilisation de la langue de leur choix :

Les artistes, et plus particulièrement les écrivains, ont joué un rôle crucial dans la remise en question des modèles linguistiques et culturels hégémoniques au Canada français surtout à partir des années 1960, et ont contribué à l'acceptation d'une plus grande variation linguistique par leur usage non conventionnel et parfois iconoclaste de leur matériau de base, la langue. (Boudreau, 2016, p. 201)

Écrire dans la langue populaire de leur communauté accorde à cette langue une légitimité de par le fait même de se retrouver transcrite dans une œuvre littéraire, un objet traditionnellement réservé aux élites.

Mais pourquoi était-ce si important pour ces écrivains d'employer un registre de langue oral et populaire? Pourquoi la mise en scène de ces communautés ne suffisait-elle pas? Pourquoi la langue doit-elle faire partie de cette représentation? « Parce que la langue française est l'élément fondamental de leur identité collective. » (Bouchard, 1987, s. p.) L'identité des communautés francophones en contexte minoritaire au Canada n'existerait pas sans leur relation à leur langue, pas seulement la langue française en général, mais bien la variante propre à leur région. Leur langue doit donc être mise en scène aussi authentiquement que possible lorsqu'on accorde pleinement la parole à ses locuteurs : « *In order to experience a people authentically it is important that they speak in their language or dialect. It is not only the words that are important, but also the manner in which they are presented.* » (Prins, 2012, p. 47) Melita Prins développe davantage cette idée de l'expérience authentique par la langue :

Writing is the graphic representation of speech. Writing is a standardized representation of communication with its set of rules and proper usage, and speech is a localized representation thereof. You cannot separate a people from its language ; therefore the people are their language. In order to present a society authentically, they must be made to speak their language. (2012, p. 48)

La langue étant l'élément identitaire principal des Québécois, des Acadiens, des Franco-Ontariens et des Franco-Manitobains, il est essentiel qu'elle soit le véhicule de leur mise en scène car « *[a] language is a people and a people are their language* » (Prins, 2012, p. 41).

L'analyse de la représentation de la langue dans les quatre pièces de théâtre à l'étude sera faite sous deux angles d'analyse, soit la langue employée et le discours sur la langue. La langue employée correspond à la langue d'écriture des pièces. À quoi ressemble la langue dans ces œuvres? À quel degré l'anglais pénètre-t-il ces œuvres? Comment l'oralité est-elle transcrite? Quant à lui, le discours sur la langue comprend tout commentaire sur la situation linguistique. Qu'il s'agisse d'un commentaire par un personnage sur la langue d'un autre personnage, ou sur sa prise de parole, ou bien sur la situation linguistique dans laquelle il vit, tout commentaire faisant allusion à la langue sera étudié dans le but de cerner la façon dont la langue du peuple est mise en scène dans ces œuvres, cette même langue étant, rappelons-le, le principal élément identitaire de ce peuple.

La représentation de la langue dans La Sagouine

Bien que *La Sagouine* ait été publiée trois ans après *Les Belles-Sœurs*, il convient de l'aborder en premier lieu puisque son traitement de la langue est complètement différent de celui des autres œuvres. De plus, alors que *Les Belles-Sœurs* ouvre le bal pour la mise en scène de la langue populaire dans *Moé j'viens du Nord*, *'stie* et *Je m'en vais à Régina*, ce n'est pas le cas pour *La Sagouine* dont la langue ne ressemble pas à celle de Tremblay. En fait, la langue de *La Sagouine* reflète la communauté acadienne en ce sens qu'elle est isolée des autres communautés francophones du Canada et évolue séparément.

Bien que la langue de *La Sagouine* soit complètement différente de celle des autres œuvres à l'étude, il est important de l'analyser, parce que « [p]arler d'identité en Acadie, et surtout en

Acadie du Nouveau-Brunswick, c'est plus souvent qu'autrement parler de la langue » (Boudreau, 1995, p. 135). En effet, beaucoup des combats identitaires des Acadiens ont été centrés autour de leur langue puisque « les francophones étaient plus pauvres que les anglophones, plus défavorisés sur le plan de l'emploi, sur le plan de la culture, sur le plan de l'accès à l'éducation, et la langue était alors le lieu de toutes les révoltes » (Boudreau, 2016, p. 155). La langue est donc une composante identitaire centrale pour les Acadiens, et l'œuvre de Maillet ne fait pas exception. Historiquement, les Acadiens insistent sur la filiation de leur langue au français du XVI^e siècle pour souligner sa pureté (Boudreau, 2009, p. 446). Antonine Maillet fonde cette théorie lorsqu'elle rapproche le français acadien à la langue de Rabelais. Comme le signale Nicolas Nicaise,

[c]e rapprochement avec la langue de Rabelais n'est d'ailleurs pas anodin, [...] puisqu'il renvoie à une stratégie de légitimation de l'écrivaine. Cette filiation permet à Maillet de revendiquer une certaine pureté du français acadien en le rapportant à une variété consacrée de la langue française, à savoir la langue littéraire, incarnée par Rabelais (2012, p. 194).

On peut observer un procédé de légitimation semblable dans le roman *Pour sûr* (2011) de France Daigle, par exemple, mais cette fois-ci par rapport aux XIX^e et XX^e siècles :

[L]e y a commencé par remplacer le pronom personnel *lui* avant de supplanter aussi le pronom *il*, au singulier comme au pluriel. On le retrouve ainsi chez Balzac et Anouilh, par exemple. Pour la forme interrogative, Balzac écrivait *c'est-y*. En Acadie, l'usage du pronom *y* est encore fortement répandu. (p. 13)

Le discours sur la langue en Acadie a donc longtemps visé la légitimité par le rattachement à la mère patrie. Certains diraient que le français acadien est plus purement français que le français de la France actuelle, par exemple. Par ailleurs, en mettant en scène une langue populaire et traditionnelle, « [l]'œuvre d'Antonine Maillet a donné une certaine légitimité au français acadien » (Boudreau, 2016, p. 206). En effet, quoique Maillet n'ait probablement pas été inspirée par Tremblay, son objectif était sensiblement le même, selon Annette Boudreau :

Les intentions d'Antonine Maillet étaient les mêmes que celles de Michel Tremblay : donner à voir les « petites gens » qui parlent dans la langue de tous les jours. Cette langue, traditionnellement réservée à un usage oral et privé, était alors entendue par des milliers de francophones du monde entier, ce qui a eu pour effet de lui donner une reconnaissance à l'extérieur de l'Acadie et une certaine légitimité. La langue populaire acquiert un autre statut ; elle n'est pas toujours appréciée et continue à être dévalorisée par certains, mais elle existe, elle est

« identifiable », se distingue d'autres parlers populaires en français et participe à définir l'identité acadienne. (2016, p. 209-210)

En écrivant *La Sagouine*, Maillet a écrit « une langue qui ne s'était jamais écrite avant, [et donc] venait de faire faire à l'Acadie le passage de l'oral à l'écrit » (Gauvin, 1997, p. 103). Écrire cette langue, c'était non seulement lui faire acquérir une légitimité littéraire, mais aussi, comme le précisait Annette Boudreau, la distinguer des autres parlers populaires francophones. Cette distinction de la langue est essentielle à la construction identitaire acadienne puisque « la tâche principale des fondateurs de littérature c'est, en quelque sorte, de fabriquer la différence » (Casanova, 1999, p. 302).

La langue employée : la prononciation et les archaïsmes

La langue de la Sagouine est celle qui se distancie le plus radicalement du français standard parmi les œuvres du corpus. Il peut être difficile, même pour un lecteur francophone, de saisir le sens de chaque mot à la première lecture. D'abord, Maillet orthographie les mots de façon à refléter leur prononciation par la Sagouine. Par exemple, elle écrit « parsoune » pour « personne », « Nouël » pour « Noël », « Acadjén » pour « Acadien », et « entchère » pour « entière », pour n'en citer que quelques exemples. Certaines orthographes sont plus radicalement éloignées du français standard, comme « Jos Graphie » pour « géographie », procédé qui crée également un effet comique. Par exemple, la phrase suivante met en évidence la langue particulière de la Sagouine : « Eh ben, si j'avons du frette, j'avons de la glace ; et si j'avons de la glace sus la baie, je pouvons travorser en petite traîne dans l'anse y ragorner nos écopeaux et nos hâriottes pour nous chauffer. » (Maillet, 1990, p. 43-44) Cette phrase combine à la fois une orthographe reflétant la prononciation du personnage, des marques typiques de la langue orale acadienne (comme l'accord du verbe à la première personne du pluriel alors que le sujet est à la première personne du singulier), et des

archaïsmes. Ces trois éléments combinés font de la langue de la Sagouine une langue unique et plutôt éloignée du français standard.

La langue de la Sagouine ne comprend presque pas d'anglais, contrairement aux variétés linguistiques utilisées dans les autres œuvres à l'étude provenant de communautés francophones en contexte minoritaire. En fait, il n'est pas certain que la Sagouine parle anglais, ou du moins qu'elle soit à l'aise dans cette langue. Elle mentionne qu'un homme « avait ragorné une petite affaire d'anglais dans les îles, ça fait [qu'ils] arrivion[t] à [se] parler tous les deux » (Maillet, 1990, p. 26). On peut donc présupposer que la Sagouine arrive à se débrouiller en anglais, mais qu'elle ne le parle pas couramment. Cependant, elle intègre parfois des anglicismes à son vocabulaire, comme « Santa Claus » (Maillet, 1990, p. 33). Elle fait aussi allusion à l'intégration de l'anglais dans son quotidien, par exemple lorsqu'elle écoute « Tse long way to Tipperary » (Maillet, 1990, p. 37). La présence de l'anglais dans l'œuvre est comparable aux *Belles-Sœurs* de Tremblay, ce qui est surprenant étant donné que *La Sagouine* met en scène la langue d'une communauté francophone en contexte minoritaire.

En effet, l'anglais dans cette pièce semble laisser sa place aux archaïsmes qui, eux, sont abondants. L'on trouve un archaïsme à chaque quelques phrases, ce qui peut compliquer la lecture, surtout pour un lecteur non acadien. Les archaïsmes sont recensés dans un lexique à la fin du livre. Ce lexique mérite d'être mentionné, puisque *La Sagouine* est la seule œuvre à l'étude ayant un lexique. De plus, la présence d'un lexique « rend palpable la volonté, de la part de l'éditeur ou de l'auteur, d'élargir la portée du livre en le rendant accessible à d'autres lecteurs » (Brun del Re, 2019, p. 113). Maillet cherche donc non seulement à mettre en scène les Acadiens, mais à les faire connaître par un large lectorat francophone, plus spécifiquement québécois. Cependant, plusieurs lecteurs acadiens auront également recours au lexique pour comprendre certains archaïsmes, puisque la langue mise en scène par Maillet ne reflète pas réellement la langue populaire acadienne.

À l'époque de la publication de *La Sagouine*, le chiac commence à faire son apparition en littérature acadienne. Le documentaire *Éloge du chiac* a été produit en 1969, soit deux ans avant la publication de *La Sagouine*. Le chiac, langue populaire des jeunes de la région de Moncton, incorpore beaucoup d'anglais. Évidemment, Maillet n'est pas de la même génération que les locuteurs du chiac à cette époque, et *La Sagouine* ne se déroule pas à Moncton, mais plutôt à Bouctouche. Néanmoins, la langue de la *Sagouine* n'est pas une représentation authentique de la langue populaire acadienne, mais plutôt une mise en scène littéraire d'une langue acadienne traditionnelle, comme le signale Maillet : « Elle ne parle ni joual, ni chiac, ni français international. Elle parle la langue populaire de ses pères descendus à cru du XVI^e siècle. » (1971, p. 9) L'aspect littéraire de la langue employée par Maillet n'est pas problématique en soi, toute écriture d'une langue populaire étant « littérisée » à un certain degré, mais certains lecteurs acadiens se sont inquiétés de la perception exotique de leur langue :

Si la représentation de la pièce a eu un effet libérateur pour les uns, la mise en scène du français populaire a fait craindre à d'autres une stéréotypisation, un enfermement du locuteur acadien dans une image exotique liée à une certaine idée du terroir, incompatible avec celle d'une modernité qui appelle à la standardisation dans le contexte canadien du moins. (Boudreau, 2016, p. 215)

Il est vrai que la pièce *La Sagouine* est devenue un symbole acadien, le parc d'attractions du « Pays de la Sagouine » en étant la preuve. Mais la mise en scène de la langue populaire par Maillet a tout de même mis la table pour d'autres auteurs acadiens qui emploieront d'autres parlers populaires acadiens dans leurs œuvres par la suite, dont le chiac. « Antonine Maillet a donné une “certaine” légitimité à ce parler jusqu'alors stigmatisé et a contribué à réduire le sentiment de honte ressenti par une partie de la population à l'égard de ses pratiques. » (Boudreau, 2016, p. 215) La langue populaire traditionnelle mise en scène par Maillet a donc tout de même permis à la communauté acadienne de voir sa langue représentée en littérature et, ainsi, légitimée.

Le discours sur la langue : la compréhension et la nationalité

Le métadiscours sur la langue est peu présent dans *La Sagouine*. Si la Sagouine s'exprime sur la langue, ses propos portent sur sa langue à elle et sur celle des gens qui l'entourent, mais elle ne se positionne pas par rapport à la langue des Acadiens. La majorité de ses commentaires relatifs à la langue portent sur la compréhension, ou plutôt le bris de compréhension. Parfois, elle a de la difficulté à communiquer avec des gens d'une autre classe sociale parce qu'elle ne sait pas de quoi leur parler. En outre, la Sagouine a de la difficulté à communiquer parce qu'elle n'est pas comprise par les gens appartenant à une classe sociale plus élevée que la sienne. Ainsi, elle a du mal à comprendre et à être comprise du prêtre :

C'est malaisé d'expliquer ça au prêtre. Je sons pas instruits, nous autres, et je parlons pas en grandeur : ça fait que je savons point coument dire ça. Le prêtre, lui, dans son prône, il parle coume la femme du docteur, il sort des grands mots pis il vire ben ses phrases. Ils appelont ça de l'allitérature. Nous autres, j'avons jamais vu une graine d'allitérature de notre vie. Je parlons avec les mots que j'avons dans la bouche et j'allons pas les chercher ben loin. Je les tenons de nos péres qui les aviont reçus de leux aïeux. De goule en oreille, coume qui dirait. Ça fait que c'est malaisé de parler au prêtre. (Maillet, 1990, p. 66)

L'explication que fournit ici la Sagouine laisse entendre que la langue, dans cette pièce, est choisie en lien avec la classe sociale. Sa langue reflète sa pauvreté et son appartenance au peuple. Le fait de rattacher le vocabulaire des notables à la littérature crée un effet de mise en abyme inversée, puisque la pièce, qui est une œuvre littéraire, met en scène la langue des pauvres. Ainsi, si la langue de la Sagouine n'est pas tirée de la littérature, elle devient littérature par sa présence dans la pièce, ce qui lui accorde automatiquement une légitimité, de la même façon que la langue du prêtre est considérée digne par la vieille femme en raison de sa présence dans la littérature. Le renversement implique donc que la langue de la Sagouine aura dorénavant la légitimité accordée à toute langue digne d'être utilisée en littérature. La deuxième partie du passage ci-haut rattache la langue de la Sagouine à celle de ses ancêtres français, puisque ses mots viennent de ses « péres qui les aviont reçus de leux aïeux » (Maillet, 1990, p. 66). Ce procédé de justification est typique du discours

acadien qui accorde de la légitimité à la langue en soutenant qu'elle est celle des Français du XVI^e siècle, tel qu'expliqué précédemment.

La Sagouine a aussi parfois de la difficulté à comprendre les gens qu'elle croise dans la ville. Elle parle par exemple des matelots qui sont venus à Bouctouche : « Souvent je compornions pas un mot qui leur sortait du nez. C'était point du monde de par icitte, ben du bon monde pareil. » (Maillet, 1990, p. 25) Ici, la Sagouine ne comprend pas les matelots parce qu'ils parlent des langues différentes de la sienne, puisque « [ç]a venait de partout ces matelots-là » (Maillet, 1990, p. 25). Elle arrive par contre à entretenir une conversation avec l'un des matelots qui a appris un peu d'anglais :

Je me souviens de c'ti-là qui baragouinait queques mots d'anglais, même si i' venait point d'Angleterre ni des États, et que l'anglais était point son jargon à lui. Non, il parlait une langue étrange qui ressemblait à rien. Ben pour se faire comprendre, il avait ragorné une petite affaire d'anglais dans les îles, ça fait que j'arrivions à nous parler tous les deux. Parce qu'avec les autres, j'avais point accoutume de parler beaucoup, et pis je cherchions pas à nous comprendre. (Maillet, 1990, p. 26)

Enfin, comme je l'ai mentionné plus haut, dans le monologue sur le recensement, la Sagouine procède par élimination pour identifier sa nationalité, soit celle d'Acadienne. La langue devient alors un critère identitaire essentiel pour identifier différents groupes nationaux, dont le sien. Elle associe alors l'anglais aux États-Unis et au Canada anglais. Toutefois, elle explique que « les Français, c'est les Français de France. Ah! pour ça, je sons encore moins des Français de France que des Américains » (Maillet, 1990, p. 153). Ce dernier commentaire ressort du lot, parce qu'en disant qu'elle est encore moins française qu'américaine, la Sagouine remplace le critère linguistique par le critère géographique. Autrement dit, la Sagouine se sent plus près des Américains, sûrement d'un point de vue culturel ou géographique, même s'ils parlent anglais, que des Français avec qui elle partage une langue. La langue n'est donc pas le seul critère identitaire d'importance pour la Sagouine. Ce commentaire pourrait aussi servir à illustrer le fossé qui s'est creusé entre la langue des Français et celle des Acadiens avec le temps.

La représentation de la langue dans Les Belles-Sœurs

Parmi les quatre pièces de théâtre du corpus, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay est sans aucun doute celle dont la langue a suscité le plus de réactions. Un très grand nombre d'études portent sur la langue employée par Tremblay dans cette pièce, et ce, encore aujourd'hui. La raison de cet intérêt particulier est le contexte historique et sociopolitique entourant la publication de l'œuvre.

En 1963, la Commission Laurendeau-Dunton a comme but de documenter la situation des francophones du Canada, ce qui déclenche un débat sur l'avenir du français au Québec. Tous sont d'accord sur l'importance d'assurer la survie du français, mais plusieurs moyens pour y arriver sont envisageables et de nombreux points de vue émergent à ce sujet. C'est dans ce contexte que

le journaliste André Laurendeau utilis[e] pour la première fois le terme joul pour désigner le parler populaire québécois. Il avait préparé les poudres auxquelles Jean-Paul Desbiens allait mettre le feu l'année suivante en publiant *Les Insolences du frère Untel*, constat d'échec du système d'enseignement canadien-français. Le prêtre enseignant y dénonçait entre autres l'état de la langue, ce joul que parlaient les écoliers (Dagnat, 2002, p. 22-23).

La même année, la revue *Parti pris* est créée.

Pour [Jacques] 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, p. 240-241)

Ce point de vue de la revue *Parti pris* formulé en réaction à la publication des *Insolences du frère Untel* déclenche la « Querelle du joul¹⁷ » : « Les positions se polarisent alors sur la question de la langue populaire québécoise et la *querelle du Joul* marquera en profondeur les débats sur la langue, les lettres et l'instruction publique, pendant la période 1960-1975. » (Laurendeau, 2011,

¹⁷ Pour un survol sur le joul et la Querelle du joul, voir l'article de Paul Laurendeau, « Joul », dans *L'encyclopédie canadienne*. Article publié le 14 novembre 2011, dernière modification le 27 janvier 2016. [<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/le-joul>].

s. p.) La « Querelle du joual » renvoie donc aux opinions divergentes sur l'emploi du joual. Plusieurs définitions du joual existent, mais il est possible de « faire une synthèse définitoire en isolant trois composantes majeures qui concernent la strate populaire de la société : *une composante française* [...] ; *une composante anglaise* [...] ; *une composante “urbaine”* » (Dargnat, 2002, p. 177). Sans vouloir faire un survol de l'histoire linguistique du Québec, l'on comprend que le sujet de la langue est central à l'époque et que les opinions sur le joual sont généralement divisées en trois catégories : ceux qui refusent de l'employer, car celui-ci serait nocif à la langue française, ceux qui l'emploient avec ironie pour illustrer la déchéance de la langue, et ceux qui l'emploient pour représenter de façon plus authentique la langue des Québécois. Michel Tremblay se range dans cette dernière catégorie.

Cependant, Tremblay, du moins au moment de la représentation des *Belles-Sœurs*, n'accorde aucun poids politique au joual. En effet, il explique dans une entrevue à *La Presse* son choix de langue : « Je ferai parler mes personnages avec les expressions qu'ils utilisent dans leur vie de tous les jours. Par souci d'exactitude, ils ne diront pas *mosus* mais *tabarnak*. » (s. a., 1966, s. p.) Mathilde Dargnat signale que « M. Tremblay dit bien à plusieurs reprises que son entreprise en est une de représentation de la réalité qui l'entoure, le Plateau Mont-Royal ou quartier ouvrier de Montréal des années cinquante et soixante » (2002, p. 118). Mario Girard dit de même : « Michel Tremblay n'a pas voulu écrire dans une langue singulière. Il a tout simplement souhaité laisser s'exprimer l'âme de sa propre culture. » (2018, p. 198) Tremblay chercherait donc simplement à représenter de façon authentique ses personnages. Pourtant, surtout à une époque comme celle de la Révolution tranquille, le choix de la langue littéraire n'est pas anodin.

Il est évident que le choix de la langue au Québec, est un engagement politique. Toute pratique linguistique y est classée comme un engagement, y compris et surtout la littérature. La conscience qu'a l'écrivain de la langue est déjà accrue du fait même qu'il est écrivain, mais dans un contexte comme celui-là, c'est à juste titre que l'on peut parler, avec Lise Gauvin, non d'une simple conscience mais d'une « surconscience linguistique ». (Dargnat, 2002, p. 25)

Comment Tremblay aurait-il pu faire ce choix de façon purement utilitaire à une telle époque, alors que l'emploi du joul est au cœur des débats littéraires et politiques¹⁸? Dargnat affirme que « [c]'est dans l'entre-deux [qu'elle] situe *Les Belles-Sœurs* de M. Tremblay ; dramaturge symbole, “emblématique de l'époque du joul” selon André Gervais, mais qui n'a jamais revendiqué une quelconque appartenance au mouvement Parti pris » (2002, p. 31).

L'emploi du joul par Tremblay dans cette pièce donne lieu à une très forte réaction : « Cette langue que tous connaissaient et dans laquelle une majorité s'exprimait va pourtant choquer et scandaliser une fois déclamée sur scène. » (Girard, 2018, p. 13) C'est donc moins la langue comme telle qui fait réagir, mais son intégration en littérature, intégration qui lui accorde une certaine légitimité. Si le joul représente la langue du petit peuple, de la classe populaire, la littérature, historiquement, a plutôt été réservée à l'élite. Faire du joul la langue littéraire du Québec, c'est faire de la langue du peuple l'emblème de la langue de tous les Québécois : « Le langage populaire devient ainsi synonyme du langage de la maîtrise et fondement de la parole culturelle. » (Gauvin, 2000, p. 132) Ce choix esthétique associe, encore une fois, l'identité québécoise au petit peuple. L'élite québécoise, qui privilégie la langue normative, perd la partie et sa légitimité culturelle : « La minorité élitaine qui s'était battue au nom d'une communauté qu'elle croyait unitaire, prend conscience que la majorité des Québécois ne parle pas comme elle. » (Dargnat, 2002, p. 28) Il n'en demeure pas moins que *Les Belles-Sœurs* brise le silence du peuple en permettant à sa langue d'être employée littérairement :

This authentic presentation of the language being spoken by people, the real use of the language, became Tremblay's number one reason for using joul in his literature and believing in its appropriateness in this literary medium. In choosing to write plays in joul, there was an emphasis placed on the importance of the language of the people. (Prins, 2012, p. 47)

¹⁸ L'on peut considérer que la « Querelle du joul » débute avec la revue *Parti pris* en 1963 puisque « [l]a période partipriste est une période de revendication linguistique et littéraire » (Dargnat, 2002, p. 31).

Mais il n'est pas question ici de l'exclusion de l'élite de la légitimité culturelle, mais plutôt de l'inclusion de tous les Québécois dans l'identité populaire qui est mise en scène par Tremblay. « *Through his use of joul, Tremblay expressed the low social and economic status of all Quebecois people, not just the speakers of joul – the women of the play.* » (Grimmel, 1983, p. 34) L'emploi du joul par Tremblay a donc deux fonctions dans cette pièce : l'authenticité de la représentation, et l'acquisition d'une légitimité pour la parole du peuple. Girard précise l'importance de cette prise de parole :

Arrivée au bon moment, cette pièce a donné à ceux qu'on appelait encore des Canadiens français la permission de s'exprimer avec leurs mots à eux. À partir de là, cette société québécoise en devenir n'a plus eu besoin des autres, particulièrement de la mère patrie, pour parler, pour chanter, pour dire sa poésie, pour jouer, sur scène comme sur les écrans, ses drames et ses comédies. (2018, p. 14)

Pascale Casanova souligne elle aussi l'effet de légitimation du joul dans la pièce de Tremblay : « Tremblay donne au joul – langue populaire érigée en porte-drapeau national –, par la simple écriture théâtrale, un statut littéraire : qu'il puisse être prononcé sur un plateau de théâtre achevait de le légitimer à la fois comme langue du peuple québécois et comme langue littéraire. » (1999, p. 317) Selon Lise Gauvin, c'est le fait de faire partie d'un répertoire de théâtre québécois classique qui légitime cette langue populaire :

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 tenue pour légitime [...]. (2000, p. 124)

La langue employée : le joul et Lisette de Courval

Le joul est le plus souvent associé à la ville de Montréal, voire au Plateau Mont-Royal. Le choix de cet idiolecte s'avérait donc essentiel pour fonder l'effet de réel (Barthes, 1968). Il est important de préciser qu'il s'agit bien d'un effet de réel et non du réel puisque, bien que Tremblay affirme faire parler ses personnages comme ils parlent quotidiennement, le joul est « littérisé »

lors de sa transcription. « Le travail littéraire (littéral) du dramaturge a des enjeux plus importants que la simple mise en texte. Sa représentation typographique (alphabétique) du joul relève d'une "tentation du corpus" dans les différentes acceptations du terme. » (Dargnat, 2002, p. 117) La transcription écrite d'un phénomène essentiellement oral ne peut être complètement authentique, mais le travail esthétique de Tremblay donne l'impression aux lecteurs de lire une langue authentique.

Les personnages des *Belles-Sœurs* parlent donc joul. Toutes leurs répliques sont en joul, à l'exception de certaines répliques de Lisette de Courval. Une multitude d'éléments d'orthographe, de vocabulaire, de syntaxe et de grammaire participent à recréer le joul, dont, par exemple, l'orthographe de « ben » à la place de « bien », de « chus » à la place de « je suis », ou de « v'la » à la place de « voilà ». Cependant, les didascalies sont exclusivement en français standard, venant donc rompre avec le dialogue, comme en témoigne, par exemple, la toute première didascalie : « (*Entre Linda Lauzon. Elle aperçoit les quatre caisses posées au centre de la cuisine.*) » (Tremblay, 1993, p. 15) Cette distinction nette entre la langue des didascalies et celle des répliques confirme que Tremblay souhaite faire parler ses personnages en joul afin de mettre en scène l'oralité dans une visée référentielle, tout à fait à sa place dans une pièce de théâtre, mais que la langue littéraire reste pour lui le français standard puisque les indications scéniques ne sont pas en joul.

Puisque le joul est la langue de la basse classe sociale, il connote la pauvreté des femmes. La pauvreté économique est souvent associée à une pauvreté linguistique qui se manifeste d'abord par l'utilisation d'un langage plutôt vulgaire. Selon Dargnat, « [l]a formation des jurons est intimement liée à une forme de censure sociale, qu'elle soit sexuelle ou religieuse. Les sacres sont autant de moyens de se libérer du tabou, du poids de la tradition. Au Québec, le registre d'emprunt sera en grande partie religieux et plus précisément eucharistique » (2002, p. 92). Or, la langue des

belles-sœurs est beaucoup moins vulgaire que l'on pourrait l'imaginer. À part les « gros mots » d'usage courant, comme « maudit » ou « cul », il y a très peu de jurons religieux, considérés comme beaucoup plus choquants. Plus précisément, on trouve « câlisse » deux fois (soit en fin du premier acte et au début du deuxième acte), « hostie » une seule fois et « crisse » ou ses variantes (par exemple, « crisser ») quatre fois. Le premier juron religieux apparaît presque à mi-chemin de la pièce. Le fait que ce soit Pierrette, un personnage qui se démarque par son mode de vie provocateur, qui le prononce, laisse croire que son emploi n'est pas courant chez les femmes du peuple.

Une autre caractéristique souvent associée au joual est la présence de l'anglais « due au phénomène de contact des langues (situation de diglossie) dont la Conquête de 1760 marque traditionnellement le début » (Dargnat, 2002, p. 177). Le travail dans les villes et le pouvoir économique des anglophones ont fait en sorte que les Québécois, surtout à Montréal, ont été confrontés à l'anglais. Il y a effectivement une présence de l'anglais dans *Les Belles-Sœurs*. Toutefois, cet anglais correspond surtout à des emprunts de vocabulaire très communs à l'oral en français. Ces emprunts sont tellement largement utilisés par les francophones qu'un lecteur peut facilement passer outre lors de sa lecture sans que cela ne nuise à sa compréhension. L'on parle de mots tels que « boss », « fun », « job » ou « lunch ». De tels emprunts ainsi que quelques calques (par exemple « chambre de bain » et « faire de l'argent ») sont très présents dans la pièce. Mais cette présence de l'anglais est intégrée à une syntaxe francophone et les mots sont prononcés à la française par les personnages. D'ailleurs, l'anglais n'est pas distingué visuellement par des guillemets ni de l'italique dans l'édition de 1993, à l'exception du mot « *cheap* » (Tremblay, 1993, p. 59) dans une réplique de Lisette de Courval, mot qui est écrit ailleurs dans la pièce sans italique. L'italique connote sans doute ici la prononciation qu'en donne Lisette. Bref, il est évident que les belles-sœurs ne parlent pas anglais, ce qui n'est pas du tout surprenant. Nulle part dans la pièce on ne retrouve des phrases ou des bouts de phrases en anglais, ou bien une syntaxe qui porte à croire

qu'un personnage fait de l'alternance codique, ou du « *code switching*¹⁹ ». Les mots anglais employés ne viennent sûrement pas ici d'une bonne connaissance de l'anglais, mais plutôt de la circulation commune de certains mots anglais au sein du français oral.

Le personnage dont la langue est la plus remarquable est Lisette de Courval. Alors que tous les autres personnages parlent joual, elle est le seul personnage dont la langue est différente. Lisette est un personnage qui tente constamment de se différencier des autres femmes et qui se place donc en fausse position d'altérité. Elle prétend être plus riche qu'elles et différente d'elles, mais au final, elle est ramenée à sa pauvreté par les belles-sœurs qui ne lui permettent pas de sortir du groupe. Lisette adopte la même position en ce qui a trait à la langue. Plusieurs de ses répliques sont dans un français que l'on pourrait qualifier de standard. Par exemple : « Non, c'est bien beau quand même... » (Tremblay, 1993, p. 25) ; « Pourquoi donc? Ça rend une famille heureuse! » (Tremblay, 1993, p. 25) Ces répliques se démarquent du fait qu'elles sont souvent suivies de répliques dans une langue particulièrement populaire, ce qui crée un effet de contraste. Par exemple, la toute première réplique de Lisette est suivie d'une réplique en chœur prononcée par Gabrielle Jodoin, Yvette Longpré, Rose Ouimet et Germaine Lauzon :

LISETTE DE COURVAL – Dès que le soleil a commencé à caresser de ses rayons les petites fleurs dans les champs et que les petits oiseaux ont ouvert leurs petits becs pour lancer vers le ciel leurs petits cris...

LES QUATRE AUTRES – J'me lève, pis j'prépare le déjeuner! Des toasts, du café, du bacon, des œufs. J'ai d'la misère que l'yable à réveiller mon monde. Les enfants partent pour l'école, mon mari s'en va travailler. (Tremblay, 1993, p. 23)

Un peu plus loin, Lisette tente de répéter la même réplique, mais est interrompue par le chœur de femmes :

LISETTE DE COURVAL – Dès que le soleil...

LES QUATRE AUTRES FEMMES – J'me lève, pis j'prépare le déjeuner. Toujours la même maudite affaire! Des toasts, du café, des œufs, du bacon... (Tremblay, 1993, p. 23)

¹⁹ L'alternance codique « se produit quand un locuteur bilingue change de langue au sein d'une seule et même conversation » (Walker, 2005, p. 200).

Ici, non seulement le chœur des femmes adopte-t-il un joul plutôt prononcé, mais le contraste est aussi accentué par le contenu des répliques. Lisette parle d'oiseaux et de soleil de façon plutôt poétique, et utilise à répétition le mot « petit » qui ajoute une délicatesse à ses propos. Quant à lui, le chœur parle de nourriture, de tâches ménagères et emploie des mots plus vulgaires, comme « maudite » et « yable » (pour « diable »). Le fait que la réplique est prononcée en chœur par quatre personnages donne aussi un effet de force qui vient noyer la joliesse de la réplique de Lisette, la preuve étant qu'elle est interrompue quelques lignes plus loin.

Au moment de la lecture de ces premières répliques, le lecteur pourrait être porté à croire que Lisette vient d'un autre milieu et qu'elle parle donc en français standard. Ce n'est toutefois pas le cas puisque Lisette a de la difficulté à maintenir ce registre de langue. Elle oublie souvent de ne pas parler joul, et elle se corrige à quelques reprises lorsqu'elle se rend compte de son oubli : « C'est un ben... bien beau pays. » (Tremblay, 1993, p. 27) ; « Vous avez rien qu'à guetter la fille de l'Italienne quand elle reçoit ses chums... euh... ses amis de garçons... » (Tremblay, 1993, p. 28) ; « J'ai-tu l'air de quelqu'un qui a de besoin de ces affaires-là, moé... euh, moi? » (Tremblay, 1993, p. 44) En employant accidentellement des expressions en joul et en se corrigeant, Lisette montre ses vraies couleurs aux spectateurs. Elle tente d'employer un registre de langue plus soutenu pour se distinguer des femmes du groupe auquel elle ne veut pas appartenir, mais elle est trahie par son joul qui la ramène à sa condition populaire. Quelques fois, Lisette oublie carrément d'utiliser un français standard et prononce des répliques complètes en joul. Par exemple, lors d'un monologue portant sur le fait qu'elle ne veut pas faire partie du groupe en question, elle est emportée par l'émotion et emploie le joul : « J'les méprise toutes! Je ne remettrai jamais les pieds ici! Léopold avait raison, c'monde-là, c'est du monde *cheap*, y faut pas les fréquenter, y faut même pas en parler, y faut les cacher! » (Tremblay, 1993, p. 59) Dans le deuxième acte, Lisette prononce quelques répliques en joul, comme si elle fréquentait maintenant les femmes depuis assez

longtemps pour ne plus devoir tenter de les impressionner : « Passez-moé dons des timbres, madame Lauzon. » (Tremblay, 1993, p. 83) ; « Le mois passé, c'était le mois des chiens de plâtre pour t'nir les portes, c'mois icitte, c'est le mois des lampes torchères! » (Tremblay, 1993, p. 87) Lisette n'arrive donc pas à échapper au joul qui fait partie de son identité sociale.

Un autre élément linguistique intéressant à observer chez Lisette est ses erreurs de langue. Effectivement, Lisette, en tentant de mieux parler, fait plusieurs erreurs de prononciation. Ces erreurs ne font pas partie du joul puisqu'elle est le seul personnage à les faire. Par exemple : « Moi, quand je suis t'allée en Urope... » (Tremblay, 1993, p. 24) ; « Regardez, moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas plus mal! » (Tremblay, 1993, p. 25) La prononciation d'« Europe » comme « Urope » est sûrement l'erreur la plus fréquente et la plus mémorable de Lisette. Cependant, dans cette première phrase, elle fait également une liaison fautive en ajoutant un « t » devant le verbe « aller ». Dans la deuxième citation, Lisette prononce « perler » le mot « parler », ce qu'elle fera à maintes reprises dans la pièce. Cette réplique présente une situation ironique puisque Lisette, en se vantant de la qualité de son français, fait une erreur de prononciation. « Bien perler » est d'ailleurs le terme utilisé pour dénoncer ce snobisme langagier. Cette difficulté à adopter un français standard sans commettre d'erreurs rattache encore une fois Lisette à son groupe d'origine. De plus, ces erreurs contribuent à ridiculiser la langue de Lisette :

En utilisant la langue des quartiers populaires sur scène et surtout en lui attribuant un degré d'authenticité québécoise par rapport au français de France, à travers le personnage de Lisette de Courval, [Tremblay] renverse la situation de diglossie, il déplace les langages [...]. (Dargnat, 2002, p. 122)

Tremblay contribue donc à légitimer le joul, et par extension le français de tout le peuple québécois, en ridiculisant la langue de Lisette de Courval, et en la condamnant à ne pouvoir parler que sa langue idiomatique : « L'effet joul du langage des *Belles-Sœurs* est accentué par les efforts exagérés de Lisette de Courval pour “bien perler” [...]. Lisette de Courval parle un “faux joul” ou un “faux français” : peu importe puisqu'elle parle faux, de toute façon. » (Gauvin, 2000, p. 131)

Le discours sur la langue : bien « perler » en « Urope »

Le discours sur la langue est pratiquement absent des *Belles-Sœurs* de Tremblay. Les belles-sœurs parlent joual simplement, sans se poser de questions et sans en discuter. Cela n'est pas surprenant puisque Tremblay lui-même parle très peu de l'idéologie de la langue de son œuvre, et se prononce plutôt sur la recherche d'authenticité, tel que le remarque André Major : « [L]e joual n'est pas ici une couleur locale, un parti pris littéraire, mais bien au contraire une nécessité de l'expression, le seul instrument de dramatisation possible[.] » (1968, s. p.)

À part le discours entourant le personnage de Lisette de Courval, deux répliques peuvent constituer un discours sur la langue. La première est prononcée par Gabrielle Jodoin qui regrette avoir envoyé son fils suivre le cours classique : « Depuis qu'y'a commencé son cours classique, là, mon p'tit Raymond, y'a changé c'est ben effrayant! On le r'connâit pus! Y lève quasiment le nez sur nous autres! V'la rendu qu'y nous parle latin à table! » (Tremblay, 1993, p. 35-36) Dans la hiérarchie culturelle des langues, le latin est très probablement en première position pour les francophones. Gabrielle indique donc que l'éducation donnée par les élites a poussé son fils à parler une langue autre que celle de son groupe, mais cela n'est pas donné comme un avantage. Elle accuse plutôt son fils de tenter de se distinguer du groupe, comme Lisette de Courval, puisque dans cette pièce, c'est le joual qui est au haut de l'échelle linguistique : « [L]e joual, indice d'une infériorité sociale cesse soudain d'être la maladie de ceux-qui-n'ont-pu-faire-leur-cours-classique[.] » (Gauvin, 1975, p. 70) La deuxième réplique pouvant constituer un discours sur la langue est prononcée par Rose Ouimet : « Moé, j'ai la langue toute paralysée... » (Tremblay, 1993, p. 62) Rose dit cette réplique en lien avec le collage des timbres à la blague, puisqu'elles utilisent des bols d'eau et non leur langue. Cependant, cette réplique peut être interprétée comme une métaphore pour le français des Québécois. Si leur langue était autrefois paralysée, Tremblay leur

donne les outils pour se sortir du silence. Il libère en quelque sorte la parole des Québécois en la mettant en scène.

Outre ces deux exemples, le discours sur la langue le plus évident est prononcé en réaction à la langue de Lisette de Courval. Les répliques suivantes illustrent la première réaction explicite d'un personnage à l'égard de la langue de Lisette :

LISETTE DE COURVAL – Mon Dieu, que vous êtes donc mal embouchée, madame Brouillette! Regardez, moi, j'perle bien, puis j'm'en sens pas plus mal!

MARIE-ANGE BROUILLETTE – J'parle comme que j'peux, pis j'dis c'que j'ai à dire, c'est toute! Chus pas t'allée en Urope, moé, chus pas t'obligée de me forcer pour bien perler! (Tremblay, 1993, p. 25)

Dans ce passage, Marie-Ange emploie la même prononciation fautive que Lisette pour se moquer d'elle. De plus, son commentaire laisse entendre que sa position est bien meilleure que celle de Lisette puisqu'elle est libre de parler comme elle veut. Autrement dit, selon Marie-Ange, c'est le fait d'avoir eu l'occasion de se comparer aux Européens qui a complexé Lisette par rapport à sa langue au point de vouloir changer la façon dont elle parle. Dans un autre passage, Rose corrige le vocabulaire de Lisette vers le joual :

LISETTE DE COURVAL – C'est vous, madame Ouimet, qui disiez tout à l'heure qu'on n'est pas venues ici pour se quereller?

ROSE OUIMET – Vous, là, mêlez-vous de ce qui vous regarde! D'abord, j'ai pas dit quereller, j'ai dit chicaner!

[...]

GERMAINE LAUZON – [...] Commence pas la chicane à soir!

ROSE OUIMET – Vous voyez, on dit chicane, dans la famille! (Tremblay, 1993, p. 31)

En corrigeant la langue de Lisette, Rose vient lui indiquer que sa langue est celle qui est légitime. Un peu plus tard, Lisette tente de rétablir sa supériorité en expliquant aux femmes la charade mystérieuse du magazine *Châtelaine*. Cependant, les femmes retournent la situation en se moquant plutôt d'elle :

LISETTE DE COURVAL – [...] C'était bien facile... Mon premier est un félin...

ROSE OUIMET – Un flim?

LISETTE DE COURVAL – Un félin... bien voyons... « chat »...

ROSE OUMET – Un chat, c't'un félin...

LISETTE DE COURVAL – Bien... oui...

ROSE OUMET, *en riant* – Ben tant pis pour lui!

LISETTE DE COURVAL – Mon second est un rongeur... bien... « rat ».

ROSE OUMET – Mon mari aussi, c't'un rat, pis c'est pas un rongeur... Est-tu folle, elle, avec ses folleries!

LISETTE DE COURVAL – Mon troisième est une préposition.

DES-NEIGES VERRETTE – Une préposition d'amour?

LISETTE DE COURVAL, *après un soupir* – Une préposition comme dans la grammaire... « de ». Mon tout est un jeu de société... [...] C'est pourtant pas difficile... Chat-rat-de... Charade! (Tremblay, 1993, p. 43-44)

Cette scène est révélatrice de la dynamique linguistique des femmes. Alors que Lisette de Courval tente de se servir de ses connaissances linguistiques pour rétablir sa supériorité, les autres femmes se moquent d'elle et la rabaissent. Elles ne lui permettent donc pas de s'élever au-dessus d'elles. Finalement, lorsque Lisette de Courval exprime, lors de son monologue, le souhait de vouloir sortir du groupe, elle explique son point de vue sur le français : « À Paris, tout le monde parle bien, c'est du vrai français partout... C'est pas comme icitte... » (Tremblay, 1993, p. 59) Cette réplique indique trois choses : 1) selon Lisette, le français parisien constituerait le vrai français ; 2) selon elle, ce vrai français n'est pas présent à Montréal ; et 3) elle ne le parle pas non plus puisqu'elle emploie le joul pour exprimer cette idée. Bref, le discours sur la langue entourant Lisette de Courval vient illustrer une opinion linguistique courante à cette époque au Québec, mais vient ensuite ridiculiser cette opinion et lui enlever toute légitimité au profit du joul. La fidélité des belles-sœurs au joul ne donne pas seulement une illusion d'authenticité, mais renforce également l'identité québécoise par son symbolisme : « [L]e joul désigne une pratique littéraire particulière qui emprunte à la langue parlée du peuple québécois puis qui désigne, par extension, toute utilisation littéraire de l'oralité. J'entends par là que la valeur symbolique et imaginaire du joul se

développe par son inscription littéraire. » (Dargnat, 2002, p. 43) Le joual n'est donc pas seulement un choix esthétique dans cette œuvre, mais également un choix symbolique. Selon Lise Gauvin, « [i]l [...] paraît assez juste de dire [que le joual] matérialise, dans l'œuvre de Tremblay, "l'imaginaire" de l'oralité québécoise » (2000, p. 127).

La représentation de la langue dans Moé j'viens du Nord, 'stie

Trois ans après la première représentation des *Belles-Sœurs*, est montée *Moé j'viens du Nord, 'stie*. Cette pièce, écrite par les membres de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne et signée André Paiement, est montée peu longtemps après un événement marquant à Sudbury. En effet, les étudiants de l'Université Laurentienne font la grève en 1970 afin de manifester contre l'enseignement de la diction française et l'absence de cours de littérature québécoise. Le professeur de diction sera congédié et remplacé par Robert Dickson, un anglophone francophile. Gaston Tremblay témoigne de cet événement²⁰ : « Robert Dickson avait remplacé notre petit docteur en évolution des sons O et OU. [...] C'était le comble de l'ironie. On avait fait la grève, en 1970, pour avoir des cours de littérature canadienne-française et on embauchait un Anglais, du sud de l'Ontario, pour nous l'enseigner. » (1996, p. 52) Malgré cette ironie, Robert Dickson deviendra dans les années à venir l'un des plus importants poètes franco-ontariens. Mais plus encore, la réaction négative des étudiants envers leur professeur de diction signale clairement que ces étudiants franco-ontariens veulent parler leur langue avec leur accent. Le 24 septembre 1970, un article du *Lambda*, un journal étudiant de l'Université Laurentienne, annonce cette volonté de parler sa langue :

PETITE CHARADE D'IDENTIFICATION.
-Je suis mineur, fermier, bûcheron, ouvrier.

²⁰ Gaston Tremblay, ami intime d'André Paiement, proche de CANO – dont il n'a jamais été officiellement membre faute d'avoir l'argent pour payer sa cotisation à la coopérative –, a été comédien dans *Moé j'viens du Nord, 'stie*.

- Je suis au bas de l'échelle des revenus, d'éducation, de prestige, du pouvoir.
- Je suis minoritaire et marginal dans ma province.
- J'ai des leaders que je n'ai pas choisis, tirés d'une élite qui pense me représenter et se soucie de mes intérêts les plus pressants en me parachutant des tournées d'artistes étrangers en me chiant sur la tête avec des campagnes de bon parler. J'ai des représentants « frogs » partout, représentants dont le souci de base est la justification de mon existence comme français aux yeux de la population anglaise.
- Je prends des cours universitaires de littérature où des profs européens s'acharnent à me déraciner en corrigeant ma prononciation, mon vocabulaire et ma pensée, et où ils achèvent de m'aliéner et de me dépersonnaliser.

QUI SUIS-JE?

C'est à cela que le théâtre doit répondre. C'est ce dilemme qu'il doit monter sur scène. Et ce drame doit être joué « on our terms ». En 1970, en Amérique, au Canada, en Ontario, à Sudbury, avec nos corps, nos voix et nos personnages.

MOLIÈRE GO HOME! (s. a., 1970, p. 2)

Ce manifeste est révélateur de l'attitude de ces jeunes vis-à-vis leur langue : ils s'opposent aux campagnes de bon parler provenant de membres de l'élite et d'étrangers, ils ne veulent pas être corrigés et ils croient que leur théâtre devrait les représenter authentiquement, *on their terms*. Autrement dit, c'est aux Franco-Ontariens de décider de la façon dont ils seront mis en scène. Un an plus tard, la Troupe universitaire monte la pièce *Moé j'viens du Nord*, 'stie qui met en scène les Franco-Ontariens ainsi que leur langue, *on their terms*.

Ces jeunes, peut-être inspirés par l'œuvre de Tremblay puisque « [l]e rapport avec une langue populaire, devenue langage théâtral et stratégie de libération, ne peut évidemment manquer de rappeler les œuvres de Michel Tremblay » (Paré, 1994, p. 31), choisissent de mettre en scène la langue orale et populaire des Franco-Ontariens. Cette pièce vise l'identification et l'authenticité : « L'effort d'authenticité se faisait, bien sûr, au niveau du thème, du langage et des décors. » (Bélanger, 2004, p. 254) Il serait très difficile de représenter authentiquement le peuple franco-ontarien et de créer un effet d'identification en n'ayant pas recours à sa langue, tel que le souligne Lucie Hotte : « Cette prise de parole se fera dans une langue qui se veut "de chez-nous", c'est-à-dire une langue orale. La langue deviendra elle-même une thématique privilégiée dans les œuvres. » (2000, p. 61) Hotte précise également le choix conscient de ces artistes de ne pas employer un français standard dans le théâtre franco-ontarien de cette époque : « [Ce choix]

témoigne du refus à la fois d'une langue française pure qui n'est pas celle des Franco-Ontariens et d'une langue littéraire qui ne peut pas dire leur réalité. » (2000, p. 62) Quant à lui, Joël Beddows parle de « la langue en tant qu'objet d'identification [dans les] créations collectives des années 70 et 80 » (2002, p. 64). Il est donc essentiel que cette pièce de Paiement emploie une langue orale « car elle reproduit la langue du peuple franco-ontarien, témoignant de ce qui lui appartient en propre, sa réalité quotidienne, les problèmes qu'il doit affronter chaque jour » (Hotte, 2000, p. 62). Permettre au théâtre d'employer la langue populaire des Franco-Ontariens, c'est leur donner une voix et c'est critiquer la supériorité du français standard, tel que le mentionne François Paré : « Le théâtre avait donc pour visée une critique fondamentale de la langue en tant qu'instrument de domination, en tant que productrice d'oppression et de silence collectifs. » (1994, p. 30) La langue devient pour ces artistes le meilleur outil pour exprimer leur identité :

Pour toute une génération de dramaturges franco-ontariens, à commencer par André Paiement, fondateur du Théâtre du Nouvel-Ontario en 1973, le théâtre, par son oralité irréductible, était le plus apte à représenter adéquatement la collectivité minoritaire. À l'inverse, toutes les formes de l'écriture semblaient tôt ou tard verser dans la domination et devenir ainsi, pour les collectivités minorisées, une source accrue d'infériorisation. (Paré, 2001, p. 144)

L'œuvre de Paiement, par son emploi de la langue populaire, crée l'identification recherchée et place son peuple en position de légitimité par rapport au français standard habituellement utilisé en littérature.

La langue employée : le joul franco-ontarien, l'anglais et les sacres

La langue des personnages de *Moé j'viens du Nord*, 'stie est une langue populaire et orale. Contrairement au joul, cette langue populaire franco-ontarienne n'a pas de nom, quoiqu'André Paiement, en parlant de sa pièce *Lavalléville*, l'a dénommée le « joul franco-ontarien²¹ » :

²¹ Daniel Poliquin parle, pour sa part, de créole boréal (Bourbonnais, 1995, p. 10).

Très important : Cette pièce fut créée et jouée dans le nord de l'Ontario. Le langage utilisé dans la mise en scène était celui de la région : le joual franco-ontarien. Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l'accent de la langue (quel qu'il soit) de la région où cette pièce est jouée. (1992, p. 4)

Beddows emploie également cette expression : « Nous pensons à la langue des personnages de *Lavalléville*, le “joual franco-ontarien”, ainsi qu'à cet idiome croquant des personnages du *Chien*, truffé d'anglicismes typiques des Franco-Ontariens du Nouvel-Ontario [...] » (2002, p. 56) La langue orale utilisée dans cette pièce comporte beaucoup de ressemblances avec celle de Tremblay.

Les didascalies dans la pièce de Paiement sont, en général, en français standard²², comme chez Tremblay, où la langue standard des didascalies se démarquait de celle des répliques. Chez Paiement, certains termes anglais sont francisés dans les didascalies davantage que dans les répliques. Par exemple, alors que l'on retrouve « ta maudite sandwich » (Paiement, 2004, p. 51) dans une réplique de Roger, on retrouve ensuite « le sandwich » (Paiement, 2004, p. 51) dans la didascalie qui suit. L'emploi du masculin plutôt que le féminin pour le mot « sandwich » rappelle le genre habituellement utilisé en français pour ce mot.

Il n'est pas non plus surprenant de constater que l'anglais soit présent dans cette pièce. Plusieurs des mots en anglais sont les mêmes que chez Tremblay. On peut penser par exemple à « *job* », « *boss* » ou « *chum* ». Ce sont donc des mots ayant fait leur entrée dans le joual québécois et souvent prononcés à la française, ne reflétant donc pas un environnement particulièrement anglophone. Cependant, la pièce de Paiement contient beaucoup plus d'anglais que celle de Tremblay. Outre ces mots, les autres expressions qui apparaissent à maintes reprises sont « *all right* », « *sure* », « *high school* », « *hamburg* », « *bum* », etc. On retrouve même une phrase complète en anglais dès la première scène : « *It's great to be a Northerner.*²³ » (Paiement, 2004,

²² Il est à noter que les didascalies des manuscrits originaux ont été retravaillées pour cette édition, sans que les modifications apportées soient indiquées.

²³ Les citations tirées de *Moé j'viens du Nord*, 'stie sont présentées avec la même utilisation des italiques que dans l'édition de 2004 pour respecter l'authenticité du texte. L'utilisation des italiques n'est pas uniforme dans cette édition.

p. 32) De telles expressions ainsi que leur fréquence viennent indiquer que les personnages de la pièce, pour la plupart, parlent également anglais. Voici quelques exemples qui illustrent l'importance de l'anglais dans ces répliques : « A fait sa p'tite popote tou'es jours, pis dans l'après-midi a regarde *Edge of Night* pis a raconte tou'es programmes de T.V. à mon père quand y vient souper après son *shift* de jour [...]. » (Paiement, 2004, p. 33) ; « Ben, l'autre jour, y a dessoufflé les *tires* du principal... Pis c'est rien ça, après ça y est retourné pis y a *loossé* les tarots après ses roues. » (Paiement, 2004, p. 34) ; « M'amènerais-tu un *hamburg* pis un gros Coke? » (Paiement, 2004, p. 36) La présence accrue de l'anglais dans cette pièce en comparaison à celle de Tremblay n'est pas surprenante, puisqu'elle a été écrite pour refléter la réalité d'un milieu où la langue française est minoritaire. Selon Louise Ladouceur, « [b]ien qu'elles entretiennent une parenté évidente qui relève de conditions historiques qu'elles partagent, les langues populaires francophones du Canada se distinguent par leurs degrés de perméabilité à l'anglais » (2013, p. 109). Il est donc normal que l'œuvre de Paiement soit plus empreinte d'anglais que celle de Tremblay. En effet, « durant une trentaine d'années, dans le théâtre franco-ontarien, la représentation de la langue va servir à montrer, en un effet miroir, une société minoritaire vivant sous l'influence des anglophones » (Morgan, 2011, p. 24).

La présence de l'anglais est tout de même problématique dans une pièce censée être la pierre angulaire de la littérature franco-ontarienne, bien qu'elle fournisse une représentation authentique de cette communauté francophone. Effectivement, comme le précise Lucie Hotte,

le Franco-Ontarien se définit de plus en plus comme bilingue. Ni totalement francophone ni anglophone, mais un peu des deux à la fois, le Franco-Ontarien se voit trop souvent comme un être spolié. Son français est sali, dégénéré par l'anglais ; son anglais, qu'il considère souvent meilleur, demeure malgré tout la langue de l'autre (2000, p. 61).

Quoique l'utilisation de l'anglais soit sûrement nécessaire pour mettre en scène la réalité linguistique franco-ontarienne, elle est aussi conforme à la position ambivalente du Franco-

Ontarien dont la représentation de soi passe nécessairement par le biais de la langue de l'Autre. Cette tension entre le français et l'anglais n'est-elle pas, elle aussi, représentative de la réalité linguistique franco-ontarienne? La présence de l'anglais dans la version publiée de la pièce pose aussi, voire surtout, problème par son manque de cohérence en ce qui concerne l'utilisation de l'italique. En effet, alors que certains mots anglais sont en italique, d'autres ne le sont pas. À première vue, l'on pourrait croire que les mots anglais qui ne sont pas en italique sont ceux qui sont largement employés dans le français populaire tandis que ceux en italique représentent un emprunt direct à l'anglais, mais ce n'est pas le cas, puisque certains mots apparaissent parfois en italique et quelques fois non. Prenons par exemple cette réplique de Roger tirée de la première scène : « C'est pas comme au high school. Par exemple, prenez un gars qui arrive au *high school* avec les cheveux le moins longs... » (Paiement, 2004, p. 32) L'expression « *high school* » n'est donc pas typographiée de la même façon dans une même réplique. Le mot « *chum* » apparaît également parfois en italique et parfois non. De plus, les expressions anglaises ne sont pas toujours accordées de la même façon en français. On retrouve par exemple « *Watch-toé* » (Paiement, 2004, p. 56) et « J'me *watche* » (Paiement, 2004, p. 60). Le manque de cohérence quant à l'emploi de l'anglais pourrait illustrer une certaine hésitation de la part de l'auteur si celle-ci reproduit le texte original puisque la pièce a été publiée peu après la mort de l'auteur²⁴. Cette hésitation rappelle le rapport ambivalent à la langue de l'Autre, comme précisé ci-haut par Hotte : quoique l'anglais soit partie intégrante de la réalité linguistique de l'Ontario français et est donc presque inévitable, il demeure la langue de l'Autre, et il est donc difficile de l'utiliser dans un texte mettant en scène une communauté francophone.

²⁴ Cette édition dirigée par Joël Beddows se rapproche le plus possible des manuscrits et est donc légèrement différente du texte publié l'année de la mort de Paiement (1978).

Un autre élément marquant de la langue dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie est l'emploi fréquent des jurons. Les jurons sont nettement plus fréquents que dans *Les Belles-Sœurs*, quoique cette dernière œuvre soit deux fois plus longue. Mis à part les « gros mots » moins vulgaires comme « maudit », la grande majorité des jurons sont religieux. On recense par exemple « chrisse », « hostie », « calice » et « tabarnak ». Une seule fois, Roger sacre en anglais : « Fuck you! » (Païement, 2004, p. 42) Ainsi, le lexique des jurons est assez similaire à celui de Tremblay. L'on remarque également que les scènes où Roger est avec ses amis Raymond et Marc sont celles où le nombre de sacres est le plus élevé, comparativement aux scènes avec Nicole ou son père.

Il est important toutefois de préciser que la langue mise en scène dans cette pièce n'est pas nécessairement réaliste en dépit de la visée énoncée par l'auteur. Comme chez Tremblay et Maillet, et comme dans toute œuvre littéraire d'ailleurs, la langue populaire est « littérisée ». Elle cherche à donner l'illusion d'authenticité pour créer un effet d'identification, mais elle n'est pas une vision conforme de la réalité pour autant. Nathalie Morgan soutient avec justesse que « même si un dramaturge choisit d'écrire une pièce mimétique d'une société, la langue employée peut varier. La langue représentée n'est pas un reflet exact de la réalité, mais peut être vraisemblable » (2011, p. 27). C'est ce qui se passe dans la pièce. Il n'en demeure pas moins que cette langue a un important coefficient réaliste et permet au peuple franco-ontarien de s'y reconnaître. Cette pièce représentant la communauté franco-ontarienne *on their terms* choisit de le faire en employant la langue du peuple, comme s'il s'agissait du seul choix valable pour représenter le plus authentiquement possible le groupe. Car il ne faut pas oublier, comme le mentionne Joël Beddows, que « [c]ette "oralité textualisée", cette langue déconstruite devenue langage théâtral, est aussi l'outil de choix pour véhiculer un récit fondateur misérabiliste, pour ne pas dire nihiliste, qui se faufile parmi les textes les plus importants entre 1970 et le début des années 90 » (2002, p. 54).

Le discours sur la langue : les sacres et la prise de parole

Le discours sur la langue dans *Moé j'viens du Nord*, 'stie est très limité, quoique très puissant. Tout d'abord, deux personnages, soit son père et Raymond, commentent sur l'utilisation des jurons de Roger : « Depuis quand que tu sacres comme un animal, toé? » (Paiement, 2004, p. 50) ; « *Watch-toé*, ça va sauter. Le champion sacreur du Nord s'en vient. » (Paiement, 2004, p. 56) Ces deux commentaires laissent entendre que le nombre de jurons qu'emploie Roger est supérieur à la norme, et n'est donc pas une représentation authentique de la langue orale quotidienne des Franco-Ontariens. D'ailleurs, Roger est de loin le personnage qui sacre le plus, ce qui peut être expliqué par le fait que ce dernier fait face à beaucoup de situations difficiles au cours de la pièce, telles qu'une dispute avec son père et l'annonce de la grossesse non-désirée de sa copine, Nicole.

Outre ces commentaires sur les jurons de Roger, le discours sur la langue le plus intéressant de cette pièce apparaît dès la première scène. Cette scène consiste en un monologue de Roger qui s'adresse aux spectateurs. Dans la didascalie qui accompagne ce monologue, nous apprenons que « *[Roger] est timide. Il se regarde les pieds* » (Paiement 2004, p. 31). Il exprime ensuite son inconfort : « Ça, c'est parce que j'sais pas quoi dire. J'ai pas la parole facile et pis, en plus de ça, j'suis gêné en public. On m'envoie icitte, pis on me dit : "Va dire au monde qui c'que t'es..." C'est facile à dire. C'est pas eux autres là qui viennent s'planter debout en avant d'un tas d'monde pis d'parler. » (Paiement, 2004, p. 32) Après s'être présenté et avoir expliqué qu'il est né à Sudbury, Roger commente sa langue : « *It's great to be a Northerner. [...]* J'sais pas parler l'français ben comme y faut. Au moins pas comme en France. » (Paiement, 2004, p. 32) Il énumère par la suite les écoles qu'il a fréquentées, et l'on constate qu'elles sont nombreuses et qu'il a brièvement fréquenté une école secondaire de langue anglaise, le Sudbury High School.

Cette scène, quoique courte, est lourdement symbolique. D'abord, Roger nous dit avoir de la difficulté à s'exprimer devant un groupe, et plus précisément, ne pas avoir la parole facile. Cette

expression, qui signifie ne pas être à l'aise en communication orale, est ici chargée de sens. Roger, en tant que personnage principal de cette pièce mettant en scène pour la première fois les Franco-Ontariens, est, en quelque sorte, l'emblème du Franco-Ontarien. S'il n'a pas la parole facile, c'est que les Franco-Ontariens ont longtemps été prisonniers de leur silence. Ils n'ont pas eu droit à la parole, notamment parce que leur langue n'avait aucune légitimité. En prenant la parole, Roger contribue à donner la parole aux Franco-Ontariens. En utilisant la langue du peuple franco-ontarien, il permet à ce peuple de parler sa langue, car, comme le signale Paré, « [a]u-delà de l'oppression, il fallait croire en la vertu profondément rédemptrice de ce langage des pauvres qui, dans le théâtre, mettrait fin tout à coup à la Loi linguistique et reconnaîtrait dans la duplicité du sujet minoritaire une voie originale vers la lumière » (1994, p. 33). Roger nous dit qu'on l'a envoyé dire au monde qui il est. On peut penser aux étudiants de l'Université Laurentienne ayant écrit dans *Le Lambda* que leur histoire devait être mise en scène « “on [their] terms”. [A]vec [leurs] corps, [leurs] voix et [leurs] personnages » (s. a., 1970, p. 2). Roger, c'est leur corps, leur voix et leur personnage ; il a été envoyé pour raconter la réalité de sa communauté. Par la suite, Roger prononce une phrase entière en anglais. Ce sera la seule phrase en anglais de toute la pièce, et il la prononce immédiatement après avoir annoncé qu'il est né à Sudbury, comme pour accompagner ce fait. C'est comme si venir de Sudbury devait vouloir dire qu'il parlait anglais, et qu'il devait le montrer. Il explique ensuite qu'il ne parle pas bien français, et ce, tout de suite après avoir prononcé la seule phrase en anglais de la pièce. Roger sent le besoin de se justifier après avoir prononcé cette phrase. Cette justification de sa langue est caractéristique d'un individu souffrant d'insécurité linguistique²⁵, comme l'explique Annette Boudreau :

²⁵ Selon Diane Gérin-Lajoie et Normand Labrie, « l'insécurité linguistique correspond à la conscience qu'il existe une norme exogène, que l'on associe à une région extérieure, qui serait supérieure par rapport à la variété linguistique en usage dans sa propre région » (1999, p. 87).

Certains individus peuvent passer d'un registre à l'autre sans peine [...], alors que d'autres, une majorité, éprouvent davantage de difficultés, d'où le recours à des stratégies d'évitement qui se manifestent par des énoncés sur la langue : « je ne parle pas le vrai français, je ne parle pas vraiment français, je parle moitié anglais, moitié français [...] », autant de détours pour échapper au jugement dépréciatif. (2016, p. 198)

La phrase qui suit est celle qui illustre réellement ce que Roger ressent quand il dit ne pas bien parler sa langue maternelle : « Au moins pas comme en France. » (Paiement, 2004, p. 32) Cette phrase nous montre que Roger ne compare pas uniquement son français à l'anglais de sa région, mais également au français de France, souvent considéré comme le français standard, et donc, comme le seul français valable. Ainsi, « l'identité des Franco-Ontariens, selon Paiement, ne se définit pas exclusivement pas l'opposition du français à l'anglais. Ce français se distingue également du français québécois et du français de France, comme le dit Roger, au début de *Moé j'viens du Nord*, 'stie » (Hotte, 2000, p. 59). Ce passage témoigne de l'insécurité linguistique de l'ensemble des Franco-Ontariens par rapport au français de France puisque Roger est leur représentant sur scène. Ce faisant, il témoigne des difficultés qui entravent la parole des Franco-Ontariens jusqu'à *Moé j'viens du Nord*, 'stie, puisqu'ensuite, selon la logique de la pièce et son objectif, la parole est à eux.

Pour récapituler, ces quelques répliques de Roger sur sa prise de parole et sa langue nous donnent plusieurs indications sur sa situation linguistique, en tant que personnage, mais également en tant que porte-parole du peuple franco-ontarien : 1) il a de la difficulté à prendre la parole ; 2) il a été envoyé par sa communauté pour montrer au monde qui il est, mais ce n'est pas chose facile ; 3) il sait parler anglais, et il le fait après avoir annoncé son lieu de naissance, en Ontario ; 4) il juge qu'il ne parle pas bien français, et il croit nécessaire de l'annoncer au préalable au public ; et 5) il ne parle pas français comme en France. Le public est donc en face d'un représentant du Franco-Ontarien type qui, en employant sa langue populaire, prend difficilement la parole, tente de montrer

au monde qui est son peuple, parle aisément anglais, vit de l'insécurité linguistique et compare sa langue à celle parlée en France, tout en annonçant que ce ne sera pas la langue qu'il emploiera, car

il fallait comprendre qu'idéologiquement le français – la langue française normative, celle qu'on enseignait dans les écoles – ne pouvait être ici le véhicule du changement social tant souhaité et ne pouvait représenter la prise en charge de la communauté franco-ontarienne par elle-même qu'à l'intérieur d'une déconstruction systématique (Paré, 1994, p. 29-30).

La représentation de la langue dans Je m'en vais à Régina

Montée et publiée dix ans après *Les Belles-Sœurs*, *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger met en scène les Franco-Manitobains, notamment en employant leur langue. Le Cercle Molière, où est présentée la pièce, se spécialisait jusqu'alors, tel que le laisse deviner son nom, dans le théâtre de répertoire, surtout le théâtre français classique. Le passage du théâtre de Molière à celui de Roger Auger a, comme je l'ai déjà mentionné, une valeur symbolique importante qu'atteste la représentation de la langue dans cette pièce.

On peut penser qu'Auger a été influencé par *Les Belles-Sœurs* pour écrire cette pièce, ne serait-ce que par le fait qu'il s'accorde la permission de l'écrire :

Avec le succès des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968, le jocal réussit à s'imposer sur scène, affirmant ainsi la spécificité de la langue vernaculaire québécoise, dont l'emploi abondant d'anglicismes révèle l'influence de l'anglais sur le français en contexte nord-américain. Quelques années plus tard, la pièce de Roger Auger, *Je m'en vais à Régina*, fait appel à une langue vernaculaire franco-manitobaine, qui transgresse allègrement les frontières linguistiques séparant les deux langues. (Ladouceur et Liss, 2011, p. 171-172)

Ces propos de Louise Ladouceur et de Shavaun Liss soulignent l'impact important qu'ont eu *Les Belles-Sœurs* quant à la mise en scène de la langue vernaculaire au théâtre, mais aussi la place que prend l'anglais dans l'œuvre d'Auger. Roger Léveillé revient lui aussi sur l'influence de Tremblay et sur la présence de l'anglais dans la pièce lorsqu'il affirme que « [s]i Tremblay peut faire parler en jocal les gens des quartiers populaires de Montréal, pourquoi les Franco-Manitobains ne pourraient-ils pas s'entendre parler sur scène en français ou en anglais selon la réalité de leur milieu » (2005, p. 347)? D'ailleurs, *Les Belles-Sœurs* a été présentée par le Cercle Molière en 1970,

soit cinq ans avant la création de *Je m'en vais à Régina*, ce qui pourrait confirmer l'hypothèse de l'influence de Tremblay.

Les francophones de l'Ouest canadien sont encore plus minoritaires que les Franco-Ontariens et les Acadiens, et l'anglais fait irrémédiablement partie de leur quotidien. Il aurait été impossible de mettre en scène des Franco-Manitobains de façon authentique en faisant complètement abstraction de la présence de l'anglais dans leur parler vernaculaire. Ladouceur et Liss expliquent que « [l]e recours à l'anglais dans les œuvres à caractère hétérolingue prend des formes différentes selon l'éloignement par rapport au centre québécois et la densité de la communauté francophone dont il est question » (2011, p. 174). La communauté francophone de l'Ouest étant la plus éloignée du centre québécois et la plus fortement minoritaire parmi les communautés à l'étude, il est tout à fait attendu qu'Auger intègre de l'anglais dans sa pièce.

Cependant, quoique cette présence de l'anglais ne soit pas du tout surprenante, elle a provoqué de fortes réactions, notamment de la part de Jacques Godbout dans la préface du livre paru en 1976 aux Éditions Leméac²⁶. La préface de Godbout s'attaque implicitement à la qualité du français des Franco-Manitobains. Le célèbre écrivain québécois soutient que le français est quasi disparu dans l'Ouest canadien, quoi qu'en disent les politiciens :

Le gouvernement fédéral y verra la preuve de l'existence et de la résistance du français au Canada : le gouvernement fédéral ment. Les moins de vingt ans, à Winnipeg ou à Saskatoon, ont déjà choisi l'anglais. Et les seuls résistants vont bientôt mourir. Il n'y aura plus, dans l'ouest, que les inscriptions françaises dans les cimetières pour nous rappeler que nous y avions, jadis, des cousins. (Godbout, 1976, p. IX-X)

Pour Godbout, la présence de l'anglais dans la pièce ne peut qu'annoncer l'assimilation imminente complète des francophones de l'Ouest. En s'attaquant au gouvernement fédéral et en annonçant la disparition prochaine des Franco-Manitobains, Godbout sous-entend que le seul lieu au Canada où

²⁶ Voir Ladouceur, 2013, p. 110-111 et Ladouceur et Liss, 2011, p. 172.

peuvent s'épanouir les francophones est le Québec. D'ailleurs, il se sert de l'Ouest canadien comme contre-exemple pour effrayer les Québécois :

Les Canadiens français de l'ouest s'en vont à Régina, c'est-à-dire au bout du monde, parler l'anglais et oublier Molière... Cette pièce, créée au Cercle Molière de Saint-Boniface justement, devrait être jouée avec passion au Québec même, par des Québécois qui veulent comprendre l'avenir que nous préparent les tenants du bilinguisme, au pouvoir libéral. (Godbout, 1976, p. X)

Il se sert donc de la pièce et de la langue parlée par les personnages pour soutenir ses positions politiques et idéologiques en brandissant la menace de l'anglicisation et de la disparition de « la race » dont les Franco-Manitobains sont le symbole. Ses propos montrent que la mise en scène des Franco-Manitobains dans des œuvres littéraires, même au milieu des années 1970, ne va pas de soi. Certes, la langue dans *Je m'en vais à Régina* illustre une réalité peu réjouissante qui doit inévitablement faire une place à l'anglais, mais loin d'annoncer l'assimilation des Franco-Manitobains, la représentation de leur langue montre plutôt leur persévérance et leur résilience. Près de 50 ans plus tard, l'on constate que Jacques Godbout avait tort, puisque les francophones de l'Ouest sont toujours là. Le discours sur la pauvreté du français des Franco-Manitobains et leur disparition éventuelle perdue néanmoins, malheureusement.

La langue employée : le Français et le bilinguisme

Tout d'abord, les personnages de *Je m'en vais à Régina* parlent en français vernaculaire. Cependant, il s'agit d'un vernaculaire moins accentué que chez Tremblay ou Paiement par exemple. On note la présence de marqueurs d'oralité dans leur parler, tels que l'oubli du « ne » de la négation ou des phrases incomplètes. Par exemple : « C'est pas normal qu'un homme voyage comme ça. Il est jamais à maison. » (Auger, 1976, p. 14) Mais beaucoup de mots qu'on pourrait s'attendre à voir raccourcis ou modifiés ne le sont pas : l'on retrouve « bien » et non « bin », « ici » et non « icitte », « voilà » et non « v'là », etc. Il y a aussi très peu d'élisions typiques d'une langue

orale. D'ailleurs, le titre de l'œuvre en témoigne, puisque celle-ci aurait bien pu s'appeler « J'm'en vais à Régina ». Le vernaculaire est donc présent, mais plus hésitant que chez Tremblay ou Paiement. De plus, les didascalies sont entièrement en français standard, ce qui pourrait témoigner encore une fois d'une certaine hésitation chez Auger à faire entrer la langue orale dans son texte.

Les niveaux de langue dans l'œuvre sont particulièrement intéressants lorsque Claude entre en scène. Ce personnage, français d'origine, vient créer un effet de contraste par rapport à la langue orale des personnages franco-manitobains :

CLAUDE [...] – Oui c'est cela. Bon j'y vais alors. Bonsoir madame, enchanté de vous avoir rencontrée.

THÉRÈSE – Oui bye là. Tu reviendras any time. (Auger, 1976, p. 12)

Claude ne parle pas pour autant en français standard ; sa langue est, comme pour les autres personnages, orale : « [I] est sensass alors... » (Auger, 1976, p. 11) Mais son vernaculaire français vient mettre davantage en évidence le français oral et anglicisé des autres personnages.

Quant à lui, Bernard, l'un des enfants de la famille Ducharme, refuse de parler anglais et il est celui qui alterne le plus souvent entre les divers niveaux de langue. Quand il est avec sa famille, il adopte un français vernaculaire pareil au leur : « Laissez donc faire les chicanes là, puis quand est-ce qu'on mange là? » (Auger, 1976, p. 23) Mais lorsqu'il est avec Claude, il adopte un niveau langue qui ressemble davantage à du français standard : « Non, mais pour qui il se prend Laurent. J'avais nettoyé la table comme il fallait, j'avais enlevé le guéridon et il me tombe dessus. » (Auger, 1976, p. 8) L'on perçoit donc une certaine insécurité linguistique chez lui, étant donné qu'il sent le besoin de modifier sa façon de parler devant un Français, mais on voit aussi chez lui une maîtrise de la langue qui lui permet d'employer plusieurs niveaux de langue. Plus tard, lorsque Bernard tient un discours sur l'importance du français, il modifie son niveau de langue pour se donner en spectacle : « Le temps sera venu pour sérieusement attaquer la grande roue de la vie, qui tourne depuis longtemps – c'est qu'elle est bien graissée. N'est-ce pas maître Jacques? Oui, qu'en dis-tu

grand Manitou? Oui, tu as raison maître Jacques. » (Auger, 1976, p. 32) Cela confirme la maîtrise de la langue française de Bernard, ce qui explique sa facilité à passer d'un niveau de langue à un autre.

Cependant, ce qui distingue le plus la langue de cette pièce d'Auger est la présence de l'anglais. Évidemment, les personnages emploient des mots anglais en parlant. Parfois, il s'agit de mots communément employés par les francophones du Canada, comme « *bye* » ou « *boss* ». D'autres fois, ce sont des mots qui laissent transparaître une bonne connaissance de l'anglais de la part des personnages, comme « *girl-friend* » ou « *garbage* ». Mais les personnages d'Auger vont encore plus loin et emploient parfois des expressions ou des bouts de phrases entiers en anglais, alors qu'ils parlent français : « Oui, en tout cas, ça l'air que son père lui a tout pardonné ce qu'il a fait : everyone makes mistakes! » (Auger, 1976, p. 7) ; « Tu sais qu'il dit ça rien que pour te faire fâcher. Never mind. » (Auger, 1976, p. 13) ; « Il y en a qui dépense leur old age pension à ça. » (Auger, 1976, p. 45) L'anglais n'est pas marqué par des guillemets ni l'italique, il est tout simplement intégré au texte français, comme il l'est naturellement dans la société de Winnipeg.

Outre la présence de l'anglais dans le dialogue en français, cette pièce inclut également du dialogue en anglais, et parfois des scènes entières en anglais, puisque trois personnages ne parlent pas du tout français : il s'agit de Walter, de Kevin et de Sandra. Les gens dans leur entourage finissent également par parler anglais en leur présence. Parfois, cela crée une situation de malaise à laquelle font souvent face les francophones en présence d'un anglophone ; c'est-à-dire qu'ils se parlent en anglais pour accommoder l'anglophone, mais qu'ils alternent ensuite entre l'anglais et le français pour se parler entre eux. Cette situation est illustrée par Thérèse et Raoul qui se parlent entre eux en présence de Walter :

RAOUL – Oh it must be five months anyway now I think. Thérèse c'est quand on l'a acheté la teevee couleur quand même?

THÉRÈSE – Ça doit faire au moins six mois. I think. C'était en novembre ou à la fin d'octobre. C'est y bête. No, remember Martha had her accident. (Auger, 1976, p. 17)

L'hésitation de Thérèse et de Raoul quant à leur choix de langue est évidente. Normalement, ils se parlent en français entre eux, donc ils ont tendance à glisser vers le français, même s'ils sont en présence de Walter et qu'ils veulent l'accommoder. Néanmoins, ce dialogue bilingue montre que les personnages sont parfaitement à l'aise en anglais. D'ailleurs, Raoul ne semble trouver aucun inconvénient à converser en anglais avec Walter, puisque, comme le signale Marie Rose Deprez, « [o]n le sent anglophile, plus encore que les autres membres de la famille, car à l'arrivée de Walter il s'isole avec le Polonais dans une conversation animée sur la job, les automobiles, la mécanique. En anglais » (1976, p. XVII). Il est intéressant de constater que dans le premier dialogue en anglais de la pièce, il est question d'automobiles et de mécanique, puisque, de même qu'au Québec, « [c]omme l'industrie est aux Anglais, la langue de l'industrie et de l'économie est alors empruntée, calquée sur l'anglais » (Dargnat, 2002, p. 56).

Martha adopte une position opposée à celle de Bernard qui ne parle jamais anglais. Son mari et ses enfants sont anglophones ; elle parle donc anglais chez elle, mais elle a grandi dans une famille francophone à Saint-Boniface. Elle passe donc souvent de l'anglais au français, parfois dans la même phrase. Quelques fois, Martha parle à ses parents ou à sa sœur Julie en anglais, pour ensuite retourner vers le français, comme le faisaient Thérèse et Raoul en présence de Walter, mais cette fois-ci, sans qu'un anglophone soit présent. Elle fait donc preuve d'hésitation quant à sa langue. Par exemple, à sa première entrée en scène, Martha alterne entre l'anglais et le français : « Allo. Hello. You-hou. Y a-t-il quelqu'un? [...] Où est-ce qu'ils sont bien tous? [...] Allô. Mom. Mom? Anybody there? Mom. » (Auger, 1976, p. 30) Un peu plus tard, elle emploie les deux langues dans la même phrase : « On dirait qu'ils le font exprès parce que je suis in a hurry. » (Auger, 1976, p. 31) Martha ne maîtrise pas moins bien le français que sa famille, mais la présence

accrue de l'anglais dans son quotidien la pousse à faire de l'alternance codique. D'ailleurs, même Julie a recours à l'alternance codique alors qu'elle parle à Martha au téléphone, ce qui indique que Martha passe probablement de l'anglais au français au bout du fil : « Oui. Allo. Martha. Pas pire. Yes she's here. Tu veux-tu lui parler? » (Auger, 1976, p. 13)

La présence significative de l'anglais dans *Je m'en vais à Régina* sert à illustrer la réalité linguistique des francophones de l'Ouest, mais elle est aussi problématique, puisque la présence de l'anglais peut être perçue comme menaçante pour la survie du français dans cette région. Ladouceur et Liss expliquent que

[p]endant longtemps, les francophones de l'Ouest ont préféré ne pas afficher dans leurs productions théâtrales un bilinguisme ressenti comme emblème d'une infériorisation et d'une dégradation du français, d'autant plus que le théâtre a longtemps eu pour mission de promouvoir et d'enrichir la culture francophone en offrant un modèle linguistique idéalisé, emprunté le plus souvent au répertoire français (2011, p. 172-173).

La présence de l'anglais au théâtre, dans une production du Cercle Molière, est donc paradoxale, puisque « [a]dmittre alors que l'anglais peut jouer un rôle dans le projet des écrivains francophones de l'Ouest, c'est mettre en question toute une tradition de refus de l'autre par crainte de la perte de soi » (Dansereau, 2000, p. 150). Catherine Leclerc revient sur le paradoxe de l'intégration de l'anglais dans la littérature des communautés francophones en contexte minoritaire lorsqu'elle explique que « le recours à l'anglais, qui permet de faire apparaître le sujet minoritaire dans sa condition spécifique, est aussi le signe sa disparition » (2009, p. 17). Cependant, ce bilinguisme, quoique menaçant, est une composante identitaire fondamentale pour plusieurs francophones de l'Ouest :

Éloignés des modèles en vigueur dans les centres francophones de l'Est du Canada, les artistes de l'Ouest canadien s'approprient ainsi un bilinguisme qui est devenu un matériau au service de créations qui proposent des nouveautés esthétiques fort audacieuses, nourries à même les conditions propres aux communautés linguistiques de l'extrême marge. (Ladouceur, 2013, p. 130)

Plutôt que d'être menacés par ce bilinguisme omniprésent, des auteurs tels que Roger Auger se sont donc approprié cette réalité linguistique inévitable et s'en sont servi pour élargir leurs possibilités esthétiques.

Dans son étude sur la présence du français en littérature franco-américaine (2007), Peggy Pacini distingue la présence visible de la présence invisible du français. Si la présence visible désigne un texte rédigé entièrement en français (peu importe le niveau de langue) et que la présence invisible décrit un texte en anglais faisant allusion au français par le biais de formules telles que « *He said in French...* », il existe également une multitude de scénarios situés entre ces deux pôles. Il est indéniable que *Je m'en vais en Régina* est une œuvre de langue française, ne serait-ce que par son titre et son paratexte, mais la présence accrue de l'anglais dans cette pièce la place tout de même entre les deux pôles. Il importe également de noter que parmi les quatre pièces à l'étude, elle est celle où l'aspect vernaculaire de la langue française est le moins accentué. En parlant de la littérature franco-américaine, Pacini explique que « [n]ombreux sont les auteurs franco-américains qui sont restés hantés par [...] le mythe du français standard, ce français langue étendard, raffiné, qui ressemble peu au français qu'ils pratiquent quotidiennement » (2007, p. 142-143). Pour les auteurs franco-américains, le français vernaculaire serait donc lourdement stigmatisé, au profit du français standard.

Cette stigmatisation du français ou « *canuckois* », comme l'appelait Jack Kerouac, se veut le reflet de l'image de la langue française véhiculée à la fois par les élites socioculturelles canadiennes-françaises mais aussi par l'Autre américain. Cette stigmatisation du français des Franco-Américains, doublée des difficultés de publication, est peut-être à compter parmi les causes de la perte de cette langue française comme langue d'écriture. (Pacini, 2007, p. 143)

Selon Pacini, le fait que les auteurs franco-américains soient hantés par le mythe du français standard et voient donc négativement leur variété de français oral aurait contribué à l'effacement du français comme langue d'écriture, ou au passage de la langue visible à la langue invisible. Si l'on applique cette théorie à la littérature franco-manitobaine, l'on peut conclure que la présence

accrue de l'anglais dans *Je m'en vais à Régina* et la variété davantage standard du français employé par Auger vont main dans la main. Autrement dit, le fait que le français oral d'Auger soit moins vernaculaire que celui des autres œuvres à l'étude fait preuve d'une hésitation de sa part qui peut être attribuée à une dévaluation de la variété du français manitobain. La dévaluation du français manitobain donne donc lieu à une valorisation du mythe du français standard. Ainsi, le fait de ne pas se sentir tout à fait à l'aise d'écrire dans sa variété de langue aurait poussé Auger à employer de l'anglais dans son œuvre. Roger Léveillé soutient d'ailleurs, dans son article « Rapport des écrivains franco-manitobains à la langue française » (2000), que les œuvres franco-manitobaines « sont généralement écrites dans un français standard, d'autres préciseraient qu'il s'agit d'un français canadien » (p. 6). Cette affirmation, qui peut néanmoins surprendre lorsqu'on la confronte aux exemples cités plus loin dans l'article, est généralement reconnue comme fondée par la critique. L'insécurité linguistique des Franco-Manitobains pourrait en être la cause. Il n'en demeure pas moins, comme le signale par ailleurs Léveillé, que « *Je m'en vais à Régina* [...] constitue le premier texte littéraire écrit et publié dans une espèce de franglais » (2000, p. 11).

Le discours sur la langue : l'incompréhension, l'assimilation et le Québec

Je m'en vais à Régina contient une quantité importante de commentaires sur la langue. En effet, étant donné la variété de langues et de niveaux de langue incorporés dans les dialogues, il n'est pas surprenant que les personnages tiennent un discours sur cette langue. Tout d'abord, la présence de Claude, le Français, justifie les propos des autres personnages qui se plaignent surtout de ne pas le comprendre. Le premier signe d'incompréhension se manifeste alors que Claude dit à Julie que Bernard est au sous-sol, et que Thérèse répète « [qu'i]l est dans la cave » (Auger, 1976, p. 10). Thérèse ne semble pas vouloir corriger Claude, comme nous avons pu le voir dans *Les Belles-Sœurs* par exemple, elle chercherait plutôt à s'assurer que Julie comprenne son propos.

Effectivement, quelques scènes plus tard, Julie confirme avoir de la difficulté à comprendre Claude : « Tu comprends rien de ce qu'il dit quand même. » (Auger, 1976, p. 12) Bernard, qui a changé la façon dont il parle depuis qu'il est ami avec Claude, ne parle plus, la plupart du temps, comme les autres membres de sa famille ; ceux-ci ne le comprennent donc pas davantage qu'ils ne comprennent Claude : « Depuis qu'il se tient avec ce Français, on comprend plus ce qu'il dit. » (Auger, 1976, p. 33) Les membres de la famille Ducharme en viennent à mépriser Bernard pour son comportement qui alimente leur insécurité linguistique. Non seulement ils ne le comprennent pas, mais ils se sentent ridiculisés par les nouvelles manies de Bernard : « On dit un mot de travers, puis monsieur il va chercher dans son dictionnaire pour nous corriger. » (Auger, 1976, p. 62) ; « On peut rien faire sans t'avoir venir nous corriger. Tu te moques de la manière qu'on parle, de la manière qu'on s'habille. » (Auger, 1976, p. 64) Le discours de la famille Ducharme quant à la langue de Claude, et par moments celle de Bernard, illustre le fait que cette langue est si éloignée de la leur qu'elle cause des problèmes de compréhension, mais aussi, voire surtout, les fait se sentir ridicules.

Le discours sur la langue le plus important est celui de Bernard qui porte sur l'assimilation. Étant donné la place faite à l'anglais et au bilinguisme dans cette pièce, il n'est pas surprenant que l'on s'intéresse à la menace de l'assimilation, puisque

[d]ans ces communautés, où il n'est pas possible de vivre uniquement en français, le bilinguisme remplit une autre fonction. Il sert alors à protéger un français minoritaire et constitue la condition *sine qua non* pour demeurer francophone. C'est le paradoxe d'un bilinguisme qui est à la fois une menace pour la langue minoritaire et la condition essentielle à sa survie (Ladouceur, 2013, p. 110).

Il est donc presque impossible de s'intéresser au rôle identitaire du bilinguisme pour les communautés francophones en contexte minoritaire sans se pencher sur sa face sombre, celle du risque d'assimilation qu'il pose. Bernard semble être le seul personnage qui s'inquiète réellement de la possibilité de l'assimilation au sein de sa famille et, de façon plus générale, à Winnipeg.

Comme le souligne Deprez, « Bernard Ducharme est, de toute la famille, le seul qui soit farouchement francophone. [...] Seul à se rapatrier obstinément en milieu français, à vitupérer contre tout anglophone qui franchit le seuil de la maison, il a pour ami Claude Toulemont, un Parisien caricatural et inoffensif » (1976, p. XIV). En se rangeant du côté de Claude, Bernard choisit donc le « bon parler » au détriment du bilinguisme. Il s'attaque d'abord à Walter en refusant de lui parler en anglais, et en refusant de parler anglais aux membres de sa famille pour l'accommoder. Il dit de Julie : « C'est beau de voir qu'elle sait encore comment parler français à force de se tenir avec [Walter]. » (Auger, 1976, p. 22) Raoul lui répond qu'ils sont dans un pays bilingue, ce à quoi Bernard répond : « Oui bien si on est dans un pays bilingue il pourrait bien apprendre à parler français ce Galicien-là. » (Auger, 1976, p. 22) Il est donc d'avis que ce n'est pas toujours aux francophones d'accommoder les anglophones, ce qu'il confirme plus tard : « Ça met le nez dans la maison, puis il faut le servir – faut que tout le monde se mette à parler anglais. » (Auger, 1976, p. 25) Il rappelle ensuite le risque d'assimilation qui hante Julie : « Oh la petite sœur elle va marier ce Polonais puis elle va faire des petits Anglais. » (Auger, 1976, p. 25) Julie est-elle réellement à risque d'être assimilée? Selon Deprez, elle serait effectivement sur le chemin de l'assimilation :

[D]ans peu d'années Julie dira en anglais à quelque amie : « Chez nous, à part mon frère Bernie et ses idées de séparatiste, on parlait le français, oui, mais pas plus que ça! » Et pour elle, la langue de ses pères ne sera plus que du folklore inoffensif, comme ces chansons psalmodiées des petites filles qui dansent à la corde. (1976, p. XXVIII)

À part le cas particulier de Julie, Bernard ne cesse de rappeler que l'assimilation menace tous les Franco-Manitobains : « On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat [pas] pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans. » (Auger, 1976, p. 27) ; « Derrière ce rideau : Le Grand Prix. Vous n'avez qu'à deviner le nombre exact des

assimilés à Winnipeg. » (Auger, 1976, p. 36) Il range donc Julie dans une catégorie plus large de Franco-Manitobains en voie d'assimilation.

Bernard s'en prend particulièrement à Martha au sujet de l'assimilation. Il remet en question ses choix, pour l'éducation de ses enfants par exemple : « Tu aurais dû l'être un peu plus séparatiste toi. Elle a marié un Anglais, puis ses enfants disent pas un mot de français. » (Auger, 1976, p. 35) Il va même jusqu'à répéter l'aphorisme attribué à Henri Bourassa (1918), disant à Martha : « Qui perd sa langue, perd sa foi. » (Auger, 1976, p. 36) Martha, davantage que Julie, est réellement à risque d'être assimilée, la preuve en étant qu'elle ne léguera probablement pas la langue française à ses enfants. Cependant, les commentaires de Bernard ont peut-être eu un effet sur elle, puisqu'elle décide d'inscrire ses enfants à une école de langue française : « Moi, j'ai toujours voulu les envoyer, mais Jack il voulait pas. Il disait qu'il valait mieux qu'ils apprennent l'allemand. Mais là qu'il voyage pas mal dans l'est, je pense que les Québécois ils commencent à le convertir avec cette affaire de bilingualism. » (Auger, 1976, p. 53) Notons que l'utilisation du mot « *bilingualism* » en anglais dans cette réplique n'est sûrement pas anodine. Martha aurait donc changé d'idée et réussira peut-être à transmettre le français à la prochaine génération de la famille Ducharme, mais en promouvant le bilinguisme comme outil de travail plutôt que la francophonie comme objet de fierté. Pour Deprez, il est évident

[qu'u]n changement s'est produit chez Martha. Elle est revenue sur ses positions au sujet de la langue française et a décidé d'inscrire ses deux enfants à une école francophone. Mais c'est par pur intérêt car Jack, son mari, voyageur de commerce, se rend de plus en plus souvent dans l'est (1976, p. XXIV).

Soudainement, c'est Julie qui semble le plus à risque d'être assimilée à la suite de son déménagement à Regina en compagnie de Walter.

Le Québec est omniprésent au sein du discours sur la langue dans cette œuvre. Les membres de la famille Ducharme associent à maintes reprises le discours de Bernard à un discours québécois, plus précisément séparatiste : « Tu es pas au Québec ici pour commencer à dire au monde ce qu'ils

vont parler. » (Auger, 1976, p. 22) ; « Vas-y donc vivre au Québec avec tes séparatistes, puis fiche-nous la paix ici! » (Auger, 1976, p. 25) ; « Tu déménageras au Québec. Tu iras à Montréal si nous autres on est pas assez fin pour toi. » (Auger, 1976, p. 65) Pour la famille Ducharme, tout discours relevant du « bon parler » et d'une remise en question de l'utilisation de la langue courante constitue un discours québécois et séparatiste. Cependant, Raoul explique à Bernard que ce genre d'isolement n'est pas possible à Winnipeg : « On est bilingue ici mon gars. Ça veut dire ça [que Walter] est capable [de] parler en anglais où il veut puis c'est pas de tes affaires. » (Auger, 1976, p. 22) Reprenant une idée souvent promulguée par les anglophones anti-francophones, voire anti-bilinguisme, les membres de la famille encouragent souvent Bernard à déménager au Québec, puisqu'ils sont sous l'impression que sa position idéologique n'est valide qu'en contexte majoritaire. Pour eux, s'opposer au bilinguisme n'est ni réaliste ni représentatif de leur réalité. Lorsqu'ils traitent Bernard de séparatiste, ce n'est pas un compliment : ils l'accusent d'exclure les non-francophones et de propager un discours qui, souvent, vient les exclure eux-mêmes de la francophonie. La préface de Jacques Godbout en est le parfait exemple. Si pour Godbout les personnages de cette pièce ne sont pas de vrais francophones et sont plutôt une illustration de la menace qui pèse sur l'avenir des Québécois, le discours « séparatiste » de Bernard viendrait exclure les Franco-Manitobains eux-mêmes de la francophonie puisque le bilinguisme est une composante fondamentale de leur identité.

Conclusion

L'analyse de la langue employée dans les quatre œuvres à l'étude montre que celle-ci est intrinsèquement liée à la mise en scène de la classe populaire. Autrement dit, en choisissant de mettre en scène leur communauté francophone respective par le biais de personnages issus du petit peuple, ces auteurs se sont également engagés à écrire la langue de ce groupe social. Si, comme le

soutient Melita Prins, « *[a] language is a people and a people are their language* » (2012, p. 41), l'emploi du français standard aurait été tout à fait contradictoire au projet de ces quatre œuvres. De plus, par le fait même d'être des pièces de théâtre, ces œuvres sont littéralement une prise de parole, la question de la langue étant ainsi centrale. Le bal est ouvert, encore une fois, par Michel Tremblay qui écrit *Les Belles-Sœurs* en pleine « Querelle du joual » au Québec. En plus de représenter la langue des femmes de la classe populaire du Plateau Mont-Royal, cette pièce met également en scène Lisette de Courval qui tente de se distinguer, par l'utilisation d'une langue plus soutenue, de ses amies et voisines. Cependant, les femmes se moquent d'elle et la ramènent à sa classe sociale d'origine. Cette situation renverse la hiérarchie linguistique puisqu'elle dévalorise la langue correcte présentée comme prétentieuse. Quant à eux, André Paiement ainsi que les membres de la Troupe universitaire de l'Université Laurentienne illustrent la réalité de leur communauté franco-ontarienne par la représentation de la classe ouvrière et de sa langue vernaculaire. Comme il s'agit de la première pièce de la période de prise de parole de la littérature franco-ontarienne, le choix de la langue d'écriture a un poids énorme, car elle sert dès lors de point de référence linguistique identitaire pour les Franco-Ontariens. Paiement écrit dans un français oral, vernaculaire, parsemé de mots en anglais. La langue n'est cependant pas un thème abordé dans sa pièce, sauf en ce qui concerne la toute première phrase prononcée sur scène par Roger qui témoigne de son insécurité linguistique. Roger Auger inaugure lui aussi une nouvelle époque en littérature franco-manitobaine par la mise en scène de sa communauté et de sa langue. Cependant, ses choix linguistiques sont différents de ceux de Paiement. Le français utilisé est moins vernaculaire, si l'on fait abstraction des élisions et de l'oubli du « ne » de la négation par exemple, mais l'anglais est omniprésent. Certaines scènes sont même entièrement en anglais, et certains personnages ne parlent qu'anglais. La présence envahissante de l'anglais est un reflet de la réalité linguistique des Franco-Manitobains qui doivent quotidiennement utiliser la langue de Shakespeare dans leur vie publique. Parmi les

quatre œuvres à l'étude, cette pièce est celle où le discours sur la langue est le plus élaboré : Bernard s'en prend aux membres de sa famille s'ils parlent anglais et parle fréquemment d'assimilation, alors que les autres qualifient l'attitude de Bernard de « séparatiste » et disent ne pas comprendre Claude, le Français. *La Sagouine* se distingue des trois autres pièces puisque la langue utilisée en diffère largement. Malgré l'originalité de sa langue marquée par les archaïsmes une prononciation bien particulière de certains sons, le personnage ne tient presque aucun discours sur cette langue sauf lorsqu'elle signale qu'elle a du mal à comprendre les gens provenant de classes sociales plus élevées. En tant qu'élément identitaire déterminant pour les communautés francophones du Canada, la langue est essentielle à une représentation authentique de ces groupes. Peu importe les procédés employés pour écrire la langue du peuple et le métadiscours tenu sur elle, les quatre auteurs ne font pas que placer leur peuple sur scène, ils lui permettent de parler haut et fort sa langue.

CONCLUSION

Le postulat initial de ma thèse était qu'au moment où les quatre communautés francophones du Canada ont eu à se définir, elles l'ont fait par l'entremise d'œuvres littéraires dans lesquelles le peuple était représenté. Celui-ci devient dès lors le porte-étendard de ces communautés. *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (Québec), *La Sagouine* d'Antonine Maillet (Acadie), *Moé j'viens du Nord*, 'stie d'André Paiement (Ontario) et *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (Manitoba) fondent ainsi un certain l'imaginaire social, parfois stéréotypé, des communautés francophones du Canada. Parmi les stéréotypes réactivés, celui des Canadiens français nés pour un petit pain est le plus important. Il n'en demeure pas moins que cet imaginaire social est assez près de leur réalité puisque les pièces à l'étude avaient toutes une visée réaliste. Cependant, au fil du temps, elles ont fécondé l'imaginaire social de leur collectivité d'origine puisque « l'essentiel de la création n'est pas "découverte", mais constitution de nouveau : l'art ne découvre pas, il constitue » (Castoriadis, 1999, p. 200). La représentation de ces collectivités en littérature, par le biais de la figure du peuple, est donc devenue constitutive de l'imaginaire social de ces groupes.

Castoriadis signale également que « [l]es significations imaginaires sociales [...] ne *dénotent* rien, et elles *connotent* à peu près tout » (1999, p. 216). Si l'on applique cette considération à la représentation du peuple, ces œuvres n'ont pas à expliciter des constats tels que « Les Canadiens français sont nés pour un petit pain », ou bien « Nous glorifions la misère et la pauvreté que nous considérons supérieures moralement » pour que ceux-ci soient connotés et intègrent l'imaginaire social. De plus, Castoriadis explique que les sociétés tentent de « donner une réponse à quelques questions fondamentales » (1999, p. 221). Toutefois, il précise

[qu'i]l ne s'agit pas de questions et de réponses posées explicitement [...]. Les questions ne sont même pas posées préalablement aux réponses. La société se constitue en faisant émerger une réponse de fait à ces questions dans sa vie, dans son activité. C'est dans le *faire* de chaque collectivité qu'apparaît comme sens incarné la réponse à ces questions, c'est ce faire social qui ne se laisse comprendre que comme réponse à des questions qu'il pose implicitement lui-même (Castoriadis, 1999, p. 221).

Au moment où les Canadiens français ont cessé d'être des Canadiens français pour devenir des Québécois, des Acadiens, des Franco-Ontariens et des Franco-Manitobains, leur identité a dû être réinventée. Ce sont alors posées implicitement des questions telles que « Qui sommes-nous? », « De quelle façon nous distinguons-nous des autres collectivités francophones du Canada? », ou encore « Comment devons-nous être? ». En mettant en scène ces collectivités pour la première fois, ces œuvres ont offert une réponse à ces questions en proposant un portrait qui deviendrait un repère identitaire. D'ailleurs, toute société « se donne des repères pour s'ancrer dans l'espace et dans le temps, pour rendre possible la communication entre ses membres et pour se situer par rapport aux autres sociétés » (Bouchard, 2001, p. 14). Gérard Bouchard soutient qu'une collectivité « s'emploie à se donner des représentations, des définitions d'elle-même, des finalités. [...] On passe ainsi progressivement de l'entité à l'identité » (2001, p. 13). Étant donné que les communautés francophones du Canada ont eu à se redéfinir, elles ont eu recours à la littérature pour passer de l'entité à l'identité. Les éléments identitaires présentés par ces œuvres sont donc également des repères et des réponses à des questions fondamentales.

Il peut toutefois être surprenant de constater que les collectivités francophones du Canada ont préféré se mettre en scène en tant que membres du petit peuple et en accentuant leur misère et leur pauvreté. Puisqu'il s'agit d'un portrait qui deviendra le point de repère identitaire et qui intégrera l'imaginaire social en raison du caractère précurseur des œuvres, pourquoi ces communautés n'ont-elles pas opté pour une représentation plus glorifiante de leur groupe? En fait, Bouchard explique ce phénomène qu'il nomme les mythes déprimeurs : « Parmi les héros proposés à la commémoration, certains incarnaient d'une façon ou d'une autre cet esprit de la défaite courageuse, de l'idéal vaincu : c'étaient les saints martyrs canadiens, Dollard des Ormeaux, Montcalm, Papineau, Mercier, Henri Bourassa. » (2001, p. 116) Il existe également, selon Bouchard, des mythes épiques qui accentuent l'aventure. « D'une façon ou d'une autre, ces deux

versants antinomiques de la mémoire, l'un sur le mode dépressif et l'autre sur le mode épique (mais le premier dominant le second) ont cohabité dans l'imaginaire collectif. » (Bouchard, 2001, p. 117)

La représentation du peuple, de sa misère, de son Autre et de sa langue pourrait être associée aux mythes déprimeurs dont parle Bouchard. Il est toutefois faux de croire que ces mythes déprimeurs sont négatifs parce qu'ils incarnent « l'idéal vaincu » (Bouchard, 2001, p. 116) et le présentent comme courageux. La défaite est ainsi idéalisée. La représentation du peuple dans les œuvres étudiées dans le cadre de cette thèse n'est donc pas négative, elle élève le peuple, pauvre, défavorisé qui parle mal, au rang de héros. Elle permet ainsi aux membres des communautés de contrôler le discours tenu sur elles, puisqu'en revendiquant haut et fort leur pauvreté, les pièces ne permettent pas aux figures dominantes d'exercer un contrôle symbolique sur les francophones.

Afin d'analyser cette représentation du peuple dans les quatre pièces, je me suis penchée sur trois caractéristiques saillantes, soit la représentation de la misère, la présence de figures de l'Autre et la mise en scène de variétés linguistiques vernaculaires. La misère est représentée dans les quatre œuvres, mais cette misère prend différentes formes ; elle n'est donc pas nécessairement synonyme de pauvreté. Dans *Les Belles-Sœurs*, c'est la condition des femmes de la classe populaire qui est mise de l'avant. Les personnages expriment leur misère quotidienne qui se résume à avoir trop de tâches ménagères et à ne pas avoir l'appui de leurs maris ni de leurs enfants. Les femmes parlent souvent de leur malchance, comme si la misère était complètement aléatoire, alors que ce n'est pas le cas puisque leur classe sociale et leur sexe sont des facteurs déterminants de leurs conditions de vie. Peut-on dire pour autant qu'elles dénoncent leur misère? Non. Mais derrière le voile comique et drôle de la pièce se cache un ton tragique qui, lui, sert à dénoncer la condition de ces femmes. Dans *La Sagouine*, la misère est plutôt synonyme de pauvreté. La Sagouine vit dans des conditions atroces et son indigence l'empêche quotidiennement de pourvoir à ses besoins de base. Sa famille manque de nourriture, de vêtements, de meubles et d'espace. À cause de cette misère, elle est

reléguée aux marges de la société. Ainsi, son rapport à la religion est lourdement marqué par sa pauvreté puisqu'elle ne peut pas s'acheter de banc à l'église et doit rester debout près de la porte arrière. Elle n'a pas non plus les vêtements adéquats pour participer à la messe et elle est obligée de commettre des péchés pour survivre, tel que faire l'amour devant ses enfants puisque leurs lits sont un à côté de l'autre. La Sagouine est très consciente de sa classe sociale, d'autant plus qu'elle nettoie les maisons des riches et qu'elle a donc constamment l'occasion de comparer leurs vies. Elle constate souvent les inégalités sociales, et elle dénonce le discours de l'Église glorifiant la pauvreté. Toutefois, elle va davantage constater que dénoncer les injustices. Néanmoins, comme dans *Les Belles-Sœurs*, cette pièce à première vue drôle et comique dénonce l'histoire tragique d'une femme pauvre au bas de l'échelle sociale perpétuée par sa société. Dans *Moé j'viens du Nord 'stie*, quoique la pauvreté soit mentionnée à quelques reprises, ce sont les conditions de vie des mineurs qui poussent Roger à rejeter la vie que mène son père. Il refuse de perpétuer la lignée de Franco-Ontariens ouvriers. Roger aspire à autre chose : il veut aller à l'université, il veut déménager à Ottawa, il veut être poète. Cependant, il semble être prisonnier de son destin puisqu'il n'échappera pas à la mine. Enfin, dans *Je m'en vais à Régina*, ce qui menace le plus les personnages est l'assimilation. La famille Ducharme devient de plus en plus anglophone puisque Martha a épousé un anglophone et que ses enfants ne parlent pas français, alors que Julie déménage de Winnipeg à Régina avec son copain Walter qui ne parle pas français. Bernard dénonce fortement cette assimilation progressive et est un ardent défenseur du fait français.

Quant à la glorification de la misère, elle n'est pas présente dans toutes les œuvres. On peut la voir dans *Les Belles-Sœurs* lorsque les femmes s'en prennent à celles qui recherchent le bonheur, comme Pierrette qui travaille dans les *clubs* ou Lisette qui rêve à l'Europe. Elles ne disent pas explicitement que leur misère est supérieure moralement à la recherche du bonheur, mais elles le font transparaître implicitement en rejetant celles qui recherchent ce bonheur. Cependant, la

glorification de la misère est plus explicite dans *La Sagouine*. En effet, la Sagouine affirme qu'il vaut mieux espérer que de tout avoir, et que la vraie misère serait de ne plus rien vouloir parce qu'on a déjà tout. Elle illustre sa pensée en expliquant que le printemps est mieux que l'été, parce que le printemps permet d'espérer l'été qui arrive. Elle glorifie donc sa misère qu'elle considère supérieure aux possessions des plus riches, mais pour son propre bonheur et non par supériorité morale.

L'analyse des figures de l'Autre a permis de montrer comment celles-ci contribuent à tracer plus clairement les frontières identitaires des quatre collectivités francophones du Canada. Dans *Les Belles-Sœurs*, l'altérité est économique et culturelle. Les femmes se distinguent clairement des docteurs, des prêtres, des étudiants du cours classique et de l'Europe. Ce rapport d'altérité est négatif et les femmes critiquent tous ceux qui y aspirent. Elles décrivent aussi négativement les Italiens et les Français dont elles se distinguent. Le fait de considérer ces deux groupes culturels comme les Autres est cohérent avec le quotidien des belles-sœurs puisque les Français incarnent la figure du français standard valorisé et qu'il y a une population italienne importante à Montréal dans les quartiers populaires où elles habitent aussi. Quant à elle, la Sagouine se distingue très clairement des riches et accentue ce rapport d'altérité en employant fréquemment les expressions « nous autres » et « eux autres ». Elle place aussi l'Église et le gouvernement en position d'altérité en illustrant les rapports difficiles qu'elle entretient avec ces deux institutions. Le monologue du recensement est lourdement chargé de discours sur l'altérité puisque, pour identifier sa propre identité, la Sagouine procède par élimination et définit donc l'identité de tous ceux autour d'elle. Elle se distingue ainsi des Français, des Américains, des Québécois et des Anglo-Canadiens pour déterminer qu'elle est une Acadienne. À part pour l'Église et le gouvernement, le rapport d'altérité de la Sagouine est davantage un constat neutre qu'une dénonciation. Dans *Moé j'viens du Nord*, l'autre appartient à la génération précédente qui a accepté des conditions de vie misérables

que Roger rejette. L'éducation universitaire apparaît dès lors comme la voie du salut. Finalement, dans *Je m'en vais à Régina*, l'altérité est culturelle et linguistique. Évidemment, Bernard s'en prend aux anglophones dans sa défense ardue de la langue française. Cependant, il semble rassembler un grand nombre de groupes culturels dans cette large catégorie identifiée comme les « Anglais ». Ainsi, les Polonais, les Ukrainiens et les Galiciens sont tous pour lui des Anglais qui mettent à risque la langue des Franco-Manitobains. La famille Ducharme se distingue également des Québécois, qu'elle réduit au discours nationaliste qu'elle rejette. Pour la famille Ducharme, ceux qui ne sont pas francophones sont tous des Anglais et ceux qui défendent le fait français sont tous des séparatistes.

Le dernier élément analysé dans ces œuvres est la mise en scène de la langue. Les quatre pièces utilisent la langue populaire, mais différemment. La langue des *Belles-Sœurs* et celle de *Moé j'viens du Nord*, 'stie se ressemblent davantage que celle des autres pièces. Celles-ci mettent en scène un français populaire ressemblant au joual et comprenant quelques mots en anglais, quoique l'œuvre de Paiement en contienne davantage que celle de Tremblay. La langue dans *Je m'en vais à Régina* est moins vernaculaire que chez Tremblay et Paiement, ce qui montre une certaine hésitation à représenter authentiquement la langue de ce peuple. Cependant, cette pièce contient considérablement plus d'anglais que les deux autres pièces. Certaines scènes sont écrites entièrement en anglais et certains personnages ne parlent qu'anglais, ce qui n'est pas le cas des pièces de Tremblay et Paiement. Quant à la langue dans *La Sagouine*, elle est complètement différente puisqu'il s'agit d'un français plutôt archaïque, ne contenant presque pas d'anglais et orthographié de façon à refléter la prononciation du personnage, à un point tel que la lecture peut en être difficile.

Le discours sur la langue est très minimal dans *Les Belles-Sœurs*, *La Sagouine* et *Moé j'viens du Nord*, 'stie. Chez Tremblay, Lisette persiste à employer un faux français et les autres femmes la

corrigent vers le joual. Elles se moquent également de sa prononciation fautive de certains mots, comme « Urope ». Chez Maillet, la Sagouine soutient avoir de la difficulté à comprendre et à être comprise par des gens appartenant à une classe sociale plus élevée que la sienne. Elle dit que les mots des prêtres sont tirés de la littérature, par exemple. Chez Paiement, Roger avoue au début ne pas bien parler français, faisant ainsi preuve d'insécurité linguistique. Cependant, le discours sur la langue occupe une place majeure dans *Je m'en vais à Régina*. Bernard défend ardemment le français, il s'en prend à ceux qui parlent anglais et il rappelle souvent aux membres de sa famille qu'ils sont en voie d'assimilation. De plus, son meilleur ami, Claude, est un Français, ce qui influence certainement son point de vue sur la langue. Le thème de la langue est central dans cette œuvre et la scène de départ de Julie vers Régina vient accentuer le risque d'assimilation puisqu'elle quitte un milieu où la francophonie est minoritaire pour aller vers un milieu où elle l'est encore plus.

Bref, la représentation du petit peuple dans ces quatre pièces de théâtre vient valoriser le groupe de référence en dépit des normes externes. Leur réalité est représentée dans une visée d'authenticité et celle-ci n'est pas glorieuse, mais elle est la leur. Le portrait de ces communautés est plus nuancé qu'on aurait pu le croire. La misère n'est pas toujours glorifiée, même qu'elle est parfois rejetée. Cependant, bien qu'on aurait pu penser que l'analyse des œuvres acadienne, franco-ontarienne et franco-manitobaine aurait donné des résultats semblables tandis que le Québec aurait été à part, il semble que c'est plutôt l'Acadie qui s'est distinguée. Cela est mis en évidence par la forme de *La Sagouine*, qui est un long monologue, et par la langue qui n'est pas du tout dans la même lignée que celle des trois autres œuvres. Historiquement, les Acadiens ne se sont pas dit Canadiens français et ils ont une histoire distincte fondée sur un traumatisme commun, celui de la Déportation. Il est donc logique que leur littérature soit également distincte.

Il serait intéressant de comparer la représentation du peuple dans ces œuvres des années 1960 et 1970 à celle d'œuvres plus contemporaines pour voir si cette conception de soi a perduré dans l'imaginaire social. Certains thèmes ont certainement persisté. On peut penser par exemple à la misère familiale dans *Le Chien* de Jean Marc Dalpé (1987), ou au thème de l'assimilation dans *Sex, lies et les Franco-Manitobains* de Marc Prescott (1993). L'ensemble de l'œuvre de Tremblay et une bonne partie de celle de Maillet mettent également en scène des gens du peuple. *Les Belles-Sœurs* et *La Sagouine* sont d'ailleurs toujours jouées aujourd'hui, même que *Les Belles-Sœurs* a été adaptée en comédie musicale en 2018. À partir des années 1990, le courant littéraire universaliste en littérature franco-ontarienne, privilégiant des sujets plus universels qu'identitaires, a pris davantage d'ampleur que le courant particulariste jusqu'alors dominant (Hotte, 2002). Un phénomène semblable a également eu lieu en Acadie, au Québec et au Manitoba. À première vue, il semble que cette littérature plus universelle ne mette pas systématiquement en scène le petit peuple (ou, si oui, de façon moins marquée) que les œuvres des années 1960 et 1970. Toutefois, si ce portrait des Franco-Canadiens et Québécois nés pour un petit pain ne persiste plus en littérature, il persiste certainement dans l'imaginaire social.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

AUGER, Roger (1976). *Je m'en vais à Régina*, Montréal : Leméac, coll. « Théâtre », 83 p.

MAILLET, Antonine (1971). *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal : Leméac, coll. « Répertoire acadien », 105 p.

MAILLET, Antonine (1990 [1971]). *La Sagouine : pièce pour une femme seule*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 185 p.

PAIEMENT, André (2004 [1971]). « Moé j'viens du Nord, s'tie ». Dans BEDDOWS, Joël (comp.), *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976). Volume 1*, Sudbury : Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 27-74.

TREMBLAY, Michel (1993 [1968]). *Les Belles-Sœurs*, Montréal : Leméac, coll. « Théâtre Canadien », 156 p.

II. Ouvrages et articles théoriques

ALLAIN, Greg (2005). « Les sociologues et l'Acadie : l'évolution des regards sociologiques sur la société acadienne ». Dans LORD, Marie-Linda (dir.), *L'émergence et la reconnaissance des études acadiennes : à la rencontre de Soi et de l'Autre*, Moncton : Association internationale des études acadiennes, p. 113-136.

AMOSSY, Ruth (2009). « La "socialité" du texte littéraire : de la sociocritique à l'analyse du discours. L'exemple de *L'Acacia* de Claude Simon », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45-46, p. 115-134.

ANGENOT, Marc (1989). *1889, Un état du discours social*, Montréal : Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1167 p.

BARTHES, Roland (1968). « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, p. 84-89.

BEDDOWS, Joël (2002). « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 ». Dans HOTTE, Lucie (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa : Le Nordir, p. 51-73.

BOUCHARD, Chantal (1987). « La langue du plus fort est toujours la meilleure », *Liberté*, numéro spécial « Watch ta langue », s. p.

BOUCHARD, Chantal (2002 [1998]). *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal : Éditions Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 289 p.

BOUCHARD, Gérard (2001 [2000]). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal : Boréal, coll. « Compact », n° 126, 503 p.

BOUDREAU, Annette (1995). « La langue française en Acadie du Nouveau-Brunswick, symbole d'appartenance, mais pas seulement... ». Dans LANGLOIS, Simon (dir.), *Identités et cultures nationales*, Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », p. 135-150.

BOUDREAU, Annette (2016). *À l'ombre de la langue légitime. L'Acadie dans la francophonie*, Paris : Classiques Garnier, coll. « Linguistique variationnelle », n° 2, 297 p.

BOUTHILLETTE, Jean (1972). *Le Canadien français et son double*, Montréal : Éditions de l'Hexagone, 101 p.

CAMBRON, Micheline (1996). « Pauvreté et utopie : l'accommodement poétique selon le petit Gazetier du journal *Le Canadien* ». Dans BIRON, Michel et POPOVIC, Pierre (dir.), *Écrire la pauvreté*, Toronto : Éditions du GREF, coll. « Dont actes », n° 17, p. 301-317.

CASANOVA, Pascale (1999). *La république mondiale des Lettres*, Paris : Éditions du Seuil, 492 p.

CASTORIADIS, Cornelius (1999 [1975]). *L'institution imaginaire de la société*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Essais », n° 383, 538 p.

CHANADY, Amaryll (1999). *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Éditions Honoré Champion, 385 p.

CONSTANS, Ellen (1996). « Pauvreté n'est pas vice, mais... ». Dans BIRON, Michel et POPOVIC, Pierre (dir.), *Écrire la pauvreté*, Toronto : Éditions du GREF, coll. « Dont actes », n° 17, p. 115-126.

DANSEREAU, Estelle (2000). « “Contamination” linguistique et textuelle : rencontre de l'autre et renouvellement du créateur », *Francophonies d'Amérique*, n° 10, p. 149-158.

DENIZOT, Marion (2008). « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques*, n° 60, p. 63-74.

DENIZOT, Marion (2013). « Le(s) répertoire(s) du théâtre populaire : des rapports protéiformes à l'idée de nation », *L'Annuaire théâtral*, n° 53-54, p. 43-62.

DUCHET, Claude (1979). « Positions et perspectives ». Dans DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan, coll. « Nathan-Université », p. 3-8.

FAYOLLE, Roger (1979). « Quelle sociocritique pour quelle littérature? ». Dans DUCHET, Claude (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan, coll. « Nathan-Université », p. 215-217.

GAUVIN, Lise (1975). *Parti pris littéraire*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 217 p.

GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris : Éditions Karthala, 182 p.

GERVAIS, Gaétan (1995). « Aux origines de l'identité franco-ontarienne », *Cahiers Charlevoix*, vol. 1, p. 125-168.

HOTTE, Lucie (2002). « La littérature franco-ontarienne à la recherche d'une nouvelle voie : enjeux du particularisme et de l'universalisme ». Dans HOTTE, Lucie (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa : Le Nordir, p. 35-47.

IMBERT, Patrick (1996). « Pauvre, mais propre ». Dans BIRON, Michel et POPOVIC, Pierre (dir.), *Écrire la pauvreté*, Toronto : Éditions du GREF, coll. « Dont actes », n° 17, p. 259-272.

LABERGE, Yves (2012). « LAHIRE Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire* », *Recherches sociologiques et anthropologiques*, vol. 43, n° 1, p. 166-168.

LAHIRE, Bernard (2010). *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris : La Découverte, 636 p.

LANGLOIS, Simon (1995). « Un cas typique de mutation de la référence nationale : le Canada français ». Dans LANGLOIS, Simon (dir.), *Identité et cultures nationales. L'Amérique française en mutation*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 3-14.

LAURENDEAU, Paul (2011). « Joual », *Encyclopédie canadienne*, [En ligne]. [<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/le-joual>] (Consulté le 11 août 2020).

LEBLANC, Jeffrey (2001). *L'impact de la Révolution tranquille sur les rapports entre le Québec et les francophones minoritaires du Canada*, thèse de maîtrise, Ottawa : Université d'Ottawa, 176 p.

LECLERC, Catherine (2009). « L'Acadie s'éclate-t-elle à Moncton? Notes sur le chiac et la distance habitée ». Dans HOTTE, Lucie et POIRIER, Guy (dir.), *Habiter la distance : études en marge de La distance habitée*, Sudbury : Prise de parole, coll. « Agora », p. 15-36.

LÉVEILLÉ, Roger (2005). *Parade, ou, Les autres*, Saint-Boniface : Les Éditions du Blé, 392 p.

MARTEL, Marcel (1997). *Le deuil d'un pays imaginé : Rêves, luttes et dérouté du Canada français*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », n° 5, 203 p.

MORGAN, Nathalie (2011). *La représentation de la langue dans cinq pièces de théâtre franco-ontariennes*, thèse de maîtrise, Ottawa : Université d'Ottawa, 136 p.

MORIN, Jacques-Yvan (2016). « Les États généraux : du Canada français ou du Québec? ». Dans LANIEL, Jean-François et THÉRIAULT, Joseph Yvon (dir.), *Retour sur les États généraux du Canada français : Continuités et ruptures d'un projet national*, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Politeia », p. 15-40.

MOULAISSON, Glen (2004). « La “problématique” de l'identité dans l'Ouest francophone : la “culture mère” dans *La forêt* de Georges Bugnet et la “culture sœur” dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston », *Francophonies d'Amérique*, n° 17, p. 141-146.

PACINI, Peggy (2007). « Présence visible et invisible de la langue française dans la littérature franco-américaine contemporaine », *Glottopol*, n° 9, p. 138-150.

PARÉ, François (1994). « La dramaturgie franco-ontarienne : la langue et la Loi », *Jeu*, n° 73, p. 28-34.

PARÉ, François (1995). « Repères pour une histoire littéraire de l'Ontario français ». Dans COTNAM, Jacques, FRENETTE, Yves et WHITFIELD, Agnès (dir.), *La Francophonie ontarienne : bilan et perspectives de recherche*, Hearst : Le Nordir, p. 268-282.

PARÉ, François (2001 [1992]). *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst : Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 230 p.

PATERSON, Janet M. (2004). *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Montréal : Éditions Nota Bene, 238 p.

POPOVIC, Pierre (2011). « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151-152, p. 7-38.

POTTECHER, Maurice (1899). *Le Théâtre du Peuple : renaissance et destinée du théâtre populaire*, Paris : Ollendorf, 280 p.

THÉRIAULT, Joseph Yvon (2016). « Les États généraux et la fragilité politico-institutionnelle ». Dans LANIEL, Jean-François et THÉRIAULT, Joseph Yvon (dir.), *Retour sur les États généraux du Canada français : Continuités et ruptures d'un projet national*, Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Politeia », p. 41-55.

WALKER, Douglas (2005). « Le français dans l'Ouest canadien ». Dans VALDMAN, Albert, AUGER, Julie et PISTON-HATLEN, Deborah (dir.), *Le français en Amérique du Nord. État présent*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 187-205.

III. Ouvrages et articles sur le corpus

ALLAIN, Mathé (1990). « “Schizophrénie! is what we be” - or is it? the Franco-Ontarian heritage in the plays of André Paiement », *Theater Research in Canada = Recherches théâtrales au Canada*, vol. 11, n° 1, p. 94-100.

BEDDOWS, Joël (2004). « À l'origine du monument, une école de théâtre ». Dans BEDDOWS, Joël (comp.), *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976). Volume 1*, Sudbury : Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 12-24.

BÉLANGER, Pierre (2004 [1978]). « Manifester ». Dans BEDDOWS, Joël (comp.), *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976). Volume 1*, Sudbury : Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 253-255.

BOUDREAU, Annette (2009). « La construction des représentations linguistiques : le cas de l'Acadie », *La revue canadienne de linguistique*, vol. 54, n° 3, p. 439-459.

BOUDREAU, Raoul (2005). « Pélagie-la-Charrette et l'essor des études acadiennes : hommage à Antonine Maillet ». Dans LORD, Marie-Linda (dir.), *L'émergence et la reconnaissance des études acadiennes : à la rencontre de Soi et de l'Autre*, Moncton : Association internationale des études acadiennes, p. 179-183.

BOURQUE, Denis (2015). « Antonine Maillet : fondatrice de la littérature acadienne contemporaine », *Québec français*, n° 174, p. 63-64.

BRUN DEL RE, Ariane (2019). *Fabulations lectorales : inclusion et exclusion du lecteur dans la littérature franco-canadienne*, thèse de doctorat, Ottawa : Université d'Ottawa, 332 p.

CHIASSON, Zénon (1992). « Fragments d'identité du/dans le théâtre acadien contemporain (1960-1991) », *Studies in Canadian Literature = Études en littérature canadienne*, vol. 17, n° 2, p. 61-69.

COLEMAN, Amy Jo (2006). *La critique religieuse dans La Sagouine d'Antonine Maillet*, thèse de maîtrise, Moncton : Université de Moncton, 135 p.

DARGNAT, Mathilde (2002). *Michel Tremblay. Le « joul » dans Les Belles-Sœurs*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 221 p.

DEPREZ, Marie Rose (1976). « Les Ducharme du Manitoba ». Dans AUGER, Roger, *Je m'en vais à Régina*, Montréal : Leméac, coll. « Théâtre », p. XIII-XXVIII.

DOYON-GOSSELIN, Benoit (2009). « Il était une fois dans l'Ouest canadien », *Québec français*, n° 154, p. 73-75.

GAUVIN, Lise (2000). *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal : Boréal, 254 p.

GAY, Paul (1986). « Paul-André Paiement (1950-1978), ou Le Désespoir du Colonisé », *Theater Research in Canada = Recherches Théâtrales au Canada*, vol. 7, n° 2, p. 176-185.

GIRARD, Mario (2018). *Les Belles-Sœurs. L'œuvre qui a tout changé*, Montréal : Éditions La Presse, 215 p.

GIROUX, Amélie (2011). « L'édition critique d'un texte fondateur : *La Sagouine* d'Antonine Maillet », *Port Acadie*, n° 20-21, p. 149-166.

GODBOUT, Jacques (1976). « Avant-propos ». Dans AUGER, Roger, *Je m'en vais à Régina*, Montréal : Leméac, coll. « Théâtre », p. IX-XI.

GRIMMEL, M. Colleen (1983). *Les Belles-Sœurs : Michel Tremblay's language of liberation*, thèse de maîtrise, Washington, D. C. : The American University, 42 p.

HOTTE, Lucie (2000). « Littérature et conscience identitaire : l'héritage de CANO ». Dans FORTIN, Andrée (dir.), *Produire la culture, produire l'identité?*, Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », p. 53-68.

JUBINVILLE, Yves (2011). « Du théâtre populaire au Québec ou La généalogie d'un mythe moderne (1968-1999) », *L'Annuaire théâtral*, n° 49, p. 113-128.

LADOUCEUR, Louise et LISS, Shavaun (2011). « Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien », *Francophonies d'Amérique*, n° 32, p. 171-186.

LADOUCEUR, Louise (2013). « Le bilinguisme dans les répertoires dramatiques franco-canadiens de l'Ouest : perspectives identitaires et esthétiques », *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 44, n° 2, p. 103-136.

LÉVEILLÉ, Roger (2000). « Rapport des écrivains franco-manitobains à la langue française », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 12, n° 1, p. 5-28.

MAILHOT, Laurent (1970). « “Les Belle-sœurs” ou L'enfer des femmes », *Études françaises*, vol. 6, n° 1, p. 96-104.

MAJOR, André (1968). « Un exorcisme par le joual », *Le Devoir*, s. p.

NICAISE, Nicolas (2012). « Antonine Maillet : conteuse de l'Acadie? ou La question du positionnement de l'écrivaine », *Port Acadie*, n° 22-23, p. 183-200.

PONTAUT, Alain (1974). « Le réquisitoire de la Sagouine ». Dans MAILLET, Antonine, *La Sagouine. Pièce pour une femme seule : nouvelle édition revue et considérablement augmentée*, Montréal : Leméac, p. 23-28.

PONTAUT, Alain (1990). « Les sortilèges de la Sagouine ». Dans MAILLET, Antonine, *La Sagouine*, Montréal : Bibliothèque québécoise, p. 7-12.

PRINS, Melita (2012). *The Joual Effect : A Reflection of Quebec's Urban Working-Class In Michel Tremblay's Les Belles-Sœurs and Hosanna*, thèse de maîtrise, Phoenix : Arizona State University, 88 p.

S. A. (1966). *La Presse*, vol. 82, n° 293, s. p.

SAINT-JACQUES, Denis (1974). « *La Sagouine* d'Antonine Maillet », *Voix et Images du pays*, vol. 8, n° 1, p. 193-196.

SHEK, Ben Z. (1975). « Thèmes et structures de la contestation dans *la Sagouine* d'Antonine Maillet », *Voix et Images*, vol. 1, n° 2, p. 206-219.

TREMBLAY, Gaston (1996 [1995]). *Prendre la parole. Le journal de bord du Grand CANO*, Ottawa : Le Nordir, 330 p.

TURCOTTE, André (1970). « Les “belles-sœurs” en révolte », *Voix et Images*, vol. 3, n° 1, p. 183-199.

VALENTI, Jean (2016). « La *Suite manitobaine*, entre reconnaissance de soi et effet de familiarité », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 28, n° 2, p. 279-316.

IV. Autres œuvres littéraires

HUGO, Victor (2010 [1862]). *Les Misérables I*, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », n° 3223, 955 p.

DAIGLE, France (2011). *Pour sûr*, Montréal : Boréal, 746 p.

PAIEMENT, André (1992 [1975]). *Lavalléville*, Sudbury : Prise de parole, coll. « Théâtre », 95 p.

V. Autres

BOURASSA, Henri (1918). *La langue, gardienne de la foi*, Montréal : Bibliothèque de l'action française, s. p.

BOURBONNAIS, Nicole (1995). « Daniel Poliquin : notre personnalité de l'année », *Liaison*, n° 80, p. 10-12.

GÉRIN-LAJOIE, Diane et LABRIE, Normand (1999). « Les résultats aux tests de lecture et d'écriture en 1993-1994 : une interprétation sociolinguistique ». Dans LABRIE, Normand et FORLOT, Gilles (dir.), *L'enjeu de la langue en Ontario français*, Sudbury : Prise de parole, p. 79-108.

LASSERRE, Elizabeth (1994). « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens ». Dans HOTTE, Lucie (dir.), *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Hearst : Le Nordir, p. 73-80.

S. A. (1970). « Troupe Universitaire '70. Action Théâtrale », *Le Lambda*, vol. 9, n° 2, 4 p.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	ii
REMERCIEMENTS	iii
INTRODUCTION	1
Problématique.....	3
État de la question	4
Présentation du corpus	6
Objectifs	9
Cadre théorique et méthodologique	10
CHAPITRE 1 : EH, MISÈRE	14
La misère en littérature francophone du Canada.....	17
Au Québec : la misère chez Michel Tremblay	20
L'influence religieuse.....	24
Misère individuelle ou misère collective?.....	26
En Acadie : la misère chez Antonine Maillet.....	28
La glorification de la misère.....	30
L'influence sur la religion.....	31
La critique sociale au nom de la collectivité.....	32
En Ontario : la misère chez André Paiement	34
La misère héréditaire.....	36
La mine : de l'individuel au collectif	38
Dans l'Ouest canadien : la misère chez Roger Auger.....	39
La misère collective de l'assimilation	41
Conclusion.....	43
CHAPITRE 2 : EUX AUTRES	45
L'altérité économique et politique	47
<i>Les Belles-Sœurs</i> : les docteurs et « l'Urope ».....	48
<i>La Sagouine</i> : les riches, les prêtres et le « gouvarnement ».....	50
L'altérité culturelle et sociale.....	53
<i>Moé j'viens du Nord</i> , 'stie : l'université et les générations.....	54
<i>Je m'en vais à Régina</i> : les Anglais, la France et le Québec.....	57
<i>Les Belles-Sœurs</i> : Les Italiens et les Français.....	63
<i>La Sagouine</i> : le recensement.....	64
Conclusion.....	67
CHAPITRE 3 : PAS AVOIR LA LANGUE DANS SA POCHE	70
La représentation de la langue dans <i>La Sagouine</i>	73

La langue employée : la prononciation et les archaïsmes	75
Le discours sur la langue : la compréhension et la nationalité.....	78
La représentation de la langue dans <i>Les Belles-Sœurs</i>	80
La langue employée : le joual et Lisette de Courval	83
Le discours sur la langue : bien « perler » en « Urope ».....	89
La représentation de la langue dans <i>Moé j'viens du Nord, 'stie</i>	92
La langue employée : le joual franco-ontarien, l'anglais et les sacres	94
Le discours sur la langue : les sacres et la prise de parole	99
La représentation de la langue dans <i>Je m'en vais à Régina</i>	102
La langue employée : le Français et le bilinguisme	104
Le discours sur la langue : l'incompréhension, l'assimilation et le Québec	110
Conclusion.....	114
CONCLUSION	117
BIBLIOGRAPHIE	125