

Université de Montréal

**SPÉCULARITÉ ET AUTORÉFÉRENTIALITÉ  
DANS L'ŒUVRE DE MICHEL TREMBLAY**

par

Sylvie Beaupré

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.)  
en études françaises

janvier 2000

© Sylvie Beaupré, 2000



PQ  
35  
U54  
2000  
v. 023

Université de Montréal

SPÉCULARITÉ ET AL FORBÉRENTIALITE  
DANS L'ŒUVRE DE MICHEL THÉRIAU

par

Stéphane Lévesque

Département de lettres françaises

Université de Montréal

Le présent mémoire a été soumis en vue de l'obtention du grade de  
maîtrise en lettres françaises de l'Université de Montréal.  
L'investigation a été effectuée sous la direction de  
M. le professeur [Nom]

MONTREAL

1998



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :  
*Spécularité et autoréférentialité dans l'œuvre de Michel Tremblay*

présentée par :  
Sylvie Beaupré

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

**Président-rapporteur** : É. NARDOUT-LAFARGE  
**Directeur de recherche** : Jean-Cléo GODIN  
**Membre du jury** : John O'NEILL  
**Examineur externe** : André G. BOURASSA  
(U. du Québec à Montréal)

Membre du jury : Gilbert David

## SOMMAIRE



Cette étude de la spécularité et de l'autoréférentialité dans l'œuvre de Michel Tremblay a pour but de montrer que les descriptions réalistes juxtaposées à des structures qui créent des effets de distanciation incitent le lecteur à poser un regard critique sur la société que l'auteur transpose dans son œuvre. Les structures dramatiques et narratives réflexives, qui supposent un regard double, prédisposent non seulement à la critique, mais aussi au narcissisme. Étudier les réalités formelles d'une œuvre qui reflète la société contemporaine de l'auteur nous conduit à voir une correspondance entre l'évolution de l'œuvre et celle de la société québécoise. Le corpus se compose de tous les textes publiés, romans, récits, contes, pièces de théâtre originales et adaptations, des manuscrits déposés à la Bibliothèque nationale du Canada, des chansons et des scénarios de films. Nous privilégions une approche textuelle sans tenir compte des mises en scène de pièces, des interprétations de chansons ou des réalisations de films.

Nous faisons comme première hypothèse que la mise en abîme de la pièce *Le Vrai Monde?*, pose le problème de l'illusion et celui de la quête du père par le fils. L'autorité du père est aliénante pour la famille dans plusieurs textes dramatiques. Celle de la mère est tout aussi néfaste. À un second degré de lecture, la critique des figures parentales correspond à une critique des structures sociales hiérarchiques québécoises d'avant la Révolution tranquille.

Nous voulons démontrer que Michel Tremblay est un dramaturge néo-réaliste, c'est-à-dire qu'il décrit fidèlement la société dans laquelle il vit, tout en créant des effets de distanciation qui amènent le lecteur à réfléchir sur les problèmes mis en scène dans chacune des pièces. En insérant des structures métathéâtrales, qui brisent l'identification aux personnages, le dramaturge isole scéniquement les personnages afin de concrétiser leur isolement psychologique et leur immobilisme social. Aliénés, en perte d'identité, semblables à l'enfant qui n'est pas encore parvenu à communiquer avec l'autre, ils parlent à un non-objet, ils vivent dans un entre-deux nommé narcissisme primaire.

Dans les textes narratifs, les ruptures spatio-temporelles amenées par des métarécits introduisent la narration d'événements qui n'incitent pas le lecteur à trouver une solution et à agir, parce que le narrateur propose sa lecture des événements. Les personnages inspirés de la mythologie qui participent au récit des origines et les

changements de voix narratives ajoutent à la part de réalisme de l'œuvre. Les métarécits témoignent d'un désir de fuir une « réalité » décevante.

Au début de son entreprise littéraire, le dramaturge juxtaposait des procédés littéraires qui créent des effets de réel et des effets de distanciation conviant ainsi le lecteur à la réflexion. En passant à l'écriture romanesque, il impose son point de vue sur les mêmes problèmes et cède la parole à des personnages incapables de s'adapter à la « réalité ». Les intentions esthétiques de l'auteur qui ont d'abord servi à dénoncer et à inciter le lecteur à l'action servent désormais à protéger les personnages qui ne veulent plus changer la société. Cette œuvre est un reflet de l'évolution des mentalités depuis la Révolution tranquille.

## **TABLE DES MATIÈRES**

IDENTIFICATION DU JURY .....	II
SOMMAIRE .....	III
TABLE DES MATIÈRES.....	VI
ABRÉVIATIONS, ÉDITIONS UTILISÉES DANS CETTE THÈSE, DATES DE RÉDACTION OU DE CRÉATION .....	IX
REMERCIEMENTS.....	XXIII
INTRODUCTION : PROBLÈMES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES .....	1
1) introduction au concept de théâtre dans le théâtre .....	4
a) modes d'inclusion (adaptation de formes anciennes).....	5
b) dénominations (formes complètes, formes périphériques).....	9
c) modalités de fonctionnement.....	10
d) effets et significations des jeux de dédoublement.....	13
e) évolution du procédé.....	17
2) problème d'intertextualité et de mise en abîme .....	21
3) introduction au problème de narratologie .....	24
a) temps (ordre, durée, fréquence).....	25
b) mode (distance, perspective).....	33
c) voix (temps de la narration, niveau narratif, personne) .....	37
4) métathéâtre et métarécit dans l'œuvre de Michel Tremblay .....	43
CHAPITRE 1 : MISE EN ABÎME ET PATERNITÉ.....	50
1) introduction au problème de la mise en abîme .....	52
2) introduction à la problématisation de la paternité .....	73
a) paternité « familiale ».....	73
b) paternité « scripturale ».....	92
CHAPITRE 2 : ESPACE FAMILIAL ET AUTORÉFÉRENTIALITÉ.....	108
1) introduction à la problématisation de l'espace familial.....	111
a) formes périphériques de métathéâtre.....	113
b) théâtralisation dans les textes dramatiques.....	154
c) théâtralité dans les textes narratifs .....	172
2) introduction au problème de l'autoréférentialité .....	181

---

---

CHAPITRE 3 : FIGURES DU NARRATEUR DANS L'ŒUVRE .....	196
1) figures du narrateur et ruptures spatio-temporelles.....	199
2) figures du narrateur et métarécit.....	223
a) forme périphérique de métarécit.....	223
b) formes complètes de métarécit.....	227
CONCLUSION : SPÉCULARITÉ, DISTANCIATION ET IMAGINAIRE.....	243
BIBLIOGRAPHIE .....	251

**ABRÉVIATIONS, ÉDITIONS UTILISÉES DANS CETTE THÈSE, DATES DE  
RÉDACTION OU DE CRÉATION**

- ACT**<sup>1</sup> *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 135, 1984, 103 p.  
[« Pièce écrite en 1983 »<sup>2</sup> ; créée au Centre national des Arts, à Ottawa, le 12 octobre 1984]
- AO** *Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 106, 1981, 92 p.  
[« *Les Anciennes Odeurs* une carte olfactive du tendre », préface de Guy Ménard, p. 7-24 ; Texte : p. 29-92.]  
[créée au Théâtre de Quat'Sous le 4 novembre 1981]
- AT** *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », n° 21, [1971] 1978, 94 p., ill. [« *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* ou quand Michel Tremblay se permet d'espérer », préface de Michel Bélair, p. 5-31 ; Texte : p. 33-94.]  
[« Pièce écrite en 1970 »<sup>3</sup> ; créée au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, le 29 avril 1971]
- AU** *Au pays du dragon*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay de quatre pièces en un acte de Tennessee Williams : *I Can't Imagine Tomorrow*, *The Lady of Larkpur Lotion* ; *Talk to Me like the Rain and Let Me Listen*, *Hello from Bertha* [J'peux pas m'imaginer demain ; *La Dame aux longs gants gris* ; *Parle-moi comme la pluie, pis laisse-moi écouter* ; *Hello from Bertha*.]), Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 41 p. [non publié]  
[créée au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, le 13 janvier 1972]
- BLB** *Bonjour, là, bonjour*, (deuxième version)<sup>4</sup>, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 41, 1987, 107 p., ill.  
[rédigée à Montréal et à Cowansville de janvier 1974 à avril 1974 ; créée au Centre national des Arts, à Ottawa, le 22 août 1974]
- BO** *Bonheur d'occasion* (scénario tiré du roman de Gabrielle Roy)  
[probablement rédigé en 1977 ; il a été refusé par les producteurs]

---

<sup>1</sup> Nous tenons la plupart des abréviations, certaines dates de rédaction et toutes les dates de créations des pièces produites avant 1993 de Pierre LAVOIE, « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Michel Tremblay », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p. 445-468.

<sup>2</sup> Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 462.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 453.

<sup>4</sup> Seuls les prénoms d'Albertine et de Gabriel ont été changés pour ceux de Gilberte et d'Armand.

- BS** *Les Belles-sœurs*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », n° 26, [1972] 1983, VII, 156 p., ill., [« *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay cinq ans après », préface d'Alain Pontaut, p. I-VII ; Texte : p. 9-109 ; « Les personnages dont on parle, mais qu'on ne voit pas dans *Les Belles-Sœurs* », d'André Brassard, p. 127-130 ; « La pièce devant la critique », p. 131-156.]  
[« Écrite en 1965 »<sup>5</sup> ; créée au Théâtre du Rideau Vert, à Montréal, le 28 août 1968]
- CC** *Clara-Committee*, (livret d'opéra), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 125 p. [non publié]  
[premier état du texte : **3 juillet 1984**]
- CD** *Le Cœur découvert. Roman d'amours*, (première édition), Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », n° 105, 1986, 318 p.  
[rédigé à Outremont **du 31 juillet 1985 au 4 septembre 1986**]
- CDF** *Le Cœur découvert* (téléfilm), Montréal, Société Radio-Canada, 1986, 112 min, 16 mm. [réalisateur : Jean-Yves Laforce]  
[scénario rédigé avant le roman, c'est-à-dire **avant juillet 1985** ; télédiffusé à Radio-Canada (CBFT) le 15 novembre 1987]
- CDO** *Le Cœur découvert. Roman d'amours*, (édition conforme au manuscrit original), Montréal, Bibliothèque québécoise, [1986] 1992, 421 p. [« Introduction » d'Irène Oore, p. 9-16 ; Texte : p. 17-405 ; Chronologie et bibliographie, d'Aurélien Boivin, p. 407-421.]  
[rédigé à Outremont **du 31 juillet 1985 au 4 septembre 1986**]
- CDT** *Le Cœur découvert*, (projet de téléroman) : mêmes personnages que dans le roman et dans le téléfilm ; nouveaux personnages : la grand-mère de Mathieu, la sœur de cette dernière, un élève de Jean-Marc, un ancien professeur de Jean-Marc, une comédienne.  
[il en était question en 1989<sup>6</sup>]
- CÉ** *Le Cœur éclaté*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1993, 311 p.  
[rédigé à Key West **du 18 décembre 1992 au 10 mars 1993**]
- CF** *Chez Fada : bière, vins, liqueurs, repas*, Montréal, Éditions Graffophone, 22 avril 1973, huit feuillets de 102 cm. [trois feuillets : texte de Michel Tremblay et cinq feuillets de planches de sérigraphies en couleur de Michel Leclair.]  
[probablement rédigé en 1973]

---

<sup>5</sup> Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 449.

<sup>6</sup> Entrevue de Michel Tremblay accordée à Odile TREMBLAY, « Michel Tremblay sans quartier », *Le Devoir*, 2 septembre 1989, p. C-1.

Lors d'une entrevue donnée au *Point* (réseau français de la Société Radio Canada) dix ans plus tard, soit au printemps 1999, Michel Tremblay annonce qu'il rédige les premières émissions de ce téléroman qui n'est toujours pas accepté par la Société Radio Canada.



- CG** *Le chien et les gazelles, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 4 p. [Protestation contre des arrestations survenues dans une boîte de nuit gaie de Montréal.]  
[texte daté du **30 novembre 1977**]
- CI** *Cinq*, (Six pièces en un acte : Solo, Duo, Trio, Quatuor 1, Quatuor 2, Quintette), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. [non publiée]  
[rédigée en **1965**<sup>7</sup> ; « créée au Patriote par le Mouvement Contemporain, le **16 décembre 1966** »<sup>8</sup> ; « Solo » est la première version de « Berthe », le premier volet de *Trois petits tours* ; « Trio » est la première version du trio des serveuses de *En pièces détachées* ; « Quatuor 2 » est la première version du quatuor de la famille avant l'arrivée de Marcel de *En pièces détachées*]
- CO** *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions Alain Stanké, coll. « 10 / 10 », n° 74, 1985, 191 p. [Dossier : *La Cité dans l'œuf* : Texte inédit de Michel Tremblay, p. 185 ; « Extraits de la critique », p. 186-187 ; « Études sur l'œuvre de Michel Tremblay », p. 188.]  
[rédigé à Acapulco de **janvier 1968 à mars 1968**]
- CPB** *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Éditions Alain Stanké, coll. « 10 / 10 », n° 75, 1985, 172 p. [Texte : p. 7-158 ; Dossier : *Contes pour buveurs attardés* : Texte inédit de Michel Tremblay : p. 161 ; « Extraits de la critique », p. 163-164 ; « Études de l'œuvre de Michel Tremblay » : p. 165.]  
[contes rédigés de **1960 à 1962** ; il a fallu soustraire trois ans à chacune des dates indiquées par Michel Tremblay, parce qu'en 1965 alors qu'il avait 24 ans, il avait ajouté trois ans à chacune des dates, parce qu'il se sentait humilié de « publier de vieilles choses », p. 161.]
- CR** *Camino Real*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay de la pièce de Tennessee Williams), Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 110 p. [non publiée]  
[créée au Monument National, à Montréal, le **27 mars 1979**]
- CS** *Contes*, (contes fantastiques soumis à des éditeurs dans les années 1960), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, [1. « Les hiboux », 26 p. ; 2. « Le Ghôô », 8 p. ; 3. « Le bateau mort », 13 p. ; 4. « La main », 13 p. ; 5. « Le secret de monsieur Martin », 7 p. ; 6. « Les invités de l'heure première », 34 p. ; 7. « Derrière le visage de Walter », 8 p. ; 8. « Chuté », 1 p.] [non publiés]  
[probablement rédigés **entre 1960 et 1962**]

---

<sup>7</sup> Michel Tremblay a précisé cette date lors de la rencontre avec le public qui a assisté à la représentation d'*En pièces détachées* mise en scène par René Richard Cyr au Théâtre du Nouveau Monde, le 3 mai 1994.

<sup>8</sup> Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 448.

- DCT** *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, coll. « Récits », 1992, 265 p.  
[rédigé à Key West du 7 janvier 1992 au 10 mars 1992]
- DH** *Des hommes*, (montage d'extraits de pièces que Michel Tremblay a écrites de 1968 à 1981 et qui mettent en scène ces personnages masculins : Armand, Jean-Marc, Cuirette, Marcel, Serge, Luc, Hosanna, Sandra, La duchesse de Langeais), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.  
[à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire du Centre d'essai des auteurs dramatiques : probablement 1985 ou 1986]
- DL** *La Duchesse de Langeais*, précédée de *Hosanna*, Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », n<sup>os</sup> 32-33, 1973, 106 p. [Texte : p. 77-106.]  
[rédigée à Acapulco en 1968<sup>9</sup> ; créée à Val d'Or au printemps 1969]
- DM** *Demain matin, Montréal m'attend*, (deuxième version), Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », n<sup>o</sup> 17, 1972, 90 p.  
[créée au Jardin des étoiles de Terre des Hommes, le 4 août 1970 ; le texte publié est conforme à la version présentée le 16 mars 1972 à la salle Maisonneuve de la Place des Arts. « Cette seconde version est deux fois plus longue que la précédente (deux heures et demie au lieu d'une heure), elle comprend de nouveaux personnages (la mère, la duchesse de Langeais) et une dizaine chansons de plus. »<sup>10</sup>]
- DR** *La Duchesse et le Roturier*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », n<sup>o</sup> 27, [1982] 1988, 387 p. [3<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]  
[rédigé à Outremont du 1<sup>er</sup> janvier 1982 au 31 juillet 1982]
- DS** *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, suivie de *Surprise! Surprise!*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n<sup>o</sup> 62, 1977, 120 p. [« La fin de la nuit », préface de Pierre Filion, p. 7-21 ; Texte, p. 25-66.]  
[créée au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, le 24 février 1977]
- ECF** *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1994, 124 p. [« Piques, épique et anti-épique », préface de Pierre Filion, p. 7-8 ; Texte : p. 9-124.]  
[pièce écrite à Banff, juin 1993 ; Key West, décembre 1993, janvier 1994 ; Entrelacs, juillet 1994 ; présentée pour la première fois en lecture publique au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, le 9 mai 1994]

---

<sup>9</sup> Michel Tremblay donne ce renseignement dans un texte publié dans le dossier qui suit le texte de *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions Alain Stanké, 1985, p. 185.

<sup>10</sup> Jean-Marc LARRUE, « Du déplacement comme procédé dramatique », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p. 89.

- EF** *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, (Traduction et adaptation de Michel Tremblay) Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Traduction et adaptation », n° 1, [1970] 1979, 71 p. [« Béatrice, Corneille et nous... », préface d'Alain Pontaut, p. 7-8 ; Texte : p. 9-71.]  
[créée au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, le **18 septembre 1970**]
- EM** « L'Escalier magique », *Montréal ce mois-ci*, vol. 9, n° 12, décembre 1983, p. 4-6.  
[probablement rédigée en **1983**]
- EPD** *En pièces détachées*<sup>11</sup> (version pour la télévision), Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 116, 1987, [1982], 92 p., ill.  
[probablement rédigée en **1970** ; présentée à la télévision de Radio-Canada dans le cadre des « Beaux dimanches », le **6 mars 1971** et reprise le **23 juillet 1972**]
- EPDO** *En pièces détachées*<sup>12</sup>, suivie de *La Duchesse de Langeais*, dans *Deux pièces*, Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », n° 3, 1970, 94 p. [« Michel Tremblay, un an après les Belles-sœurs... » [sic], préface de Jean-Claude Germain, p. 7-9 ; Texte : p. 11-63.]  
[version remaniée et augmentée de *Cinq*, rédigée en **1969** ; créée au Théâtre de Quat'Sous, le **22 ou le 23 avril 1969**]
- EUF** *Encore une fois, si vous permettez*<sup>13</sup>, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1998, 67 p.  
[créée au Théâtre du Rideau vert, à Montréal, le **4 août 1998**]
- EX** *L'Ex-femme de ma vie*, (adaptation de Michel Tremblay de la comédie de Josiane Balasko)  
[créée au Théâtre des Cascades à l'été **1994**]

---

<sup>11</sup> Michel Tremblay dit que la version pour la télévision est la troisième de *En pièces détachées*. La quatrième a été présentée au Saydie Bronfman en 1979. La cinquième a été dirigée par René Richard Cyr en avril 1994, au Théâtre du Nouveau Monde. Renseignement tiré de Michel TREMBLAY, « Les pièces d'un puzzle », *En pièces détachées*, (cinquième version), Montréal, Leméac, 1994, p. 7.

Dans la production de 1994, Michel Tremblay a fait de la troisième partie (p. 33-45) où évoluaient Lucille, Thérèse, un M.C., les Aurores Sisters, Paul, Tooth-Pick et Maurice, un dialogue entre Thérèse et Pierrette. Dans cette version remaniée en décembre 1992, Lucille est devenue Pierrette. Les autres personnages, qui ne servaient d'ailleurs à rien, ont été supprimés. Michel Tremblay a expliqué, dans une entrevue accordée le 18 avril 1994 à Lise Lebel de l'émission *Téléservice*, sur les ondes de Radio-Québec, qu'il aime bien retoucher cette pièce parce qu'il a l'impression qu'il n'en aura jamais fini avec ces personnages. Il y voit la genèse et l'apocalypse de son œuvre.

<sup>12</sup> Il s'agit de la première version publiée sous ce titre, mais Michel Tremblay préfère dire qu'il s'agit de la deuxième version d'*En pièces détachées*.

<sup>13</sup> Dans le programme du Rideau vert lors de la création, le titre se lisait comme suit : « Encore une fois, si vous le permettez ».

- FD** *Françoise Durocher, waitress* (film), Montréal, Office National du Film, 1972, 29 min, 16 mn. [réalisateur : André Brassard]  
[scénario probablement rédigé en 1972 : trois monologues importants sont des extraits de l'œuvre de Michel Tremblay : *Les Belles-sœurs* (1965) ; *En pièces détachées* (1965 et 1969)]
- FRF** « 23, le fantôme de la rue Fabre », *Le Devoir*, supplément : « Morceaux du Grand Montréal », 3 août 1974, p. XI-XII.  
[probablement rédigé en 1974]
- GF** *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », n° 5, 329 p. [1978] 1986, [1<sup>er</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]  
[rédigé à Outremont, de novembre 1977 à août 1978]
- GJ** *Le Grand Jour* (téléfilm), Montréal, Jean-Yves Laforce et Société Radio-Canada, 1988, 97 min 44 s. [réalisateur : Jean-Yves Laforce]  
[scénario probablement écrit en 1969 ; en février 1969, le titre du film devait être *Exultate*<sup>14</sup> ; en février 1970, le titre aurait été soit *Exultate* soit *Un vrai beau mariage*<sup>15</sup> ; mais avant d'opter pour *Un vrai beau mariage*, Michel Tremblay avait aussi pensé à *Une vraie belle noce*<sup>16</sup> ; en mars 1971, le titre serait devenu *Un mariage québécois*<sup>17</sup> ; télédiffusé à Radio-Canada (CBFT), le 9 octobre 1988]
- GQ** *Le Gars de Québec*, (adaptation de Michel Tremblay de *Le Revizor* de Nicolas Gogol), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », n° 171, 1985, 171 p.  
[créée au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts, le 30 octobre 1985]
- GV** *Les Grandes Vacances*, Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 40 p. [non publiée]  
[créée à la Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier, par le Théâtre de l'Œil (théâtre de marionnettes), à Montréal, le 10 septembre 1981]
- GY** « Ginette et Yvon rue Gilford », *Liberté*, n° 145, février 1983, p. 75-79.  
[probablement rédigée en 1982]

---

<sup>14</sup> André MAJOR, « Michel Tremblay entre le joual et le rêve », *Le Devoir*, 15 février 1969, p. 17.

<sup>15</sup> s.a., « En 2 mots Tremblay et Carle feront *Un vrai beau mariage!* », s.l., 14 février 1970.

<sup>16</sup> *Un vrai beau mariage* dans *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. Le premier titre dactylographié sur ce manuscrit était *Une vraie belle noce*; il a été raturé et remplacé par *Un vrai beau mariage*.

<sup>17</sup> Serge DUSSAULT, « Michel Tremblay *En pièces détachées* », *Télé-presse*, 13 au 20 mars 1971.

- HB** *Hôtel Bristol New York, N. Y.*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Roman », 1999, 91 p.  
[rédigé à Key West, du 11-20 mars 1998 et du 4-14 janvier 1999]
- HÉ** *Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 54, [1976] 1987, 103 p. [Avant-propos de Michel Tremblay, p. 7-8 ; Texte : p. 11-101.]  
[« Pièce écrite en 1975 »<sup>18</sup> ; créée au Théâtre de Marjolaine, à Eastman, le 26 juin 1976]
- HO** *Hosanna*, (suivi de *La Duchesse de Langeais*), Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », nos 32-33, 1973, 106 p. [Texte : p. 7-75.]  
[« Pièce écrite en 1971-1972 »<sup>19</sup> ; créée au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal, le 10 mai 1973]
- HU** *Hugo*, (conte fantastique soumis à des éditeurs dans les années 1960), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. 23 p.  
[probablement rédigé entre 1960 et 1962]
- IEF** *L'Univers de Michel Tremblay, Il était une fois dans l'Est*, Montréal, l'Aurore, coll. « les Grandes Vues », 1974, 108 p., ill.  
[probablement rédigé en 1973]
- IEFF** *Il était une fois dans l'Est* (film), Montréal, Ciné / Art, Les Productions Carle-Lamy, 1973, 100 min. [réalisateur: André Brassard]  
[scénario probablement rédigé en 1973]
- IO** *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 86, [1980] 1981, 115 p. [« Une certaine Révolution culturelle vécue par une (autre) Bande des Quatre », préface de Laurent Mailhot, p. 7-9 ; Texte : p. 21-114.]  
[« Pièce écrite en 1979 »<sup>20</sup> ; créée au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, le 11 avril 1980]
- IP** *L'Impromptu des deux* « Presse », Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297.  
[rédigée à Outremont, le 27 juillet 1985 ; créée au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts, à Montréal, le 30 octobre 1985]
- JB** « La chanteuse échevelée », (chanson écrite pour Joe Bocan), *Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11.  
[le 23 mars 1986]

---

<sup>18</sup> Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 456.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 454.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 460.

- JR** *J'ramasse mes p'tits pis j'pars en tournée*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de la comédie musicale de Gretchen Cryer, *I'm Getting My Act Together and Taking It on the Road*), Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. [non publiée]  
[créée au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, le 17 juin 1981]
- LA** *La Lionne et l'Agneau*, (début d'une pièce en un acte inachevée), Fonds Michel Tremblay deuxième versement, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11, 8 p. [non publiée]  
[impossible de dater ce texte]
- LC** *C't'à ton tour*, Laura Cadieux, Montréal, Éditions du jour, coll. « Les Romanciers du jour », n° R-94, 1973, 137 p.  
[rédigé à Paris et à Montréal, de septembre 1972 à février 1973]<sup>21</sup>
- LO** *Le Onzième*, Ottawa, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 119 p. [non publiée]  
[« Pièce écrite en 1962 »<sup>22</sup>, non créée à la scène]
- LP** *Les Plouffe* (adaptation de Michel Tremblay du téléroman de Roger Lemelin)  
[non publiée]  
[tout premier texte rédigé alors que Michel Tremblay avait 13 ans<sup>23</sup>, soit en 1955 ou 1956]
- LSM** *Les Loups se mangent entre eux*, précédé de *Les Vues animées*, Montréal, Leméac, coll. « Récits », 1990, 188 p. [Texte : p.-153-187.] Le tout début a été publié trois fois. D'abord en décembre 1962, dans le journal des étudiants de l'institut des arts graphiques. Puis sous deux titres différents : « Cette nouvelle de Michel Tremblay fut écrite alors qu'il avait seize ans. », dans *Nord*, n° 1, automne 1971, p. 82-84 et « En cette belle nuit de Noël », *La Presse*, 24 décembre 1974, p. A-1.  
[rédigé à Montréal en 1959]
- LY** *Lysistrata*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay et d'André Brassard de la comédie d'Aristophane), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation » [1969] 1994, 99 p.  
[le texte est daté du 11 septembre 1969 : date ultérieure à la création de la pièce! ; créée au Centre national des Arts, à Ottawa, le 2 juin 1969]

---

<sup>21</sup> En 1998, la pièce est adaptée librement pour le cinéma par Denise Filiatrault. Michel Tremblay n'a pas rédigé le scénario. Il a écrit le texte de la chanson intitulée *Laura, la belle* entendue durant le générique de fin.

<sup>22</sup> Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, p. 12.

<sup>23</sup> Entrevue de Michel Tremblay accordée à Jacques LARUE-LANGLOIS, « Le théâtre de Tremblay-Brassard, L'écriture », *Le Devoir*, le 12 avril 1980, p. 19.

- MA** ... *Et Mademoiselle Roberge boit un peu...*, (Traduction et adaptation de Michel Tremblay de la pièce de Paul Zindel) Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Traduction et adaptation », n° 3, 1971, 95 p.  
[créée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, à Montréal, le 14 septembre 1971]
- MB** *Mistero Buffo*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de Dario Fo), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, [non publiée]  
[créée au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, le 14 décembre 1973]
- MM** *Mademoiselle Marguerite*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de Roberto Athayde, *Aparaceu a Margarida*) Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », n° 6, 1975, 96 p.  
[créée au Théâtre du Nouveau Monde, le 2 septembre 1975]
- MN** *Messe noire* : « Angus » [1960]<sup>24</sup>, « Wolfgang à son retour » [1962], « Les Noces » [non édité], « Maouna » [1961].  
[spectacle créé au Théâtre des Saltimbanques, en 1965]
- MP** *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 195, 1992, 67 p.  
[créée au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, le 4 juin 1992]
- MDP** « La Mort de Phèdre », *Nuit blanche*, *Le magazine du livre*, n° 50, décembre 1992, janvier, février 1993, p. 22.  
[probablement rédigé en 1992]
- MS** *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 184, 1990, 119 p.  
[rédigée à Paris, New York, Montréal, de mai 1989 à août 1990 ; créée au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts, à Montréal, le 12 septembre 1990]
- MSP** *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1996, 121 p.  
[rédigé à Key West, du 12 décembre 1994 au 22 janvier 1995]
- NÉ** *Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois » n° 81, 1984, 312 p. [4<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]  
[rédigé à Outremont de janvier 1984 à août 1984]
- NL** *Nelligan*, (livret d'opéra), Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 181, 1990, 90 p.  
[créé à la Salle Louis Fréchette du Grand Théâtre de Québec, à Québec, le 24 février 1990]

---

<sup>24</sup> « Angus », « Wolfgang à son retour » et « Manoua » sont extraits de *Contes pour buveurs attardés*.



- NMT** « Un Noël de Michel Tremblay », *L'Actualité*, vol. 5, n° 12, 5 décembre 1980, p. 60-62.  
[probablement rédigé en 1980]
- NPC** *La Nuit des princes charmants*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, 1995, 221 p.  
[rédigé à Key West, 22 janvier au 1<sup>er</sup> janvier 1995]
- OV** *Oncle Vania*, (traduction de Michel Tremblay avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya, de la pièce d'Anton Tchekhov), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation, n° 10, 1983, 123 p.  
[créée au Centre national des Arts, à Ottawa, le 11 mars 1983]
- PA** *Les Paons*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1969, 55 p. [non publiée]  
[« Pièce écrite en 1967 »<sup>25</sup> ; créée au Studio du Centre national des Arts, à Ottawa, le 11 février 1970]
- PC** *Premières de classe*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de Casey Kurtti, *Catholic School Girls*) Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », 1993, 99 p. [« Note de l'auteur » de Casey Kurtti, p. 7 ; Texte : p. 8-99.]  
[créée au Théâtre de la Marjolaine, à Eastman, le 27 juin 1992]
- PJ** (« un monologue sur les événements d'octobre »<sup>26</sup> et treize chansons écrites pour Pauline Julien)<sup>27</sup> [*Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de...*, Zodiaque, ZOX 6002, 1969 : « 8 heures 10 » ; *Allez voir, vous avez des ailes*, Zodiaque, ZOX 6007, 1972 : 1. « Chus tannée Roger... » ; 2. « Allez voir vous avez des ailes » ; 3. « La croqueuse de 222 » ; *Licence complète*, Zodiaque, ZOX 6018, 1974 : « C'est ma fête » ; *Mes amies de fille*, Kébec-Disc, KD-949, 1978 : 1. « La Cree » ; 2. « Anne Gervais » ; 3. « Rupture » ; 4. « 14 à table » ; 5. « Après la crise » ; 6. « Le rêve de la sauceuse de chocolat » ; 7. « Le bonheur » ; 8. « Réveil »]  
[probablement rédigées entre 1969 et 1978]
- PN** *Parlez-nous d'amour* (film), Montréal, Films 16, 1976, 122 min. 35 mn.  
[réalisateur : Jean-Claude Lord]  
[probablement rédigé en 1976]

---

<sup>25</sup> Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 451.

<sup>26</sup> Renseignement donné par Michel Tremblay lors d'une entrevue accordée à s.a., « L'écriture au diapason de la société qui la fait vivre », *Le Compositeur canadien*, juin 1977.

<sup>27</sup> Renseignements tirés de Michel RHEAULT, *Les voies parallèles de Pauline Julien, suivi de trente-deux chansons*, 1993, VLB éditeur, p. 156-159. Dans le texte de présentation de l'auteur au début de *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions Alain Stanké, 1985, p. 3, il est écrit que Michel Tremblay « a écrit les paroles d'une douzaine de chansons pour Pauline Julien, Renée Claude et Monique Leyrac ».



- PO** *Poèmes, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. [non publié] [7 poèmes ; 11 feuillets : « Celui qui doit venir » : 5 f. ; « Le bar » ; (Quand je pense à l'amour...) ; (J'ai vu des oiseaux de boue...) ; (J'ai le goût d'aimer...) ; (Masques de soi...) ; « Été »]  
[poèmes probablement rédigés en 1958 ; essais typographiques faits par Michel Tremblay en 1<sup>re</sup> année à l'Institut des Arts Graphiques , c'est-à-dire en 1960]
- PP** *Les Premiers Poèmes, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. 19 feuillets, 1958. [non publié] [1. « Création » : 4 f. ; 2. « Seigneur, pardon » : 1 f. ; 3. « La valse » : 1 f. ; 4. (Une petite main...) : 1 f. ; 5. (Le sable était chaud...) : 1 f. ; 6. « Les yeux » : 1 f. ; 7. (Amour toujours...) : 1 f. ; 8. (Une longue femme noire...) : 1 f. ; 9. « L'orage » : 1 f. ; 10. (Un oiseau...) : 1 f. ; 11. « Ce monde » : 3 f. ; 12. « Toi, l'amour » : 1 f. ; 13. « Vive la vie » : 1 f. ; 14. (Dis-moi...) : 1 f.]  
[rédigés en 1958]
- PQL** *Le Premier Quartier de la lune*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1989, 283 p. [5<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]  
[rédigé à Outremont du 3 septembre 1987 au 15 juin 1989]
- PSJ** *Passion selon Saint-Jean* (projet d'une adaptation en joual où il y aurait eu trois Marie-Madeleine)<sup>28</sup>  
[1970]
- QM** *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, 1997, 358 p.  
[rédigé à Key West, du 8 janvier 1996 au 21 juillet 1996, Entrelacs]
- SH** *Six heures au plus tard*, (adaptation de Michel Tremblay du texte de Marc Perrier), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », 1986, 128 p., ill.  
[créée au Théâtre d'Aujourd'hui, le 13 novembre 1986]
- SMC** *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n<sup>o</sup> 57, [1976] 1989, 91 p.  
[« Pièce écrite en 1975 »<sup>29</sup> ; créée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts, Montréal, le 20 juillet 1976]
- SO** « The Pedestals », (« Les Socles »), *Canadian Theatre Review*, n<sup>o</sup> 24, automne 1979, p. 52-60. [traduction anglaise de Renate Usmani : p. 53-56 ; texte français : p. 56-60.]  
[probablement rédigé en 1967 ; non créée à la scène]

---

<sup>28</sup> Entrevue de Michel Tremblay accordée à Marc-F GÉLINAS, « Je pense en joual », *Magazine MacLean*, septembre 1970, p. 46.

<sup>29</sup> Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 457.

- SP** *Six personnages en quête de mots d'auteur*<sup>30</sup>, Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 43 p. [non publiée]  
[créée à l'École nationale de théâtre, à Montréal, le 16 février 1977]
- SS** *Surprise! Surprise!*, précédée de *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 62, 1977, 120 p. [« La fin de la nuit », préface de Pierre Filion, p. 7-21 ; Texte, p. 67-115.]  
[« Pièce écrite en 1974 »<sup>31</sup> créée au Théâtre du Nouveau Monde, à Montréal, le 15 avril 1975]
- SSL** *Le soleil se lève en retard* (film), Montréal, Films 16, 1977, 111 min. [réalisateur : André Brassard]  
[rédigé à Outremont, du 7 janvier 1975 au 24 février 1975]
- TM** *Les Trompettes de la mort*, (adaptation de Michel Tremblay du texte de Tilly), *Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11. [non publiée]  
[créée au Théâtre du Café de la Place, à Montréal, le 4 septembre 1991]
- TP** *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », n° 6, [1980] 1986, 368 p. [2<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]  
[rédigé à Outremont du 1<sup>er</sup> mai 1979 au 27 août 1980]
- TPT** *Trois Petits Tours*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 151, [1986] 1988, 85 p. Triptyque composé de « Berthe », p. 11-20 ; « Johnny Mangano and His Astonishing Dogs », p. 21-58 ; « Gloria Star », p. 59-85.  
[« Pièces écrites en 1969 »<sup>32</sup> ; notons que « Berthe » est une nouvelle version de « Solo » de *Cinq* rédigé en 1965 ; télédiffusée à Radio-Canada (CBFT), le 21 décembre 1969]
- TR** *Le Train*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 187, 1990, 50 p. [« Ma toute première pièce... », de Michel Tremblay, p. 9-10 ; Texte : p. 11-50.]  
[rédigée à Pâques 1959 ; télédiffusée à Radio-Canada, le 7 juin 1964]

---

<sup>30</sup> Dans « Le cycle centripète : l'univers infini des *Belles-Sœurs* », p. 251, Micheline Cambron écrit le titre ainsi : *Six Monologues en quête de mots d'auteur*. Pierre Lavoie a toujours préféré *Six Monologues en forme de mots d'auteur*. À l'École nationale de théâtre, sur le manuscrit dactylographié de Michel Tremblay il est écrit : *Six personnages en quête de mots d'auteur*.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>32</sup> Dans la bibliographie du *Monde de Michel Tremblay*, il est écrit que ces pièces ont été rédigées en 1969. *Ibid.*, p. 452. Mais lors de la rencontre avec le public qui a suivi la représentation du 10 novembre 1994 de *Johnny, Carlotta et Kiki*, titre donné au deuxième volet du triptyque lors des représentations du Théâtre-midi du Théâtre d'Aujourd'hui, Michel Tremblay a dit que sa pièce avait été écrite en 1968, tournée en 1969 et présentée à la télévision en 1970.

- UAC** *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Récits », 1994, 246 p.  
[rédigé à Key West du 3 janvier 1994 au 2 mars 1994]
- UOB** *Un objet de beauté*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Roman », 1997, 340 p. [6<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]  
[rédigé à Key West du 8 décembre 1996 au 17 avril 1997]
- VA** *Les Vues animées*, suivi de *Les Loups se mangent entre eux*, Montréal, Leméac, coll. « Récits », 1990, 187 p. [Texte : p. 11-152.]  
[rédigé à New York du 17 avril 1990 au 24 juillet 1990]
- VM** *Le Vrai Monde?*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n<sup>o</sup> 161, 1989, 106 p.  
[« Pièce écrite en 1986 »<sup>33</sup> ; créée au Centre national des Arts à Ottawa, le 2 avril 1987]
- VMR** *Ville Mont-Royal ou « Abîmes »*, *Une belle pièce d'un acte en bon français dédicacée à Madame Claire Kirkland-Casgrain*, Montréal, *Le Devoir*, 28 octobre 1972, p. XVII.  
[probablement rédigé en 1972 ; créée le 8 décembre 1972]
- VW** *Qui a peur de Virginia Woolf?*, (Traduction et adaptation de Michel Tremblay de la pièce d'Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*), Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 418 p. [non publiée]  
[créée au Théâtre du Rideau Vert, à Montréal, le 3 mars 1988]

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 464.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude envers mon directeur, monsieur Jean Cléo Godin, Ph.D., professeur titulaire au département d'études françaises de l'Université de Montréal. Toujours attentif et disponible, il a su me diriger vers la bonne voie à chaque fois que je m'en écartais.

Je veux aussi témoigner ma reconnaissance à mesdames Micheline Cambron, Lise Gauvin, Dominique Lafon et Élisabeth Nardout-Lafarge et à messieurs Gilbert David, John O'Neill et André G. Bourassa pour l'attention qu'ils ont portée à la lecture de ma thèse, pour leurs suggestions et leurs conseils.

Je remercie madame Lorna Knight, monsieur Claude Lemoyne et monsieur Michel Brisebois de la Collection des manuscrits littéraires de la Bibliothèque nationale du Canada à Ottawa, qui m'ont très aimablement donné accès aux manuscrits de Michel Tremblay.

Merci également au Comité des études supérieures qui m'a accordé une bourse de 5,000 \$ pour l'année 1990-1991 et une autre de 2,000 \$ pour l'année 1993-1994.

Un gros merci à monsieur Frédéric Regele, conseiller pédagogique à l'application pédagogique de l'ordinateur au Cégep de Saint-Hyacinthe, qui a eu la patience de m'initier à l'utilisation du Macintosh.

*À la mémoire de Robert-Claude Bérubé*

## **INTRODUCTION**

### **PROBLÈMES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES**

*Les œuvres littéraires ne sont jamais de simples « mémoires », elles réécrivent leurs souvenirs, elles « influencent leurs précurseurs », comme dirait Borges. Le regard intertextuel est donc un regard critique et c'est ce qui le définit.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Intertextualités*, Paris, Seuil, n° 27, 1976, p. 260.



La structure narrative ou dramatique d'une œuvre, ses réalités formelles, sont révélatrices de la signification globale de l'œuvre parce « qu'on ne peut dissocier la forme et le sens, désormais reconnus contemporains et consubstantiels<sup>1</sup> ». La littérarité et la théâtralité<sup>2</sup> des textes narratifs et dramatiques concourent à leur signification qui n'existe qu'à travers l'expérience des lecteurs.

À ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'ont [sic] peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle.<sup>3</sup>

Les règles antérieures à la parution d'une œuvre créent une attente chez le lecteur déjà familiarisé avec les pièces de théâtre et les textes narratifs utilisant les mêmes procédés. Les œuvres anciennes contenant du théâtre dans le théâtre et des récits dans le récit produisent des effets spéculaires analogues à ceux des œuvres nouvelles qui s'inscrivent dans le même paradigme.

Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attente et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou même reproduites.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Jean ROUSSET, « Les réalités formelles de l'œuvre », *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p. 115.

<sup>2</sup> « La théâtralité ne semble pas tenir à la nature de l'objet qu'elle investit [...] elle semble être un processus, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre — espace virtuel, cela va de soi — et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction. [...] Ce clivage dans l'espace qui crée un *en-dehors* et un *en-dedans* de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité. » Josette FÉRAL, « La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, n° 75, septembre 1988, p. 350.

<sup>3</sup> Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 50.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 51.

Ainsi, une pièce qui utilise le langage dramatique de la tragédie devrait susciter « la crainte et la pitié » des lecteurs avec la même violence que les textes d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide. « L'activité du spectateur de tragédie, son plaisir, selon Aristote, exclut donc toute forme de consolation, toute forme d'évasion vers un lieu échappant à l'ordre de la représentation.<sup>5</sup> » Déterminer l'écart esthétique entre l'œuvre nouvelle et l'expérience esthétique antérieure souligne « le caractère proprement artistique d'une œuvre littéraire<sup>6</sup> ». L'hypothèse de notre thèse est que le caractère unique de toute œuvre nouvelle tient à l'adaptation originale de formes anciennes.

### 1) introduction au concept de théâtre dans le théâtre

En France, le théâtre dans le théâtre naît au moment où l'exiguïté des théâtres parisiens a incité les spectateurs des pièces à succès à s'installer de part et d'autre de l'avant-scène.<sup>7</sup> Ce phénomène exceptionnel a été exploité en 1633 par Georges de Scudéry dans *La Comédie des comédiens*. « Scudéry leur a conféré un rôle véritable ; tout en regardant le spectacle, ils jouent le rôle muet du public de la pièce intérieure<sup>8</sup> ». Il faut remonter au théâtre grec et passer par le Moyen Âge pour trouver l'origine du théâtre dans le théâtre :

[...] le chœur grec est un lointain ancêtre des spectateurs fictifs que suppose l'introduction d'un spectacle dans un autre spectacle ; certains jeux du théâtre médiéval profane annoncent la technique et laissent entrevoir comment elle s'est constituée ; quant au théâtre religieux, il connaissait la multiplication des actions dramatiques et certaines formes d'inclusion<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Micheline CAMBRON, *Une société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 142.

<sup>6</sup> Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 53.

<sup>7</sup> Il semble impossible de dater avec exactitude les débuts de cette pratique. Voir Georges FORESTIER, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Genève, Librairie Droz S. A., 1996 (première édition, 1981), p. 68.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 19.

Le théâtre dans le théâtre apparaît entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup> et les trente premières années du XVII<sup>e</sup>, alors que la Renaissance redécouvre l'Antiquité. Il résulte de la conjonction entre l'évolution dramaturgique et la mentalité de la Renaissance, « époque qui vivait le monde comme on joue une comédie et qui s'exprimait en termes de dédoublement<sup>11</sup> ». Durant l'âge baroque, le théâtre dans le théâtre est associé aux « thèmes du *theatrum mundi*, du dédoublement, de l'illusion, du rêve, de la folie<sup>12</sup> ». Après 1650, le procédé devient purement décoratif, trahissant ainsi « la conscience des dangers de l'illusion et la dénonciation de la vanité des apparences<sup>13</sup> ». Ce procédé connaît son âge d'or entre 1660 et 1680. Le théâtre dans le théâtre est avant tout une structure déterminée par l'esthétique qui l'a vu naître.

### a) modes d'inclusion (adaptation de formes anciennes)

Pour qu'il y ait théâtre dans le théâtre<sup>14</sup>, il doit y avoir une métalepse dramatique<sup>15</sup>, c'est-à-dire un changement de niveau dramatique, et le regard d'un personnage du premier niveau doit assurer la continuité de l'action dramatique entre le

---

<sup>10</sup> La date de naissance officielle du théâtre dans le théâtre ne serait pas *The Spanish Tragedy* (1539) de Thomas Kyd. Il semble qu'en 1532, le poète portugais Gil Vicente avait utilisé ce procédé dans *Lusitânia*. Deux autres pièces, *Le Roi Séleucus* de Camoëns et *L'Invention naturelle* de Chiado, auraient utilisé le même procédé. Voir Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. XI.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. X. Georges Forestier pense que « la fortune du *theatrum mundi* au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle est directement liée au système cosmogonique de la Renaissance. La représentation de la terre sous la forme d'un disque situé au centre du monde peut, à elle seule, justifier qu'on y ait vu symboliquement un plateau de théâtre. » Voir Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. 319.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Il ne faut pas confondre théâtre *dans* le théâtre et théâtre *sur* le théâtre. Le théâtre sur le théâtre désigne soit le fait de dresser un petit théâtre sur le grand théâtre, soit la présentation du monde du théâtre (les coulisses ou la vie des comédiens) aux spectateurs. Il s'agit d'un thème, non d'une structure. Voir Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. 13.

<sup>15</sup> Voir Gérard GENETTE, « Discours du récit, essai de méthode », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 243-246. Il sera question de *métalepse narrative* lorsque nous expliciterons les diverses modalités de la voix dans le discours narratif.

métathéâtre et la pièce-cadre. Georges Forestier fonde sa définition du théâtre dans le théâtre sur ces deux critères : « interruption d'une action dramatique par l'insertion d'un élément autonome considéré comme " du théâtre " par les personnages<sup>16</sup> ». Si un des deux critères est absent, il n'y a pas de théâtre dans le théâtre. On nomme intermède, un divertissement intercalé dans la pièce, une action qui « n'est pas rattachée à l'action principale par le regard de l'un des acteurs<sup>17</sup> ». On parle de jeu de rôle lorsqu'un personnage joue un rôle en présence d'autres personnages sans qu'il y ait de changement de niveau dramatique. Le théâtre dans le théâtre correspond au récit métadiégétique<sup>18</sup> dans le domaine du récit.

La technique de l'enchâssement est une adaptation de trois formes dramatiques que les dramaturges du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle commençaient à délaisser : le chœur, le prologue et le spectacle à intermèdes. Certains dramaturges privilégient la structure d'inspiration « chorale », d'autres la structure d'inspiration « prologale », et quelques autres la structure à intermèdes.

On peut parler d'*enchâssement parfait* si la structure d'origine est « chorale ». Le chœur qui était extérieur à l'action devient personnage d'un spectacle intérieur. Cette structure repose « sur le rapport pièce-cadre / pièce intérieure suivant : une discussion — ou quelques propos — entre les spectateurs avant et après le spectacle intérieur ; des commentaires à la fin de chaque tableau<sup>19</sup> ». Les personnages de la pièce-cadre peuvent juger le contenu de la pièce intérieure ou n'avoir qu'une fonction de ponctuation, c'est-à-dire qu'ils commentent le jeu des acteurs de la pièce intérieure.

---

<sup>16</sup> Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. XI.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>18</sup> « Le préfixe *méta-* connote évidemment ici, comme dans " métalangage " le passage au second degré [...] Il faut toutefois convenir que ce terme fonctionne à l'inverse de son modèle logico-linguistique : le métalangage est un langage dans lequel on parle d'un autre langage, le métarécit devrait être le récit premier, à l'intérieur duquel on en raconte un second. Mais il m'a semblé qu'il valait mieux réserver au premier degré la désignation la plus simple, la plus courante, et donc de renverser la perspective d'emboîtement. » Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 239.

<sup>19</sup> Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. 61.

L'enchâssement est *imparfait* dans la structure « prologale », puisque « la caractéristique principale de cette structure réside dans l'absence de toute communication entre les différents ensembles.<sup>20</sup> » L'enchâssement est artificiel, il s'agit d'une juxtaposition. Ce type d'enchâssement a un caractère *monolithique*, puisque l'action n'est jamais interrompue par un retour au spectacle principal.

La structure à intermèdes est composée d'actions enchâssées jouées par des personnages extérieurs à l'action. Ces intermèdes ont une fonction de divertissement aux yeux des personnages de la pièce-cadre. Si les pièces intérieures sont nombreuses sans être liées les unes aux autres, cet enchâssement a un caractère *multiple*.

Si le spectacle intérieur est composé de plusieurs scènes qui s'enchaînent les unes aux autres, malgré des interruptions dues aux commentaires des spectateurs, on parle d'enchâssement *décomposé*. L'enchâssement décomposé peut être lié à la structure « chorale ».

Le rapport spatial entre la pièce-cadre et la pièce intérieure représente le rapport regardant / regardé. *La distanciation du regard* des spectateurs intérieurs peut suggérer un espace fictif et indéfini. L'absence de participation et le silence des spectateurs intérieurs qui attendent la sortie du personnage de la pièce enchâssée délimite l'espace intérieur. *Un espace intérieur de dimension variable* peut être délimité par la présence des spectateurs intérieurs sur la scène. Dans ce cas, il n'y a toujours pas de plateau. La relation spatiale est liée au degré de participation des spectateurs à la mise en place et au déroulement de l'action. Un espace fictif et illimité peut être *élargi aux dimensions de la scène du grand théâtre*. Il suffit que les protagonistes de la pièce-cadre s'écartent de la scène pour que l'espace devienne celui de la pièce intérieure. On peut introduire un *théâtre sur le théâtre* afin de matérialiser un espace réel et délimité. L'action enchâssée est alors très fortement théâtralisée.

*Le temps théâtral* est le rapport entre le temps de la *représentation*, c'est-à-dire le *temps réel*, et le temps de *l'action* ou *temps fictif*. Les pièces contenant des spectacles

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 68.

enchâssés comportent deux nouvelles temporalités et un nouveau temps théâtral. Les quatre durées peuvent coïncider parfaitement, s'il n'y a aucun entracte et si le temps fictif des deux pièces se confond avec le temps de la représentation des pièces des deux niveaux de représentation. Une discontinuité temporelle s'installe dès que la pièce intérieure dépasse les limites d'un acte. On peut...

[...] parler de *coïncidence relative* des temporalités pour tout spectacle qui observe l'unité de temps aussi bien au niveau de la pièce-cadre qu'à celui de la pièce intérieure, à condition que des spectateurs intérieurs — dont les commentaires constitueraient des entractes supplémentaires — ne créent pas une nouvelle discontinuité, celle-ci ne pouvant se répercuter sur le plan de la pièce-cadre<sup>21</sup>.

La coïncidence parfaite ou relative des quatre temporalités correspond à la structure prologale dont l'enchâssement est toujours imparfait. « La pièce intérieure venant se substituer à la pièce-cadre, plutôt que de s'y intégrer, elle épouse exactement les dimensions de celle-ci.<sup>22</sup> » Lorsque la pièce enchâssée a une structure chorale, il y a rupture de la coïncidence à chaque intervention des spectateurs intérieurs. Ce rapport temporel se produit toujours lorsque l'enchâssement est décomposé.

Quels que soient les rapports spatio-temporels entre la pièce-cadre et la pièce intérieure, un trait distinctif fonde la structure du théâtre dans le théâtre. Il s'agit du rapport entre les niveaux de représentation. Il en découle deux types de structure. La *structure de base* comprend deux niveaux de représentation indépendants. L'enchâssement peut être monolithique, multiple ou décomposé. La *structure multipliée* qui comprend deux spectacles enchâssés l'un dans l'autre a trois niveaux de représentation. Les deux spectacles peuvent se dérouler sous le regard unique des acteurs de la pièce-cadre. Il peut aussi y avoir *multiplication des regards* si les personnages du deuxième niveau assistent à la représentation du troisième niveau.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 111.

**b) dénominations (formes complètes, formes périphériques)**

Il faut distinguer le théâtre dans le théâtre (« pièce entière intercalée dans une autre<sup>23</sup> ») et le jeu dans le jeu (« thématisations ou prises de conscience momentanées du jeu<sup>24</sup> »). Manfred Schmeling définit le théâtre dans le théâtre ainsi :

[...] on peut dire que le théâtre dans le théâtre dans sa forme idéale est un élément intercalé dans un drame, qui dispose de son espace scénique propre et de sa propre chronologie — de telle façon qu'il s'établit une simultanéité spatiale et temporelle de la sphère scénique et dramaturgique<sup>25</sup>.

Il distingue les formes complètes du théâtre dans le théâtre des formes périphériques. Les **formes complètes** présentent sept types : « des pièces où les acteurs fictifs du jeu intercalé ne sont pas identiques aux acteurs réels<sup>26</sup> » ; « des pièces où les protagonistes du théâtre dans le théâtre sont identiques aux protagonistes du théâtre au premier degré<sup>27</sup> » ; « des pièces avec des protagonistes entièrement ou partiellement identiques aux deux niveaux théâtraux<sup>28</sup> » ; « des pièces à cadre fermé, où le jeu commence et s'achève au premier degré théâtral<sup>29</sup> » ; « des pièces à cadre ouvert où le jeu commence au premier degré et s'achève au second ou *vive versa*<sup>30</sup> » ; « des pièces où le théâtre dans le théâtre constitue un lieu théâtral séparé<sup>31</sup> » ; et « des pièces avec lieu théâtral commun aux différents niveaux du jeu<sup>32</sup> » .

---

<sup>23</sup> Manfred SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Éditions Lettres modernes, n° 204, 1982, p. 5.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11-12.

Les formes périphériques, qui ne constituent pas du théâtre dans le théâtre proprement dit, présentent sept types : le *prologue* ou le *jeu préliminaire* « ne fait qu'ouvrir l'espace théâtral<sup>33</sup> » ; l'*épilogue* « a le même caractère métathéâtral que le prologue, comme lui il constitue une réflexion sur le jeu, mais cette fois-ci *a posteriori* : le spectateur ne quitte pas la salle sous l'emprise directe de l'illusion<sup>34</sup> » ; le *discours aux spectateurs* « est surtout utilisé pour des raisons didactiques<sup>35</sup> » ; le *chœur* « commente le jeu », soit en commentant le signifié (portée morale et métaphysique de l'action), soit en provoquant « une réflexion sur les constituants théâtraux<sup>36</sup> » ; l'*éclatement du rôle* « sert surtout à rompre l'illusion<sup>37</sup> » ; l'*aparté* « sert à créer une certaine distance vis-à-vis du jeu<sup>38</sup> » ; et le *meneur de jeu* « équivaut par contre à un dédoublement de la fiction théâtrale<sup>39</sup> » .

### c) modalités de fonctionnement

L'enchâssement d'un spectacle à l'intérieur d'une pièce-cadre joue un rôle dans la signification de la pièce. Plus l'intégration de la pièce intérieure à la pièce-cadre est grande, plus elle concourt à sa signification. Moins l'intégration est grande, moins elle y contribue. Le spectacle intérieur peut n'avoir aucun rapport avec l'intrigue. La coupure artificielle de l'intrigue renforce le *spectaculaire* et crée un effet sur la réception par le public. Sa fonction est alors *décorative*. La gratuité du spectacle renforce la fonction métalinguistique, puisque le spectacle intérieur se donne à voir en tant que théâtre. Le spectacle à intermèdes, qui a le plus faible niveau d'intégration entre le spectacle intérieur et la pièce-cadre, assure ces deux fonctions. Pour toutes les...

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*



[...] pièces dans lesquelles le spectacle intérieur n'entretient qu'une relation artificielle avec l'intrigue de la pièce-cadre — à tel point que l'absence de spectacle pourrait passer inaperçue —, on peut donc parler de *degré zéro de structuration*<sup>40</sup>.

Si le spectacle intérieur n'a qu'un rapport secondaire avec l'intrigue sans être véritablement intégré à l'action principale, sa fonction est *démonstrative*. Il participe partiellement à la signification de la pièce. Il s'agit souvent de la structure prologale.

Prolonger l'action après qu'elle s'est terminée, tel est le rôle de ces représentations intérieures : à mi-chemin entre le simple plaquage de certains divertissements enchâssés et la véritable intégration, ils établissent des rapports avec la pièce-cadre dans lesquels on verra un *degré relatif de structuration*.<sup>41</sup>

Si la pièce intérieure est intégrée à l'action, sa fonction est *instrumentale*. Elle ajoute « une fonction spéculaire qui contribue fortement à la signification de la pièce tout entière<sup>42</sup> ». Bien que la fonction référentielle domine, la fonction métalinguistique est toujours présente, puisque « enchâsser une pièce dans une autre, c'est dans tous les cas, donner à voir un spectacle qui se présente comme tel, et, par là-même, exhiber le code théâtral<sup>43</sup> ». La pièce intérieure bien intégrée à la pièce-cadre est un adjuvant. C'est la structure chorale qui met en œuvre le rapport optimal entre les deux pièces. Le spectacle enchâssé joue alors un rôle de dénégation : la pièce-cadre ne crée plus l'illusion. Si les pièces enchâssées dans la pièce-cadre sont...

[...] parties intégrantes de l'action principale qui ne progresserait pas sans eux, ces spectacles enchâssés relèvent donc d'un troisième type de rapport entre pièce-cadre et pièce intérieure, pour lequel on pourra parler de *degré maximal de structuration*<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. 128.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 134.

Dans ce dernier cas, la pièce peut parfois être une *mise en abîme*.<sup>45</sup> La mise en abîme désigne « un dédoublement thématique, c'est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée<sup>46</sup> ». La réduplication thématique ou mise en abîme, « qui suppose que l'œuvre se mire dans l'œuvre, est une figure littéraire qui ne ressortit pas exclusivement au domaine du théâtre<sup>47</sup> ». Selon Lucien Dällenbach, « le terme mise en abyme, à son apparition, désigne, de manière univoque, ce que certains auteurs appellent l'œuvre dans l'œuvre<sup>48</sup> ou la duplication intérieure<sup>49</sup> ». Il part de la définition gidienne pour proposer une nouvelle définition :

Si, par ce terme, Gide entend, comme on sait, la reprise dans une œuvre « du sujet même de cette œuvre » « au niveau des personnages »<sup>50</sup> est mise en abyme, dans mon acception, tout signe ayant pour référent un aspect pertinent et continu du récit (fiction, texte ou code narratif, énonciation) qu'il signifie au niveau de la diégèse, le degré d'analogie entre signe et référent donnant lieu à divers types de réduplication.<sup>51</sup>

À partir de l'étude des réductions diégétiques et métadiégétiques de Lucien Dällenbach, Georges Forestier propose la définition suivante : « est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchâssé réfléchissant tout ou partie de l'action principale<sup>52</sup> ». La réduplication peut jouer au niveau de l'énoncé, de l'énonciation, du code. Il y a trois

---

<sup>45</sup> André Gide, Jean Ricardou, Lucien Dällenbach et Georges Forestier écrivent *abyme*. Nous optons pour la graphie actuelle, comme le font le *Lexis* et le *Gradus, Les procédés littéraires (Dictionnaire)*.

<sup>46</sup> Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> Ainsi M. BUTOR, *Répertoire III*, Paris, Ed. de Minuit, 1968, p. 17 sq. dans Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 31.

<sup>49</sup> Voir B. MORRISSETTE, « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », *Comparative Literature Studies*, vol. VIII, n° 2, 1971, p. 125 sq. dans Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*

<sup>50</sup> A. GIDE, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1948, p. 41 dans Lucien DÄLLENBACH, « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, n° 177, janvier-mars 1980, p. 24.

<sup>51</sup> Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*

<sup>52</sup> Georges FORESTIER, *op. cit.*, p. 151.

types de mise en abîme. La mise en abîme *discursive* est « un enchâssement qui se réduit à un discours chanté ou parlé<sup>53</sup> ». La mise en abîme *dialogique* est un enchâssement constitué d'un dialogue sans action. La mise en abîme *fictionnelle* est « une véritable action dramatique développant une fiction autonome, la mise en abyme n'a ni le même fonctionnement, ni les mêmes significations<sup>54</sup> ». Ces enchâssements apportent une fonction sémantique qui varie en fonction du degré de réduplication (inversement proportionnel au contenu d'information) et en fonction de la place occupée par la mise en abîme dans la pièce-cadre (au milieu, à la fin de la pièce, décomposée). Au milieu, elle peut inverser le sens, à la fin, elle peut être non pas un reflet de la pièce-cadre, mais révélation de la « vérité ».

#### d) effets et significations des jeux de dédoublement

La signification d'une pièce est liée aux conceptions de la vie et de l'art de son époque. À l'âge baroque, les dramaturges conçoivent le théâtre comme un miroir du monde, *imago mundi*. Dans chaque pièce, ils veulent refléter une facette du monde sur la scène.

Or, les contemporains perçoivent le monde lui-même comme un théâtre : réfléchir le monde n'est donc rien de plus pour le théâtre que réfléchir du théâtre. Dès lors, lorsque le théâtre se dédouble, il réfléchit non seulement son propre univers, l'univers de la scène et des coulisses, mais aussi le théâtre du théâtre. Jeu de miroirs à l'infini.<sup>55</sup>

La pièce à structure « prologale » sert à rappeler la présence du public dans la salle, public, qui, au Moyen Âge, avait des échanges avec les acteurs. À l'âge baroque, l'adresse au public a une fonction avant d'avoir une signification : « En quelque sorte on faisait savoir au public qu'on n'ignorait pas sa présence, pour mieux l'oublier

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 175.

ensuite.<sup>56</sup> » La présence des spectateurs à l'intérieur de la pièce est alors suggérée ou effective. La structure « chorale » ajoutera un facteur de vraisemblance, puisque le faux public continue à exister durant le déroulement de la pièce intérieure. Malgré la présence de spectateurs intérieurs sur la scène, la reproduction manque de fidélité. Les personnages composant le chœur sont parfois concernés par l'action, comme le chœur antique, alors que le public du XVII<sup>e</sup> siècle n'écoute pas toujours docilement l'action représentée sur scène. Il est « turbulent, impulsif et impressionnable<sup>57</sup> ». Malgré la volonté de représenter une image du monde, les dramaturges fidèles aux structures léguées par les siècles passés offrent une image incomplète ou artificielle du public du XVII<sup>e</sup> siècle. Le public des comédies de comédiens n'était qu'une toile de fond, parce que le but véritable des dramaturges était de combattre les préjugés des populations ignorantes qui censuraient les mœurs des comédiens. Dans les comédies de comédiens, les dramaturges se moquent des accessoiristes, des poètes et des metteurs en scène afin que leur apologie des comédiens semble plus sincère aux yeux du public. La moralité des comédiens devient un des thèmes du théâtre dans le théâtre. Le thème du démiurge représenté par le magicien, le précepteur ou le châtelain sert à la fois à créer l'illusion et la révélation. Quelques auteurs seulement associeront le dramaturge au personnage démiurge pour faire l'apologie des auteurs dramatiques. Le théâtre dans le théâtre sera le lieu d'une réflexion esthétique sur l'art du comédien.

Le paradoxe du théâtre intéresse bien davantage les dramaturges que la reproduction du public et de la scène.

Or, à l'époque baroque, la reproduction est saisie comme la fonction la moins importante du « théâtre-miroir » : son pouvoir réfléchissant reste tributaire d'une éthique, devenue une esthétique, résumée dans la fameuse formule, « le monde est un théâtre » — et dans son corollaire, « la vie est un songe ». Car le théâtre peut bien contenir le monde : si ce monde n'est qu'apparence, la reproduction du réel n'est plus que la reproduction du possible. De même, si la vie est un songe, le théâtre ne peut reproduire que de

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 183.

l'illusion. Aussi le pouvoir réfléchissant du théâtre-miroir est-il compris d'abord comme pouvoir déformant.<sup>58</sup>

Le spectateur se laisse prendre au jeu de l'illusion avant de ressentir la violence de la rupture de l'illusion, puis vient la folie et l'éveil de la folie : c'est la catharsis liée à l'expérience théâtrale depuis l'Antiquité.

L'illusion peut naître du *dédoublement de l'action*. La présence de la pièce intérieure renforce la vraisemblance de la pièce-cadre, parce que le spectateur intérieur, qui est pourtant un personnage, semble plus vrai au moment où il assiste au spectacle enchâssé. Les ressemblances entre l'action d'une pièce mise en abîme et la pièce-cadre peut jouer de trois façons : une action « réelle » peut sembler fausse avant d'être révélée ; une action jouée peut sembler vraie ; une action fictive peut rejoindre la « réalité » qui s'avérera être illusion.

Le théâtre dans le théâtre permet le *redoublement du personnage*. Redoubler un personnage consiste à représenter sa vie intérieure, raconter son passé, la vérité. C'est un fait assez rare au XVII<sup>e</sup> siècle, parce que les pièces intérieures sont habituellement des comédies. Malgré sa fonction de révélation, le personnage redoublé garde toujours son statut de personnage, sinon il n'y aurait plus de théâtre.

Le *dédoublement du personnage* peut se faire de deux façons. Un personnage-comédien de la pièce-cadre joue un personnage dans la pièce enchâssée. L'identité du personnage-comédien est différente de celle du personnage de la pièce enchâssée. Le comédien peut être déchiré entre les deux identités, et le spectateur peut être confondu devant l'ambiguïté de la situation. Il ne sait plus si le personnage-comédien est lui-même ou le personnage de la pièce enchâssée. Si le personnage-comédien répète son rôle devant le vrai public, le public intérieur en saura moins que le public réel et sera pris par l'illusion dramatique. Le dédoublement d'un personnage de la pièce-cadre peut avoir lieu lorsqu'il se voit représenté par un comédien dans la pièce enchâssée. Il est alors spectateur. Il ne peut pas y avoir de confusion entre l'identité des deux

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 227.

personnages. Celui de la pièce-cadre peut se demander si son double le représente avec exactitude. Il se reconnaîtra si la scène représentée est une réduplication de l'action de la pièce-cadre.

À l'âge baroque, le comédien doit « donner l'illusion du vrai sans s'y laisser prendre [alors que le public] doit être conscient de n'assister qu'à une *représentation* du réel<sup>59</sup> ». Si la raison est absente et que l'esprit ne parvient pas à distinguer le vrai de l'illusion, la déraison, la folie, voire la sainteté prend place temporairement avant que la conscience reprenne ses droits, avant la *révélation*.

Si illusoire qu'elle paraisse, la vie humaine n'en a pas moins une signification, et cette signification est révélée au moment de la rupture de l'illusion que constitue la mort. Aussi, le théâtre, image de la vie, acquiert-il, par delà son pouvoir de reproduction ou d'illusion, valeur de révélation, en ce qu'il permet de dévoiler ce que représente la vie humaine au regard de Dieu.<sup>60</sup>

L'illusion théâtrale peut avoir un côté moralisateur religieux ou humaniste. Elle révèle la vérité à l'homme qui apprend ainsi à se méfier des apparences et à jouer honnêtement son rôle.

Dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, les jeux de miroirs deviennent autosuffisants. L'*autoreprésentation* renforce la théâtralité du théâtre : « il y a théâtralisation toutes les fois qu'une action dramatique passe par le détour du théâtre dans le théâtre sans que ce détour soit nécessaire, toutes les fois qu'elle devient spectacle sans cesser d'être action dramatique.<sup>61</sup> » On parle de *théâtralisation simple* lorsque les scènes ne sont pas chargées de spectaculaire. Il peut y avoir théâtralisation sans qu'il y ait théâtre dans le théâtre : « toute mise en scène qui confère un caractère spectaculaire à un événement dramatique tend à la théâtralisation<sup>62</sup> ». Les scènes de

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 326.

<sup>62</sup> *Ibid.*

violences et les scènes chargées « de la pompe, du faste, du décor, des machines<sup>63</sup> » sont fortement théâtralisées. Si on théâtralise les scènes spectaculaires en ayant recours au théâtre dans le théâtre, on parle de *surthéâtralisation*. Le *dédoublément* qui souligne l'aspect spectaculaire de la pièce est dit *décoratif*. Lorsque la pièce enchâssée est coupée de tout élément référentiel avec la pièce cadre, elle est considérée pour elle-même. Derrière la fonction décorative apparaît la *fonction métalinguistique*. Lorsque le dramaturge s'interroge sur les techniques du théâtre, l'autoreprésentation devient une *critique sur le théâtre*.

### e) évolution du procédé

Le procédé du théâtre dans le théâtre et ses fonctions se modifient au fil des siècles. De la Renaissance à l'âge classique, le procédé du théâtre dans le théâtre est lié au problème de l'être et du paraître. Les pièces qui véhiculent le motif de la vengeance ont une triple fonction interne « reveal / revel / revenge », c'est-à-dire...

[...] que le jeu intercalé fait avancer le dénouement, qu'il met en scène un divertissement pour le plaisir du public (c'est le *delectare* de la formule d'Aristote) et qu'il permet finalement de satisfaire la vengeance et de punir les coupables<sup>64</sup>.

À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, « il s'agit donc avant tout de produire un théâtre qui reflète la condition humaine — c'est-à-dire l'homme acteur sous le regard de Dieu ou acteur dans une société politiquement hiérarchisée<sup>65</sup> ». Dans ces pièces qui présentent les personnages comme des marionnettes entre les mains de Dieu, le jeu esthétique correspond à un jeu idéologique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le théâtre dans le théâtre va rompre avec l'illusion théâtrale. C'est le règne de la raison et de la vertu qui débute. Les deux fonctions essentielles de ce théâtre sont la pratique d'un « théâtre qui par un système de dédoublement prend ses distances vis-à-vis du théâtre classique et des règles des

---

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Manfred SCHMELING, *op. cit.*, p. 19.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 21.

unités [et la mise en scène d'une] discussion critique sur les genres théâtraux<sup>66</sup> ». Dans ces parodies, un désaccord structurel et sémantique crée une distance entre le texte parodié et le texte parodiant. L'intrigue (le signifié) est conservée et le niveau d'expression (le signifiant) est critiqué et modifié. L'auteur fait appel à la mémoire des spectateurs pour créer un effet de la parodie. Ce théâtre témoigne parfois d'un caractère destructif (critique des formes traditionnelles), parfois d'un esprit conservateur (rejet des nouveautés). La critique peut être d'ordre esthétique ou idéologique. Dans tous les cas, les auteurs veulent orienter les goûts des spectateurs. Lorsqu'il y a jeu du jeu, c'est-à-dire lorsque « le rôle, la fictionnalité, le jeu deviennent aussi sujet à réflexion au-delà du *hic et nunc* de la situation théâtrale concrète<sup>67</sup> », la volonté critique et artistique de l'auteur devient un « art poétique ».

L'imitation de la réalité du réalisme et du naturalisme au XIX<sup>e</sup> siècle ne favorise guère les formes réflexives. C'est avec le néo-romantisme du tournant du siècle que le théâtre dans le théâtre revient en force dans la tragi-comédie.

À travers ce genre tragicomique qui porte en soi sa propre idéologie d'un monde chaotique et aliéné, nous pouvons distinguer d'une part un jeu qui malgré sa réflexivité est engagé dans la vie politique, et de l'autre un jeu plus ou moins narcissique thématissant surtout les conditions esthétique et artistique de l'illusion théâtrale.<sup>68</sup>

Quatre nouveaux procédés amènent le spectateur à réfléchir à la fois sur la forme de la pièce et sur son statut ontologique. La *suppression radicale de la frontière « fictionnelle » entre « jeu » et « réalité »* signifie que la distinction entre la vie et le jeu n'est qu'illusion. Le monde du dehors y est présenté comme le monde du jeu ; la relativité de l'être et du paraître est une critique sociale. La conscience du jeu des personnages signifie le refus du théâtre « sans conscience » ; c'est le rejet de l'illusion du jeu du théâtre classique et bourgeois. On est dans l'univers de la comédie humaine et de la théâtralité du monde empirique.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 48.



Si l'incapacité à distinguer la réalité de la fiction est un symptôme de folie, alors on peut toujours considérer aussi comme un monde de folie un univers conçu comme théâtre du monde, dans lequel le rêve, l'illusion, le jeu s'intègrent à la vie de manière quasi « naturelle ».<sup>69</sup>

Le jeu de l'être et du paraître est aussi une réponse au problème existentiel de l'homme. « Le jeu n'est pas un acte libre, autonome ; au contraire, le paraître ne se révèle que dans le regard d'autrui, qu'à travers l'existence des autres, de la société qui décide de la répartition des rôles.<sup>70</sup> » Le jeu dans le jeu au début du XX<sup>e</sup> siècle a un caractère destructeur : la conscience du jeu et de ses formes structurelles détruit la frontière entre la réalité et l'illusion.

Le second procédé permettant la réflexion du spectateur est *improvisation et participation*. Dans une scène où ils « improvisent », les acteurs échappent à la direction du metteur en scène « et vivent *leur* vie, *leurs* sentiments, *leurs* pensées [...] ce n'est pas l'art qui est la *mimesis* de la vie mais la vie qui imite l'art<sup>71</sup> ». La confusion entre le jeu et la vie entraîne une destruction de la représentation, du théâtre.

La *démonstration* « épique » à la manière de Brecht prive le spectateur de l'illusion du jeu et guide sa réflexion sociale ou politique. Le dramaturge peut mettre en scène la thèse et l'anti-thèse. Ce jeu dans le jeu « élève la révolution à un niveau

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 56-57. Arthur Schnitzler (*Le Cacatoès vert*), Luigi Pirandello (La Trilogie du *Teatro nel Teatro*) et Jean Genet (*Le Balcon*, *Les Nègres*, etc. ont écrit « des drames à jeu dans le jeu dans lesquels le rapport entre être et paraître, jeu et vie ou bien théâtre et réalité constitue un thème de première importance ». *Ibid.*, p. 51.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 72. Chez Pirandello, l'art ne peut pas imiter la vie, parce qu'il ne peut pas rendre compte « de la multiplicité des réalités subjectives » (p. 66). C'est « la thèse centrale de l'impossibilité d'un théâtre qui voudrait être en même temps le jeu et la vie » (p. 69). Son engagement est esthétique-idéaliste. Chez Jean Genet, le jeu de l'être et du paraître, est mis en évidence dans le rapport entre sa vie et la thématique de la mise en scène. Pour lui, l'individu est obligé de jouer. Il doit devenir ce que les autres ont besoin qu'il soit. Ce jeu obligatoire, qui implique une idée de dépravation, est présent dans toutes les pièces de Jean Genet. Sur scène, les jeux de miroirs, masques et rituels se multiplient. Le théâtre s'affirme comme théâtre.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 65, 66.

théâtral et esthétique, l'aliénant par là même<sup>72</sup> », parce que le jeu dans le jeu montre l'impossibilité de lier le monde de l'action au monde du théâtre.

Le quatrième procédé, l'*accentuation des rapports intertextuels*, « la réflexivité de [l'œuvre] ne se vit et ne se comprend que devant l'arrière-plan que constitue l'intertexte, c'est-à-dire l'autre texte, celui auquel elle est liée<sup>73</sup> ». C'est par l'intermédiaire du *jeu dans le jeu* que se matérialise l'intertextualité, ce que Mikhaïl Bakhtine appelait les traces de la « parole d'autrui ».

Lorsqu'il y a théâtre dans le théâtre, qu'il s'agisse de formes complètes ou de formes périphériques, il y a toujours deux niveaux de discours : le *discours dramatique* et le *discours métadramatique*. Cette structure double a pour but d'offrir au spectateur une double perspective. « C'est ainsi qu'on pourrait établir une opposition entre le discours dramatique et le discours métadramatique, le second s'approchant du discours narratif.<sup>74</sup> » Manfred Schmeling formule trois principes théoriques sur la relation entre cette structure théâtrale et le développement historique de la littérature en général. Le métathéâtre comporterait une critique littéraire, il apparaîtrait à un moment où la tradition est ressentie comme dépassée (anti-théâtre), et il est limité par la conscience

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 49. La structure de certaines pièces de Günter Grass, Tom Stoppard, Eugène Ionesco et Robert Pinget rejette ou adopte la didactique brechtienne. Dans *Les Plébéiens mettent en scène la révolte*, Günter Grass fait référence à une pièce de Shakespeare et à une pièce de Brecht pour mettre « en question le théâtre en tant que forme susceptible de maîtriser et de transformer la vie réelle » (p. 89). Comme Günter Grass, Eugène Ionesco mettra en cause les pièces qui veulent instruire et faire agir. Il le fera en citant Roland Barthes et Bernard Dort dans *L'Impromptu de l'Alma*. C'est le « mot étranger » qui se trouve théâtralisé sous forme de *jeu dans le jeu*. Contrairement à Günter Grass qui croit malgré tout à une forme modérée de théâtre engagé, Ionesco ne croit pas à l'engagement social du théâtre. Il pousse les situations à l'absurde et utilise la structure du *jeu dans le jeu* avec ses nombreux niveaux dramatiques pour confronter ses idées sur le théâtre à celles de ses critiques. Les dialogues contiennent parfois tant de répétitions que le jeu en est détruit. Tom Stoppard fera appel à la mémoire du public pour faire de deux personnages de *Hamlet*, les personnages principaux d'une pièce absurde. *Rosencrantz And Guildenstern Are Dead* est une réflexion sur l'art de la mise en scène, une interrogation sur l'identité du héros, une critique du théâtre de l'illusion de Shakespeare, et une remise en question du jeu dans le jeu.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 15.

esthétique des spectateurs. Cette structure réflexive comporte une critique du monde contemporain.

Dans la mesure où les conventions esthétiques battues en brèche par le métathéâtre sont elles-mêmes l'expression d'un parti pris idéologique déterminé, l'interrogation « jouée » sur leur valeur actuelle implique nécessairement une prise de conscience des problèmes sociaux et psychologiques.<sup>75</sup>

## 2) problème d'intertextualité et de mise en abîme

Il convient d'établir une distinction entre « *intertextualité générale* (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et *intertextualité restreinte* (rapports intertextuels entre textes du même auteur)<sup>76</sup> ». Lucien Dällenbach ajoute à ces deux catégories une *intertextualité autarcique* qu'il propose de nommer *autotextualité*. Un *autotexte* désigne « une reduplication interne qui dédouble le récit<sup>77</sup> ». La mise en abîme est donc un type d'autotexte qu'il considère...

[...] comme une *citation de contenu ou un résumé intratextuel*. En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé — et donc un trait du code métalinguistique ; en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne. Il n'y a donc pas à s'étonner que la fonction narrative de toute mise en abyme se caractérise fondamentalement par un cumul des propriétés ordinaires de l'itération et de l'énoncé au second degré, à savoir l'aptitude de doter l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signifiante, de la faire dialoguer avec elle-même et de la pourvoir d'un appareil d'auto-interprétation.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>76</sup> Jean RICARDOU dans Lucien DÄLLENBACH, « Intertexte et autotexte », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Intertextualités*, Paris, Seuil, n° 27, 1976, p. 282.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 284.

Il conviendra « de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans le texte des éléments structurés antérieurement à lui<sup>79</sup> ». Par ailleurs, ...

[...] on distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple **allusion** ou réminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique. Ainsi on parlera d'intertextualité « faible » pour désigner l'allusion.

.....  
L'allusion suffit à introduire dans le texte centreur un sens, une représentation, une histoire, un ensemble idéologique sans qu'on ait besoin de les parler. Le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer.<sup>80</sup>

Si le terme intertextualité sied aux rapports entre un intertexte<sup>81</sup>, et des textes préexistants, il ne convient plus lorsque les éléments antérieurs ne sont pas des textes.

Julia Kristeva, en proposant la notion de **transposition**, envisage la possibilité du passage d'un système signifiant à un autre, au-delà de toute problématique littéraire ou esthétique. [...] Le travail effectué, c'est celui d'une transposition de signes linguistiques en signes littéraires.<sup>82</sup>

Le texte cité subit différents traitements afin de ne pas briser l'homogénéité de l'**intertexte**, c'est-à-dire le « texte absorbant une multiplicité de textes tout en restant centré par un sens<sup>83</sup> ». Le système signifiant hétérogène subit une transformation qui peut s'opérer de trois façons différentes : la verbalisation, la linéarisation et l'enchâssement. La **verbalisation** doit articuler dans une suite de signes verbaux un système de signes non verbaux ; la **linéarisation** tend à abolir « toute frontière et

---

<sup>79</sup> Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Intertextualités*, Paris, Seuil, n° 27, 1976, p. 262.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 263, 266.

<sup>81</sup> Nous utilisons le terme dans le sens que Laurent Jenny lui donne. Voir *infra*. Cette définition est à l'opposé de celle de Manfred Schmeling. Voir *supra*, p. 20.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 265-266.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 267.

toute clôture [afin de] constituer un texte composite comme totalité neuve<sup>84</sup> » ; et l'**enchâssement** ou « l'harmonisation intertextuelle, pour être parachevée, ne doit pas s'opérer seulement au niveau de la forme de l'expression. Elle doit se préoccuper d'unifier forme et substance du contenu.<sup>85</sup> » Ces « trois sortes de traitements qui ont pour but de le *normaliser*, d'assurer son insertion dans un nouvel ensemble textuel<sup>86</sup> ». L'insertion d'un élément préexistant dans un texte nouveau introduit le lecteur...

[...] à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte — ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle ou la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique « déplacé » et issu d'une syntagmatique oubliée.<sup>87</sup>

Le caractère répétitif ou redondant de toute citation ou condensation ajoute à la signifiante du nouveau texte « qui garde le *leadership* du sens<sup>88</sup> », malgré les influences des textes antérieurs qui gardent leur sens, et grâce au travail de transformation et d'assimilation où ils perdent de leur sens pour devenir matériau. En réactivant le sens de l'œuvre antérieure en créant une distance à travers la citation, l'imitation ou la parodie, le travail intertextuel fait appel à l'esprit critique du lecteur qui reconnaît l'élément étranger. L'intertextualité est parfois ludique, même narcissique. Quelle que soit sa fonction, le projet intertextuel est toujours un « instrument de parole privilégié des époques d'effritement et de renaissance culturels<sup>89</sup> ».

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 281.

### 3) introduction au problème de narratologie

L'objet de la narratologie est le récit. La théorie du récit élaborée par Gérard Genette porte essentiellement sur les relations entre trois niveaux de définition du discours narratif : le récit, l'histoire et la narration. Gérard Genette propose de...

[...] nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place.<sup>90</sup>

Il ne faut pas substituer *diégèse* à *histoire*. La *diégèse* est « l'univers spatio-temporel désigné par le récit<sup>91</sup> ». Gérard Genette dérive toujours l'adjectif *diégétique* de *diégèse*. Il désigne ce « qui se rapporte ou appartient à l'histoire<sup>92</sup> ». Tout récit est une production linguistique, expansion du verbe. Les problèmes d'analyse du discours narratif se formulent donc selon des catégories empruntées à la grammaire du verbe réduites à trois classes fondamentales. Le *temps* (ordre, durée, fréquence) regroupe les déterminations qui tiennent aux relations temporelles entre récit et diégèse ; le *mode*, celles qui tiennent aux modalités de la narration (distance et perspective) ; et la *voix*, celles qui se trouvent impliquées dans la situation narrative, et avec elle ses deux protagonistes (narrateur et narrataire). Les ordres de relations entre les niveaux de définition du récit (la triade récit / histoire / narration) entrent en jeu dans l'analyse des trois classes (temps, mode, voix). L'analyse du temps et du mode porte sur les relations entre histoire et récit, tandis que celle de la voix porte sur les relations entre narration et récit, et entre narration et histoire.

---

<sup>90</sup> Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 72.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>92</sup> *Ibid.* Gérard Genette ne dérive jamais l'adjectif *diégétique* de *diégésis*, qui désigne « le récit pur (sans dialogue) opposé à la *mimésis* de la représentation dramatique, et à tout ce qui, par le dialogue, s'en insinue dans le récit, ainsi devenu impur, c'est-à-dire *mixte*. *Diégésis*, donc n'a rien à voir avec *diégèse* ». *Id.*, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 13.

### a) temps (ordre, durée, fréquence)

Analyser l'**ordre** temporel, c'est repérer et mesurer les discordances entre la disposition des événements dans l'histoire et leur ordre de succession dans le récit. Après avoir dénombré les segments du récit selon les changements de position dans le temps, il faut définir les relations qui unissent les segments entre eux. Il convient d'éviter les connotations psychologiques rattachées aux termes « anticipation » et « rétrospection », et utiliser des termes plus neutres. On désigne par...

[...] *prolepse* toute manœuvre narrative consistant à raconter ou à évoquer d'avance un événement ultérieur, et par *analepse* toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie* pour désigner toutes les formes de discordance entre les ordres temporels<sup>93</sup>.

Une anachronie s'éloigne toujours, dans le passé ou dans l'avenir, du moment de l'histoire où le récit s'interrompt pour lui céder la place. La *portée* de l'anachronie mesure la distance temporelle entre les deux récits. L'*amplitude* est la durée plus ou moins longue de l'histoire. L'analyse syntaxique des fragments temporels (subordination et coordination) fait apparaître les relations et les emboîtements. Gérard Genette nomme récit premier « le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle<sup>94</sup> ».

---

<sup>93</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 82.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 90. Quelques critiques croient que le terme de récit premier devrait être remplacé par récit primaire parce que récit premier est « légèrement fourvoyant, puisqu'il peut donner l'impression de désigner le niveau le plus important, alors qu'en fait le niveau métadiégétique est souvent thématiquement plus important que le récit primaire ». Mais en français l'utilisation du mot primaire ne règle pas le problème. Gérard Genette croit qu'il vaudrait peut-être mieux « parler des niveaux narratifs en termes de profondeur de subordination ». Il fait remarquer que les grammairiens n'ont pas trouvé de solutions « au fait qu'une proposition " subordonnée " peut être thématiquement plus importante que la " principale ". Il est de fait que le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui. L'opposition *primaire / second(aire)* traduit ce fait à sa manière, et il faut, [...] accepter cette contradiction entre l'incontestable subordination narrative et l'éventuelle prééminence thématique. » *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 60.

La détermination de la *portée* permet de diviser les analepses en deux classes. Nous parlons d'analepse *externe* lorsque « toute l'amplitude reste extérieure au récit premier<sup>95</sup> ». Cette analepse n'interfère pas avec le récit premier. Elle a une fonction explicative. Nous parlons d'analepse *interne* lorsque « le champ temporel est compris dans celui du récit premier<sup>96</sup> ». Cette analepse présente des problèmes d'interférence.

Une analepse est *hétérodiégétique* si elle porte « sur une ligne d'histoire, et donc un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit premier<sup>97</sup> ». Elle sera *homodiégétique*, si elle porte « sur la même ligne d'action que le récit premier<sup>98</sup> ». Une analepse interne hétérodiégétique ne présente aucun risque d'interférence entre les deux récits. Par contre une analepse interne homodiégétique présente un risque inévitable d'interférence. Il faut distinguer deux catégories d'*analepses internes homodiégétiques*. La première, celle des...

[...] analepses *complétives*, ou « renvois », comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendante de l'écoulement du temps<sup>99</sup>.

Ces lacunes antérieures peuvent être des *ellipses*, « c'est-à-dire des failles dans la continuité temporelle [en d'autres mots] l'élimination d'un segment diachronique<sup>100</sup> » et des *paralipses* qui consistent « en l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation dans une période couverte par le récit<sup>101</sup> ». La seconde catégorie des analepses internes homodiégétiques est celle des...

---

<sup>95</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 90.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.* L'ellipse est un fait de *durée*, non d'ordre. Elle est un bond en avant sans retour, une accélération du récit.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 92-93. La paralipse est un fait de *mode*.



[...] analepses *répétitives*, ou « rappels », [avec lesquelles] nous n'échapperons plus à la redondance, car le récit y revient ouvertement, parfois explicitement, sur ses propres traces. Bien entendu, ces analepses en rappel peuvent rarement atteindre des dimensions textuelles très vastes : ce sont plutôt des allusions du récit à son propre passé<sup>102</sup>.

Les analepses répétitives servent souvent à donner un sens à un événement qui semblait insignifiant ou à modifier après coup la signification des événements passés.

L'*amplitude* permet de déterminer une troisième catégorie d'analepses, assez rare, la classe mixte. Il s'agit « d'analepses externes qui se prolongent jusqu'à rejoindre et dépasser le point de départ du récit premier<sup>103</sup> ». Certaines analepses sont *partielles*. Il s'agit d'un « type de rétropections qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier<sup>104</sup> », qui sert habituellement à apporter une information isolée. Le récit reprend alors là où il s'était interrompu, soit de manière implicite, soit de manière explicite, en soulignant la fonction explicative, comme Balzac aimait le faire avec le fameux « voici pourquoi ». D'autres analepses sont *complètes*. Elles viennent « se raccorder au récit premier, sans solution de continuité entre les deux éléments de l'histoire<sup>105</sup> ». Le récit premier fait alors figure de dénouement anticipé. Il y a nécessairement chevauchement entre les deux récits.

La *prolepse* temporelle, ou les allusions à l'avenir, est moins fréquente que l'analepse. Il semble que les récits à la première personne en contiennent davantage, les anachronies témoignant du désir de se prêter à la rétrospection. Comme pour les analepses, il faut distinguer les *prolepses internes* des *prolepses externes* qui « se situent en un point de l'histoire postérieur<sup>106</sup> » au récit premier. Les prolepses

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 106-107.

externes servent souvent d'épilogue à une ligne d'action, « ce sont des témoignages sur l'intensité du souvenir actuel, qui viennent en quelque sorte authentifier le récit du passé<sup>107</sup> ».

Les prolepses *internes homodiégétiques* posent des problèmes d'interférence, comme les analepses du même type. Ce risque est nul pour toutes les prolepses *hétérodiégétiques*. Les prolepses *homodiégétiques complétives* « viennent combler par avance une lacune ultérieure<sup>108</sup> ». Les prolepses *homodiégétiques répétitives* sont « celles qui, toujours par avance, doublent, si peu que ce soit un segment narratif à venir<sup>109</sup> ». Elles sont généralisantes et annoncent une série ultérieure de récits semblables. « Les prolepses répétitives ne se trouvent guère qu'à l'état de brèves allusions : elles réfèrent d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long.<sup>110</sup> ». Elles jouent un rôle d'*annonce*, et créent une attente dans l'esprit du lecteur. Il ne faut pas confondre les annonces avec les *amorces*, « "germe insignifiant", et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective<sup>111</sup> ».

Il y a une distinction entre prolepses *partielles*, celles qui sont « souvent interrompues de façon aussi franche qu'elles ont été ouvertes<sup>112</sup> », et prolepses *complètes*. Bien qu'il semble difficile de trouver des prolepses complètes, il pourrait y en avoir « qui se prolongent dans le temps de l'histoire jusqu'au "dénouement" (pour les prolepses internes) ou jusqu'au moment narratif lui-même (pour les prolepses externes ou mixtes)<sup>113</sup> ». On nomme *syllepses temporelles* les « groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>113</sup> *Ibid.*

autre<sup>114</sup> ». Finalement, *achronie* désigne une « coïncidence entre succession diégétique et succession narrative<sup>115</sup> ».

En matière de **durée**, il est possible de comparer la chronologie *externe* (référence à des événements historiques) et la chronologie *interne* du récit. Les difficultés apparaissent lorsqu'on veut mesurer la concordance ou la discordance entre récit et histoire. Si le rapport entre la durée du récit pouvait être égale à celle de l'histoire, on pourrait parler d'*isochronie*. « Le récit isochrone, notre hypothétique degré zéro de référence, serait donc ici un récit à vitesse égale, sans accélérations ni ralentissements, où le rapport durée d'histoire / longueur de récit resterait toujours constant.<sup>116</sup> » Puisqu'un tel récit ne peut exister, tout récit « ne peut aller sans *anisochronies*, ou si l'on préfère [...], sans effets de rythme<sup>117</sup> ». Quatre *mouvements* narratifs ponctuent le rythme du récit : l'*ellipse* (vitesse infinie), la *pause* descriptive (lenteur absolue), la *scène* (souvent dialoguée, « elle réalise conventionnellement l'égalité de temps entre récit et histoire<sup>118</sup> ») et le récit *sommaire* (sa vitesse « couvre avec une grande souplesse de régime tout le champ compris entre la scène et l'ellipse<sup>119</sup> »).

Du point de vue temporel, une *ellipse* est *déterminée* si la durée du temps d'histoire éliidé est indiquée. Elle est *indéterminée* si la durée n'est pas indiquée. Du point de vue formel, on distingue trois formes d'ellipses. Les ellipses *explicites*...

[...] procèdent soit par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élident, ce qui les assimile à des sommaires très rapides, [...] soit par

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>119</sup> *Ibid.*

élision pure et simple (degré zéro du texte elliptique) et indication du temps écoulé à la reprise du récit<sup>120</sup>.

Les ellipses *implicites* sont « celles dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative<sup>121</sup> ». Les ellipses *hypothétiques* sont encore plus implicites que les précédentes, voire « impossibles à localiser, parfois même à placer en quelque lieu que ce soit<sup>122</sup> ». Elles sont révélées après coup par une analepse.

La *pause descriptive* est un élément du discours narratif. Elle est à la fois pause et description<sup>123</sup>. Ne sont pas pauses descriptives les *intrusions* ou *interventions de l'auteur* qui interrompent le récit, et les descriptions qui ne font pas pause dans le récit. Dans le *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette propose un « cinquième type de mouvement que serait la digression réflexive<sup>124</sup> ». Les *digressions réflexives* sont des pauses « plutôt digressives, extradiégétiques, et de l'ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration<sup>125</sup> ».

Le troisième aspect essentiel de la temporalité narrative est la **fréquence** narrative, « c'est-à-dire les relations de fréquence (ou plus simplement de répétition) entre récit et diégèse<sup>126</sup> ».

La « répétition » est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>123</sup> Les *pauses descriptives* sont *diégétiques*, puisqu'elles rendent compte de l'univers spatio-temporel de l'histoire.

<sup>124</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 25.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 145.

abstraction [...] l'on nommera ici « événements identiques », ou « récurrence du même événement » une série de plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance.<sup>127</sup>

Le récit *singulatif* désigne « cette forme de récit, où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement narré<sup>128</sup> ». On parlera de récit singulatif *anaphorique* lorsque les répétitions du récit répondent aux répétitions de l'histoire. Un récit sera *répétitif*, lorsque « les récurrences de l'énoncé ne répondent à aucune récurrence d'événements<sup>129</sup> ». Le récit *itératif*, est celui « où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences du même événement (c'est-à-dire, encore une fois, plusieurs événements considérés dans leur seule analogie)<sup>130</sup> ».

On trouve parfois un passage itératif à l'intérieur de scènes singulières. Si le champ temporel du segment itératif dépasse de beaucoup la scène où il s'insère, on parle d'itération *généralisante* ou *itération externe*. L'*itération interne* ou synthétisante, « consiste à traiter partiellement de façon itérative la durée de cette scène elle-même, dès lors synthétisée par une sorte de classement paradigmatique des événements qui la composent<sup>131</sup> ». On qualifie de *pseudo-itératives* les scènes présentées comme itératives par leur rédaction à l'imparfait, « alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation<sup>132</sup> ».

Une *série* itérative est composée d'un certain nombre d'*unités* singulières. Trois traits distinctifs caractérisent ces unités. La *détermination* est « l'indication des limites diachroniques d'une série<sup>133</sup> ». La *spécification* est « le rythme de récurrence de ses

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 157.

unités constitutives<sup>134</sup> ». L'*extension* est « l'amplitude diachronique de chacune des unités constitutives<sup>135</sup> ». Les *déterminations internes* et les *spécifications internes* peuvent apporter des variantes à une série itérative. Les premières marquent les étapes d'une série et peuvent les diviser en sous-séries. Un événement peut fonctionner comme une variante de l'unité synthétique.

La *spécification interne*, au contraire, est un procédé de diversification purement itératif, puisqu'il consiste simplement à subdiviser la récurrence pour obtenir deux variantes en relation (nécessairement itérative) d'alternance.<sup>136</sup>

Les indications temporelles sont alors de type itératif-alternatif : *parfois, ou bien, quelquefois, souvent, tantôt... tantôt*. Spécification et détermination peuvent jouer dans le même segment narratif. Le singulatif se trouve alors au service de l'itératif.

La *diachronie interne* marque la durée synthétique de la série constitutive et de ses variantes considérées sans aucune interférence. La *diachronie externe* marque le passage du temps, la durée « externe » qui sépare le premier événement de la série du dernier. Des interférences peuvent intervenir entre *diachronie interne* et *diachronie externe*. Un lien de causalité lie les événements qui peuvent être racontés dans leur successivité propre. Ils peuvent, au contraire, marquer des successions d'états. Les indications temporelles comme *dès lors, depuis, maintenant*, indiquent l'absence de communication entre les événements.

L'*alternance* des segments narratifs recouvre un système de subordinations fonctionnelles. Il y a deux types fondamentaux de relations entre segment itératif et segment singulatif : « le segment itératif, à fonction descriptive ou explicative, subordonné à (et généralement inséré dans) une scène singulative<sup>137</sup> » ; et « la scène

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 170.

singulative à fonction illustrative subordonnée à un développement itératif<sup>138</sup> ». Il existe des structures plus complexes où des parenthèses s'insèrent dans un segment déjà subordonné à un autre. Certains segments peuvent être *neutres*, c'est-à-dire « aspectuellement indéterminés, dont la fonction, [...] semble être d'empêcher le lecteur de s'apercevoir du changement d'aspect<sup>139</sup> ». Il y en a trois sortes : des excursus discursifs au présent ; le dialogue sans verbe déclaratif (parfois réduit à une seule réplique) ; et un segment mixte qui « consiste à interposer entre itératif et singulatif des imparfaits dont la valeur aspectuelle reste indéterminée<sup>140</sup> ».

Le « récit autobiographique, dès Rousseau ou Chateaubriand, recourt à l'itératif davantage que le récit de fiction, surtout (et tout naturellement) dans l'évocation des souvenirs d'enfance<sup>141</sup> ». Lorsqu'un auteur imite le modèle autobiographique ou lorsqu'il y a une part d'autobiographie dans son œuvre, l'itératif peut tenir une place importante.

### **b) mode (distance, perspective)**

Le mode narratif est la catégorie qui regroupe les procédés de « *régulation de l'information narrative*<sup>142</sup> ». La « vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran<sup>143</sup> ». Les deux modalités essentielles sont la *distance* et la *perspective*.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>141</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 26.

<sup>142</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 184.

<sup>143</sup> *Ibid.*

La **distance**, c'est-à-dire la quantité d'information fournie au lecteur, est un problème soulevé pour la première fois par Platon dans le III<sup>e</sup> Livre de *La République*.<sup>144</sup> L'auteur y opposait deux modes narratifs : la diégésis et la mimésis. La *diégésis* étant le récit pur non mêlé d'éléments mimétiques, en d'autres mots, les aspects purement narratifs. La *mimésis* (au sens platonicien) étant le dialogue. Pour Gérard Genette, il n'y a pas d'imitation dans le récit. Le récit est un acte verbal qui informe, qui raconte une histoire. Les dialogues et les monologues ne sont pas imitation, mais transcription. Il propose donc une opposition *récit d'événements / récit de paroles*. Trois traits caractérisent le *récit d'événements* : le degré de présence de l'instance narrative (qui renvoie à un fait de voix) ; le caractère détaillé du récit (qui renvoie à un fait de vitesse) ; et les détails fonctionnellement inutiles (qui font « illusion »). Le *récit de paroles* est la « (re)production du discours et de la pensée des personnages dans le récit littéraire écrit<sup>145</sup> ». Trois états possibles du discours du personnage (prononcé ou « intérieur ») se rapportent à la distance narrative. Le discours *narrativisé*, ou *raconté*, est « l'état le plus distant et en général [...] le plus réducteur<sup>146</sup> ». Le discours *transposé*, dont le style indirect est plus ou moins subordonné à des éléments de style direct, ne permet pas au lecteur de vérifier la fidélité littérale des paroles prononcées, puisque « le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en propositions subordonnées, mais qu'il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les *interprète* dans son propre style<sup>147</sup> ». Une

---

<sup>144</sup> « Indirection et condensation [sont] deux traits distinctifs du “récit pur” » de Platon. *Ibid.* p. 184. Pour faire d'un récit de paroles homérique un récit pur ou récit d'événements, Platon parle en son nom « en éliminant les informations redondantes (“il dit”, “obéit”, “fils de Létô”), mais aussi des indications circonstancielle et “pittoresques” : “aux beaux chevaux”, et surtout “le long de la grève où le bruit de la mer”. » *Ibid.* p. 186. Platon élimine tous les détails *connotateurs de mimésis*. Aristote neutralisera l'opposition diégésis / mimésis en faisant « du récit pur et de la représentation directe deux variantes de la mimésis ». *Ibid.* p. 184. En opposition à Platon qui rejette tout discours rapporté, « Aristote ne tarde pas, au contraire, à soutenir, avec l'autorité et le succès que l'on sait, la supériorité du mimétique pur. » *Ibid.* p. 193.

<sup>145</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 34.

<sup>146</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 192.



variante bien connue depuis Flaubert, le « style indirect libre », n'a pas de verbe déclaratif, ce qui peut conduire à encore plus de confusion entre d'abord, le discours prononcé du personnage et le discours intérieur de ce même personnage, et ensuite entre le discours du personnage et celui du narrateur. Le discours *rapporté*, est la forme la plus « mimétique ». C'est le monologue et le dialogue de type dramatique. Gérard Genette nomme *discours immédiat*, le « monologue intérieur ». Dans *Nouveau discours du récit*, il désigne désormais ce type de discours, *monologue autonome*.<sup>148</sup>

La **perspective** « procède du choix (ou non) d'un " point de vue " restrictif<sup>149</sup> ». Avant d'identifier les trois catégories de focalisations<sup>150</sup>, précisons que la distinction entre « qui voit? » (fait de *mode*) et « qui parle? » (fait de *voix*) est couramment admise. Toutefois, Gérard Genette déplore que le « qui voit? » soit réduit à une formulation purement visuelle, parce qu'un événement peut être perçu par une instance qui entend. Un « qui perçoit? » n'est guère plus satisfaisant, parce que la position focale n'est pas toujours tenue par un personnage. Alors il suggère de se demander « où est le foyer de perception?<sup>151</sup> ». La focalisation<sup>152</sup> est une restriction de « champ », c'est-à-dire une sélection de l'information. Trois types de focalisation permettent de situer le *foyer* en rapport avec le personnage. Le récit *non-focalisé*, ou à

---

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Gérard Genette mentionne que c'est Dorrit Cohn qui a fait cette proposition dans le sixième chapitre de *La Transparence intérieure*, (traduction de l'anglais), Paris Seuil, 1981, dans *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 34.

<sup>149</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 203.

<sup>150</sup> Gérard Genette précise que « la théorie des focalisations n' [est] qu'une généralisation de la notion classique de " point de vue " ». *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>152</sup> Gérard Genette rejette le couple focalisateur / focalisé : « *focalisé* ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même ». *Ibid.*, p. 48.

*focalisation zéro* est le récit à *information complète*<sup>153</sup>. Le foyer ne coïncide avec aucun personnage. Le récit à *focalisation interne* est celui où la « restriction de champ » est limité à la perception d'un ou de plusieurs personnages. On dit que la focalisation est *fixe* sur le personnage<sup>154</sup> ou *fixe* sur le narrateur lorsque le champ est réduit au point de vue d'un personnage ou d'un narrateur. Le récit à *focalisation interne* est dit *variable* lorsque le champ est réduit au point de vue d'un personnage qui laisse sa place à un autre pour la reprendre par la suite plus ou moins longtemps. Il est *multiple* lorsqu'il y a plusieurs points de vue « comme dans les romans par lettres, où le même événement peut être évoqué plusieurs fois selon le point de vue de plusieurs personnages-épistoliers<sup>155</sup> » « En focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage, qui devient alors le "sujet" fictif de toutes les perceptions y compris celles qui le concernent lui-même comme objet<sup>156</sup> ». Le récit à *focalisation externe* présente le personnage « sans que nous ne soyons jamais admis à connaître ses pensées ou ses sentiments<sup>157</sup> ». Elle peut fonctionner en narration hétérodiégétique et en narration homodiégétique. « En focalisation externe, le foyer se trouve situé en un point de l'univers diégétique choisi par le narrateur, *hors de tout personnage*<sup>158</sup> » .

Des changements de focalisation (*altérations*) peuvent se produire tout au cours d'un récit. Il s'agit d'évaluer la quantité d'information retenue ou donnée en fonction de la logique du type adopté. Il existe deux types d'*altérations* : la *paralipse* où il s'agit de « laisser (-lipse, de *leipo*) une information que l'on devrait prendre (et

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 49. Gérard Genette n'aime pas que l'on parle de narrateur « omniscient », parce que « l'auteur n'a rien à "savoir", puisqu'il invente tout ». C'est le lecteur qui devient omniscient lorsque l'information est complète.

<sup>154</sup> Dans *Figures III*, Gérard Genette utilise le terme *héros*, qu'il remplacera par *personnage* dans *Nouveau discours du récit*, parce que la focalisation ne s'applique pas toujours au « personnage principal ».

<sup>155</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 207.

<sup>156</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 50.

<sup>157</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*

<sup>158</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*

donner)<sup>159</sup> » ; et la *paralepse* où il s'agit, « au contraire, de prendre (-lepse, de *lambano*) et donner une information qu'on devrait laisser<sup>160</sup> ». En d'autres termes, la *paralepse* est « une infraction délibérée ou non, au parti modal du moment<sup>161</sup> ». Dans le premier cas, on dissimule au lecteur une information que le narrateur et le personnage ne peuvent pas ignorer. En d'autres mots, « le récit en dit toujours moins qu'il n'en sait, mais il en fait souvent savoir plus qu'il n'en dit<sup>162</sup> ». Lorsqu'un narrateur homodiégétique donne des informations sur des scènes où il était absent, il est contraint de se justifier. Cette contrainte pourrait être désignée par le terme « *préfocalisation*<sup>163</sup> ».

### c) voix (temps de la narration, niveau narratif, personne)

La voix « désignera [l'aspect de l'action verbale dans] un rapport avec le sujet (et plus généralement l'instance) de l'énonciation<sup>164</sup> ». L'*instance narrative* est celle qui parle. Dans un récit de fiction, « le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur, [...] la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture<sup>165</sup> ». L'auteur imagine l'histoire, le narrateur la connaît. Analyser la situation narrative, c'est distinguer successivement des éléments qui fonctionnent simultanément dans le texte narratif : le *temps de la narration*, le *niveau narratif*, la *personne*.

---

<sup>159</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 212.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*

<sup>162</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 213.

<sup>163</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*

<sup>164</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 76.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 226.

Il ne s'agit plus ici, d'étudier les rapports entre histoire et récit, comme dans les faits d'ordre, de durée et de mode. Mesurer le **temps de la narration**, c'est étudier les rapports entre la *narration* et le *récit* et entre la *narration* et l'*histoire*. « La principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire.<sup>166</sup> » Dans la plupart des récits, la narration est postérieure à ce qu'elle raconte, mais il existe des récits « prédictifs » où la narration précède l'histoire. Il y a quatre grands types de narration. La narration *ultérieure* (le récit est au passé) est la plus fréquente. Dans un récit à la troisième personne la distance entre l'instance narrative et l'histoire est généralement indéterminée. Le prétérit marque une narration sans âge. Le présent marque parfois une relative contemporanéité de l'action. La narration *antérieure* (le récit est au futur ou au présent) se retrouve dans les récits prédictifs. Dans la narration *simultanée* (le récit est au présent, contemporain de l'action), il n'y a pas d'interférence entre les instances narratives et le jeu temporel. Toutefois, il peut y avoir confusion entre l'histoire et le discours narratif. Avec l'utilisation du présent purement événementiel, la distance temporelle entre l'histoire et le récit, qui est la seule trace d'énonciation, s'efface au profit de l'histoire. À l'inverse, dans les « monologues intérieurs », où l'accent porte sur l'énonciation, l'action est réduite au profit du discours. Dans la narration *intercalée* (complexe, cette narration à plusieurs instances se fait entre les moments de l'action), il peut y avoir des interférences. Il arrive parfois qu'un récit à narration ultérieure qui débute par l'emploi du présent se termine par une narration simultanée. L'histoire rejoint la narration. Cette isotopie temporelle ne dure que si la narration n'excède pas l'histoire.<sup>167</sup>

Contrairement à la narration simultanée ou intercalée, qui vit de sa durée et des relations entre cette durée et celle de l'histoire, la narration ultérieure vit de ce paradoxe, qu'elle possède à la fois une situation temporelle (par

---

<sup>166</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 228.

<sup>167</sup> « Mais raconter prend du temps (la vie de Schéhérazade tient à ce seul fil), et lorsqu'un romancier met en scène, au second degré, une narration orale, il manque rarement d'en tenir compte : il se passe bien des choses dans l'auberge tandis que l'hôtesse de *Jacques* raconte l'histoire du marquis des Arcis, et la première partie de *Manon Lescaut* se termine sur cette observation, que le chevalier a employé plus d'une heure à son récit, et qu'il a bien besoin de souper pour « prendre un peu de relâche ». *Ibid.*, p. 233-234.

rapport à l'histoire passée) et une essence intemporelle, puisque sans durée propre.<sup>168</sup>

Les **niveaux narratifs**<sup>169</sup> marquent, non pas une distance entre deux récits, mais un « seuil figuré par la narration elle-même<sup>170</sup> ». Cette différence de niveau se définit ainsi : « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit*<sup>171</sup> ». Les événements du récit premier sont qualifiés de *diégétiques* ou *intradiegétiques*. Les événements racontés dans le récit second sont dits *métadiégétiques*.

Le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier. [...] Bien entendu, l'éventuel troisième degré sera un méta-métarécit, avec sa méta-métadiégèse, etc.<sup>172</sup>

Lorsqu'il y a égalité de niveau narratif les récits sont dits *isodiégétiques*.<sup>173</sup>

Les termes *extradiégétique* et *intradiegétique* sont des faits de *niveau*. Un narrateur est *extradiégétique*, lorsqu'il est hors-diégèse, c'est-à-dire que, *comme narrateur*, il ne fait pas partie de l'histoire qu'il raconte (même s'il peut être personnage de cette histoire ; on dirait alors qu'il est un narrateur homodiégétique, mais il s'agit là d'un fait de *personne*). Un narrateur est *intradiegétique*, lorsqu'il fait partie de la diégèse d'un récit premier. Un narrateur intradiégétique est toujours narrateur d'un *métarécit*. « L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>169</sup> Gérard Genette explique que « la théorie des niveaux narratifs n'est qu'une systématisation de la notion traditionnelle d' "enchâssement", dont le principal inconvénient était de marquer insuffisamment le *seuil* que représente, d'une diégèse à une autre, le fait que la seconde est prise en charge par un récit fait dans la première. » *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 55.

<sup>170</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 238.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 241.

extradiégétique, comme l'instance d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique, etc.<sup>174</sup> »

Trois principaux types de relation peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère. « Le premier type est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction *explicative*.<sup>175</sup> » « Le deuxième type consiste en une relation purement *thématique*, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse : relation de contraste [...] ou d'analogie<sup>176</sup> ». La structure en abîme pousse le rapport d'analogie aux limites de l'identité.

Le troisième type ne comporte aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction de la diégèse, indépendamment du contenu diégétique : fonction de *distraktion*, par exemple, et / ou d'obstruction.<sup>177</sup>

Une *métalepse narrative*, est une « transgression délibérée du seuil d'enchâssement »<sup>178</sup>. En voici quelques possibilités : « une intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique<sup>179</sup> » ; un jeu « sur la double temporalité de l'histoire et de la narration<sup>180</sup> ». Ces intrusions dans le récit rendent difficiles la distinction entre les niveaux narratifs.

Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>178</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 58.

<sup>179</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 244.

<sup>180</sup> *Ibid.*

mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte.<sup>181</sup>

On nomme *pseudo-diégétique* ou *métadiégétique réduit* (sous-entendu : au diégétique) une forme de narration où le relais métadiégétique est évincé au profit du narrateur premier. En d'autres mots, on raconte comme diégétique ce qui a pourtant été présenté comme métadiégétique.

Étudier les faits de **personne** d'un discours narratif, c'est étudier « le changement de relation entre le narrateur et son histoire — c'est-à-dire encore, concrètement, le changement de narrateur<sup>182</sup> ». Plus concrètement encore, c'est chercher si « le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner *l'un de ses personnages*<sup>183</sup> ». On distingue deux types de récits : le récit *hétérodiégétique*, (le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte) ; et le récit *homodiégétique* (le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Dans le second type de récit, il y a deux variétés de narrateur : le narrateur *autodiégétique* (le narrateur est le héros de son récit) ; et le narrateur qui joue un rôle secondaire, un observateur ou un témoin. Quatre types fondamentaux de narrateurs se distinguent par leurs niveaux narratifs (extra- ou intradiégétique) et par leur relation à l'histoire (hétéro- ou homodiégétique) : le narrateur *extradiégétique-hétérodiégétique* (« narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent<sup>184</sup> ») ; le narrateur *extradiégétique-homodiégétique* (« narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire<sup>185</sup> ») ; le narrateur *intradiégétique-hétérodiégétique* (narrateur « au second degré qui raconte des histoires d'où [il] est absent[...]»<sup>186</sup>) ; le narrateur

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>182</sup> *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 64.

<sup>183</sup> *Id.*, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 252.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 256.

*intradiegétique-homodiegétique* (« narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire<sup>187</sup> »).

Le narrateur peut exercer cinq fonctions essentielles<sup>188</sup>. Chaque fonction se rapporte à un aspect (au sens large) du récit. La fonction *narrative* se rapporte à l'*histoire*. La fonction de *régie* se rapporte au *texte narratif*. Dans un discours métalinguistique (« métanarratif en l'occurrence<sup>189</sup> »), le narrateur donne des indications concernant l'organisation du discours. La fonction de *communication* règle les relations entre les deux protagonistes de la *situation narrative* (le narrateur et le narrataire). Elle correspond à la fonction phatique (vérifier le contact) et à la fonction conative (agir sur le destinataire) de Jakobson. La fonction *testimoniale* ou *d'attestation* rend compte du rapport affectif, moral ou intellectuel du *narrateur* avec l'*histoire*. C'est la fonction émotive. La fonction *idéologique* du narrateur se rapporte aux interventions directes ou indirectes du narrateur à l'égard de l'*histoire*.

Le narrataire se situe au même niveau diégétique que le narrateur. Il ne se confond pas avec le lecteur (même virtuel), comme le narrateur ne se confond pas avec l'auteur. Le narrataire *intradiegétique* est « un “ relais ” entre le narrateur et le lecteur virtuel<sup>190</sup> ». Le narrataire *extradiegétique* « se confond absolument avec ce lecteur virtuel — relais, lui, avec le lecteur réel, qui peut ou non s' “ identifier ” à lui<sup>191</sup> ».

---

187 *Ibid.*

188 Bien que Gérard Genette n'ait pas distribué les cinq fonctions du narrateur sur le modèle de Jakobson, elles ont certains points communs avec les six fonctions du langage : référentielle, émotive, conative, métalinguistique, poétique et phatique.

189 Gérard GENETTE, *Figures III*, *loc. cit.*, p. 261.

190 *Id.*, *Nouveau discours du récit*, *loc. cit.*, p. 91.



#### 4) métathéâtre et métarécit dans l'œuvre de Michel Tremblay

*À chaque œuvre sa forme*<sup>192</sup>

Afin de démontrer que le caractère unique de l'œuvre de Michel Tremblay tient à l'adaptation originale de formes anciennes, nous étudierons la signification des structures en fonction du message véhiculé par les textes dramatiques et les textes narratifs. Les problèmes de mise en abîme, d'intertextualité et de récit dans le récit jouent un rôle signifiant dans l'évolution esthétique et dans la signification de l'œuvre de Michel Tremblay. Le message véhiculé par les textes dramatiques et les textes narratifs est étroitement lié à la structure. Démontrer la complexité narrative de l'œuvre devrait révéler le sens des textes et la nature de l'entreprise littéraire de Michel Tremblay.

Auteur engagé, Michel Tremblay dénonce les aliénations des Québécois afin d'éveiller la collectivité francophone qui a perdu tout pouvoir laïque lors de la Conquête de 1760. Contrairement aux écrivains qui cherchaient à rédiger des œuvres édifiantes en respectant les convenances sociales et religieuses, dès ses premières pièces, Michel Tremblay montre l'état de la classe ouvrière francophone montréalaise privée de son humanité par suite des conditions sociales, économiques et religieuses qui sévissent depuis plus de deux siècles. Les premiers personnages mis en scène sont un microcosme de la société canadienne-française des années cinquante et soixante. L'auteur les décrit, alors qu'ils sont à peine sortis de la « grande noirceur » durant laquelle ils ont vécu repliés sur eux-mêmes, soumis au clergé. Ils se trouvent démunis après avoir rejeté le rigorisme moral de l'Église catholique qui avait jeté des balises étouffantes, mais rassurantes pour un peuple humilié. Dominés au travail par des patrons anglophones, les ouvriers francophones, qui oublient leur langue et associent la langue anglaise au prestige, rapportent à la maison un vocabulaire que le reste de la famille adopte et adapte à la langue française. L'anglicisation et la faible scolarisation contribuent à la perte de l'identité culturelle des Québécois. L'aliénation religieuse,

---

<sup>192</sup> Mot de Balzac cité par Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 115.

l'aliénation linguistique et l'infériorité économique des francophones est bien illustrée dans les aspects les plus réalistes de l'œuvre de Michel Tremblay. Bien qu'il se sente concerné par l'aliénation du peuple québécois<sup>193</sup>, le dramaturge et romancier ne refuse pas de considérer l'écriture comme un art. Il subordonne son talent à une cause tout en inscrivant son œuvre dans une esthétique qui lui permet de juxtaposer des tableaux non-réalistes aux scènes réalistes. Cette esthétique néo-réaliste<sup>194</sup>, présente dans le théâtre québécois depuis la fin des années soixante, est caractérisée par le regard critique du dramaturge sur un univers diégétique qui reflète une partie de la société contemporaine à l'écriture de ses textes. Comme dans le théâtre épique de Brecht, l'auteur néo-réaliste veut éveiller le lecteur et l'inciter à agir. Michel Tremblay réfléchit à l'incapacité des francophones de s'épanouir et de se sentir responsables de leur vie. Il ne propose pas de solutions mais pose clairement les problèmes de son époque. Le public doit observer les personnages, se poser des questions face aux problèmes abordés, il doit juger les comportements des francophones dans la société. Il peut s'en moquer aussi, afin de changer les choses. Pour ce faire, il doit prendre ses distances par rapport à l'univers diégétique. Lors d'une représentation, le metteur en scène peut utiliser des moyens théâtraux pour briser l'effet d'identification et amener le spectateur à poser un regard critique sur les comportements des personnages et les siens. Comme Brecht qui a fait tomber le quatrième mur en introduisant un narrateur qui s'adresse directement au public pour dénoncer les aliénations de son époque, Michel Tremblay introduit des monologues et des chœurs dans ses pièces de théâtre pour mieux montrer les personnages dans leur milieu. En interrompant le déroulement de l'histoire, l'auteur crée une rupture dans les scènes réalistes et crée des effets de distanciation qui invitent le lecteur à faire une pause et à réfléchir sur le sort des personnages comme membres de la société québécoise. Dans l'œuvre de Michel Tremblay, le réalisme est aussi important que le lyrisme critique. L'auteur exprime ses reproches, ses sentiments et ses doutes à travers les personnages en ne respectant pas les convenances sociales. Il ne

---

<sup>193</sup> Nous utiliserons le terme Québécois pour désigner les francophones du Québec à partir des années 1960, soit à partir de la Révolution tranquille, période où les francophones du Québec commencent à revendiquer collectivement leurs droits.

<sup>194</sup> Voir à ce sujet, l'annexe 1 du livre de Louise VIGEANT, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, coll. « Synthèse » 1989, p. 207-211.

cherche pas à embellir la réalité. Il la montre telle qu'il la perçoit en soulignant ses aliénations. Il veut surprendre le lecteur pour l'amener à prendre conscience de l'absurdité de situations destructrices auxquelles personne ne porte attention vu leur quotidienneté. Dans les romans, les analepses, les changements de voix narratives et les récits dans le récit ont la même fonction. Paradoxalement, cet aspect ludique et esthétique de l'œuvre donne l'assise critique nécessaire à la très sérieuse entreprise de libération du peuple québécois.

Dans les textes dramatiques de Michel Tremblay, la juxtaposition de formes complètes et de formes périphériques de théâtre dans le théâtre à des scènes réalistes incite le lecteur à poser sur la pièce un regard double. Le lecteur s'identifie d'abord aux personnages en assistant à leur vie. Il commence à voir les choses autrement dans les tableaux où les personnages cessent de communiquer entre eux pour s'adresser directement au lecteur. Ce dernier est obligé de devenir critique face à l'univers diégétique parce qu'il devient impossible de s'identifier à des personnages qui viennent de rompre le déroulement d'une scène réaliste pour s'adresser directement à lui. Dans les textes narratifs, l'auteur organise des analepses et des prolepses à la manière des auteurs réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle français. Le romancier introduit des récits dans le récit et des formes périphériques de récit qui rompent le déroulement linéaire de l'histoire soit pour ajouter des précisions, soit pour offrir un autre point de vue sur l'histoire. Ces structures réflexives, qui obligent le lecteur à être plus actif, témoignent d'un désir de changement de la part d'un auteur conscient des problèmes sociaux du monde dans lequel il vit. La structure étant toujours liée au thème, l'œuvre de Michel Tremblay a sûrement quelques thèmes en commun avec l'époque qui a vu naître le théâtre dans le théâtre, c'est-à-dire le dédoublement, l'illusion, le rêve et la folie de l'âge baroque. Elle a également des points en commun avec l'œuvre de Marcel Dubé, auteur réaliste qui s'est révolté lui aussi contre les forces de stagnation de la société québécoise. Marcel Dubé mettait toujours en scène un personnage conscient qui véhiculait le message de l'auteur dans les scènes réalistes. En optant pour une esthétique néo-réaliste, Michel Tremblay montre qu'il considère dépassées les structures théâtrales et narratives de l'époque où il a débuté son entreprise littéraire. Il endosse l'idéologie de son prédécesseur, tout en proposant une forme nouvelle pour faire changer les choses.

L'examen des correspondances entre les différentes réalités formelles et thématiques conduit à une saisie globale de l'œuvre. La structure de chaque œuvre témoigne d'un désir constant de briser l'identification lecteur / personnage. Chacune souligne une aliénation singulière de la société contemporaine à l'écriture. L'œuvre globale témoigne d'une volonté de dénoncer les peurs, les mensonges et la résignation d'un peuple humilié. Les divers procédés textuels créant des effets de distanciation sont étroitement liés à l'entreprise de dénonciation de l'auteur.

Dans les deux premiers chapitres de notre thèse, nous verrons que Michel Tremblay décrit des situations familiales difficiles. Dans son œuvre, la famille est un microcosme de la société francophone québécoise. La relation père / fils abordée dans le premier chapitre témoigne d'un problème d'identité du fils qui n'arrive pas à voir où se trouvent les frontières qui le séparent du père, vu l'inconsistance de ce dernier. La pièce *Le Vrai Monde?* illustre la difficulté du fils et de tous les membres de la famille à voir clairement les limites de chacun. La structure duelle de cette pièce illustre le problème de vision du personnage illusionné et l'incapacité de chacun des membres de la famille à agir pour régler les problèmes. Nous verrons que le personnage illusionné a une vision double : le mensonge et la vérité. Le mensonge, c'est-à-dire la situation telle que le personnage illusionné veut la voir, est représenté dans la pièce-cadre. La vérité, c'est-à-dire la vision du personnage dramaturge sur les événements niés par les autres membres de sa famille, est mise en abîme dans la pièce du personnage dramaturge. Les deux pièces traitent des mêmes événements et des sentiments du fils à l'égard du père dans sa quête d'identité. L'alternance entre les deux niveaux dramatiques montre le refus d'agir des autres membres de la famille malgré la révélation d'une vérité déjà connue de tous. Le lecteur peut voir le fossé qui sépare les deux versions, qui éloigne le fils écrivain du reste de la famille. La structure en abîme est habilement utilisée par Michel Tremblay pour dénoncer, la difficile relation entre un fils conscient et prêt à agir et le reste d'une famille illusionnée et incapable d'agir. *Le Vrai Monde?* symbolise la situation dans laquelle se trouve toute personne qui a rejeté le mode de vie passé pour se tourner vers une réalité moderne. Ceux qui refusent le changement ne peuvent pas accepter celui qui vit en fonction de nouvelles valeurs.

La question du père est récurrente dans l'œuvre de Michel Tremblay. Avant et après *Le Vrai Monde?* le dramaturge se questionne au sujet du pouvoir du père vis-à-vis des membres de sa famille et de son incapacité à les aimer et à les comprendre. Les figures maternelles ne sont guère plus aidantes en ce qui concerne le désir du fils écrivain à fixer les limites de son identité en rapport avec les autres membres de la famille. La pièce *Bonjour, là, bonjour* et le livret d'opéra *Nelligan* montrent la difficulté du fils à sortir de la famille, c'est-à-dire à devenir adulte. Les trois pièces témoignent de la peur éprouvée par le fils cultivé devant un père et une mère qui veulent le détruire moralement et intellectuellement afin de se protéger eux-mêmes d'une réalité qui les effraie. À un deuxième niveau de lecture, on peut élargir la signification de ces textes au macrocosme et se demander si le peuple québécois ne se serait pas comporté de la même façon que les membres de la famille de Claude dans *Le Vrai Monde?* au début de la Révolution tranquille. Ce peuple qui a courbé l'échine pendant deux siècles devant le clergé et les dirigeants anglophones est semblable aux personnages peu scolarisés et incapables d'agir par crainte d'un père et d'une mère autoritaires. Le fils instruit qui ose affronter le père ressemble à la génération des étudiants d'avant la Révolution tranquille qui allaient s'instruire Outre-Atlantique pour revenir au pays afin d'éveiller le reste de la société à la vie moderne. L'étude de la place des personnages du *Vrai Monde?* au sein d'une famille où un fils est cultivé illustre le difficile passage de « la grande noirceur » à la Révolution tranquille. Le problème de la paternité « scripturale » témoigne de la capacité de Michel Tremblay de s'affirmer comme écrivain, malgré et grâce à son respect des auteurs québécois et étrangers qui l'ont influencé.

Dans le second chapitre, l'examen des formes périphériques de théâtre dans le théâtre (chœurs, monologues, apartés et discours aux spectateurs) souligne les problèmes de communication des personnages en perte ou en quête d'identité. Il existe une corrélation entre les formes périphériques de métathéâtre, qui isolent scéniquement les personnages du déroulement de l'histoire de la pièce-cadre, et les problèmes de communication des personnages qui vivent psychologiquement isolés de leur entourage. La théâtralisation dans les textes dramatiques, c'est-à-dire les déguisements des travestis, les chansons et les numéros de danse des comédies musicales, pose un problème semblable. Tous ces personnages de théâtre mis en scène dans des structures

plus ou moins théâtralisées illustrent différentes aliénations comme celle de la femme au foyer, celle de l'ouvrier ou celle de l'homosexuel. Malgré des différences anecdotiques, la signification globale de toutes ces histoires rejoint la difficulté de l'affirmation de soi des petites gens devant l'autorité. Lorsque les personnages sont plus instruits, leur dépendance à l'autre est moins grande. La théâtralisation aussi. Il en va de même avec les personnages de roman évoluant dans la ville comme sur une scène de théâtre. Le problème de la théâtralité dans les textes narratifs permet à l'auteur de discuter plus longuement des aliénations en donnant la parole à des personnages qui n'ont pas de place au théâtre. Seuls les membres de la famille sont mis en scène dans les textes dramatiques. Dans les romans, le médecin, les religieuses, les prostituées, les marchands et les enseignants font partie du tableau vivant que peint le romancier. La charge est plus précise, mais moins efficace qu'au théâtre, parce qu'au lieu d'inciter le lecteur / spectateur à trouver lui-même une solution, le narrateur propose son point de vue. Le dramaturge peint les mœurs de son époque en s'attardant à problèmes contemporains alors que le romancier transpose ses souvenirs d'enfance en y ajoutant des faits sociaux et aussi des personnages inspirés de la mythologie. La nostalgie rend plus difficile la dénonciation de problèmes passés auxquels il devient inutile de chercher des solutions, parce qu'il n'y a plus d'urgence. L'autoréférentialité entre les pièces, les romans et les récits autobiographiques permet de voir le lien généalogique qui relie les personnages contemporains à « ces générations d'humiliés ou de malotrus, tous descendants du même ancêtre venu de France (*TP*, 204) ». Le récit mythique des origines de la famille centrale des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » s'élabore tout au long de l'œuvre parallèlement au néo-réalisme des textes dénonciateurs et au pacte autobiographique des œuvres plus tardives. Cette question d'autoréférentialité donne une assise plus solide à la part de réalisme de l'œuvre. Les intentions esthétiques de l'auteur servent son besoin de dénoncer l'aliénation de l'individu dans la société québécoise.

Dans le troisième chapitre, nous verrons que les différentes figures du narrateur dans les textes narratifs créent des ruptures spatio-temporelles comparables à celles provoquées par les métathéâtres. Les récits dans le récit ne sont jamais purement décoratifs. Lorsqu'ils ne sont pas intégrés dans l'action, ils participent partiellement à la signification de l'œuvre. Ils y contribuent fortement lorsqu'ils sont bien intégrés à

l'action. Peu importe le degré d'intégration des récits dans le récit, leur étude montre que la représentation du monde dans l'œuvre de Michel Tremblay passe toujours par l'imaginaire du personnage qui transpose sa « réalité » pour répondre à un besoin immédiat. Les quatre récits imaginés par Marcel dans le roman *Un objet de beauté*, mais narrés par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique et celui de Josaphat dans *La grosse femme est enceinte* en sont des exemples. Ces procédés d'écriture, ne servent pas à dénoncer un problème ou à revendiquer un droit, mais plutôt à consoler un personnage. Ils résument souvent le récit qui le contient tout en le transposant, afin de réorganiser temporairement le monde sans agir sur la « réalité ». Les métarécits illustrent l'isolement du malade mental ou l'autonomie du créateur à partir du moment où ils désespèrent de changer les choses. Dès lors, le rêve et la folie s'expriment librement sans prendre prise sur la réalité. L'engagement social est chose du passé. Il en va de même pour bien des gens dans la société québécoise après la déception causée par deux échecs référendaires.

Nous voulons démontrer que l'œuvre de Michel Tremblay est souvent considérée à tort comme réaliste ou naturaliste. Elle est constituée de nombreux effets spéculaires et d'autoréférentialité qui servent parfois à décrire de façon réaliste et à critiquer un microcosme de la société québécoise, parfois à faire le récit des origines de la famille centrale de l'œuvre, et aussi à faire place au besoin narcissique de se raconter des histoires pour échapper à une « réalité » décevante. Les intentions esthétiques de l'auteur sont aussi importantes que son désir de dénoncer les aliénations des francophones du Québec.

## **CHAPITRE 1**

### **MISE EN ABÎME ET PATERNITÉ**



*L'âme ulysséenne, cette anti-Narcisse, part en quête de la « patrie », « vers le Père » pour découvrir au-delà du corps cette lumière dont il n'est que le reflet, et pour accéder enfin à l'intellect réfléchissant la lumière primordiale.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Julia KRISTEVA, « Narcisse : la nouvelle démente », *Histoires d'amour*, Paris, Folio, coll. « essais », n° 24, 1983, p. 141.

## 1) introduction au problème de la mise en abîme

Nous amorçons notre étude par l'analyse du *Vrai Monde?*, pièce où des personnages plus ou moins contemporains sont dédoublés dans une structure ancienne, le théâtre dans le théâtre. Les écarts entre les deux pièces et les « brouillages qui en découlent »<sup>1</sup> créent une distance qui empêche le lecteur de s'identifier aux personnages.

Cette dramaturgie trouve peut-être sa source dans le désir d'échapper à l'effet de naturalisme créé par le langage. Dès que le personnage existe à travers plusieurs images, il échappe à l'identification univoque. On pourrait trouver dès *les Belles-sœurs* un premier indice de cette tendance du dramaturge. Les héroïnes sont distinctes et pourtant elles se ressemblent ; elles ont un discours propre, mais elles s'unissent parfois dans un chœur qui en fait ainsi une seule entité. Aucune d'elles n'incarne à elle seule une héroïne, mais à elles toutes, y compris dans leurs écarts, elles participent du même modèle.<sup>2</sup>

Madeleine I et Madeleine II, Mariette I et Mariette II, Alex I et Alex II ne participent pas du même modèle. Les personnages de la pièce-cadre ont une existence en dehors de Claude. Ceux de la pièce enchâssée existent en Claude et par lui. Nous voulons démontrer que les personnages mis en abîme dans la pièce du personnage dramaturge servent à véhiculer la vision de ce dernier sur des événements passés niés par les autres membres de la famille.

Dans *Le Vrai Monde?*, la pièce de Claude est un élément autonome qui s'insère dans la pièce-cadre à différents moments afin d'illustrer les propos des personnages qui discutent soit de la pièce soit des événements qui y sont mis en scène. Les deux

---

<sup>1</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, « Faut-il faire parler le vrai monde? », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p. 198.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 197.

conditions essentielles au théâtre dans le théâtre sont présentes dans *Le Vrai Monde?*, c'est-à-dire une métalepse dramatique et le regard d'un personnage du premier niveau sur l'élément autonome « considéré comme “ du théâtre ” par les personnages<sup>3</sup> ». Ce regard est porté, non pas sur la représentation de la pièce, mais sur son manuscrit. La pièce de Claude n'est jamais représentée dans l'univers diégétique des personnages de la pièce-cadre. Aucune aire de jeu n'a été aménagée pour les comédiens de la pièce enchâssée à l'intérieur de l'espace diégétique, c'est-à-dire le salon de la maison familiale. Pour le lecteur, la pièce est représentée dans le même lieu. Les personnages de la pièce enchâssée portent des vêtements, qui ont « quelque chose de transposé qui en fait *presque* des caricatures (VM, 13) ». Le chiffre « II » à côté de leurs prénoms, prénoms semblables à ceux des membres de la famille du personnage écrivain, les distinguent des personnages du niveau dramatique premier qui portent le chiffre « I », sauf Claude qui ne s'est pas représenté directement dans la pièce intérieure. Le regard des personnages de la pièce-cadre sur la pièce intérieure est multiple. Il y a celui du fils écrivain, celui de sa mère qui a lu la pièce et ceux du père et de la fille qui connaissent l'existence de la pièce sans l'avoir lue. Les scènes enchâssées apportent au lecteur réel l'explication nécessaire à la compréhension de la discussion des personnages de la pièce enchâssante qui ne lisent pas la pièce de Claude durant la représentation. Aucun meneur de jeu n'introduit les scènes enchâssées. Les personnages arrivent dans le salon dès qu'il est question du contenu de la pièce de Claude. Afin de bien distinguer ce qui se déroule dans la pièce-cadre qui met en scène Madeleine I, Alex I, Mariette I et Claude, de ce qui est raconté dans la pièce enchâssée qui représente Madeleine II, Alex II et Mariette II, nous résumons les histoires racontées dans les deux pièces. Le découpage respecte la manière traditionnelle de délimiter les scènes au théâtre, c'est-à-dire que l'arrivée d'un nouveau personnage détermine le début d'une nouvelle scène, qu'un changement de lieu ait été effectué ou non.

---

<sup>3</sup> Georges FORESTIER, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Genève, Librairie Droz S. A., 1996 (première édition, 1981), p. XI.

<b>RÉSUMÉS DE L'HISTOIRE PRINCIPALE ET DE L'HISTOIRE EN ABÎME DANS LE VRAI MONDE?</b>	
<b>L'HISTOIRE PRINCIPALE</b>	<b>L'HISTOIRE EN ABÎME</b>
	<p><b>I-A Madeleine II (p. 17)</b></p> <p>Inquiète, Madeleine II traverse le salon et regarde par la fenêtre, puis elle retraverse le salon et sort.</p>
<p><b>I Claude et Alex I (p. 17-23)</b></p> <p>Le personnage écrivain, Claude 23 ans, et son père commis voyageur, Alex I 45 ans, se disputent. Une brève apparition de la mère, Madeleine I 45 ans, jette un froid. Claude, n'habite plus chez ses parents depuis deux ans. Il travaille dans une imprimerie et rêve de devenir écrivain. Le père aurait voulu que son fils suive ses traces. Le fils lui reproche de ne pas l'accepter tel qu'il est. Au retour de la mère, Alex I joue à être généreux, et blague à tout propos. Il fuit les lieux dès qu'il sent la complicité entre la mère et le fils.</p>	
<p><b>II Claude et Madeleine I (p. 23-33)</b></p> <p>Madeleine I avoue la honte ressentie à la lecture du manuscrit de Claude. Elle lui reproche d'avoir ainsi ranimé en elle le doute qui avait failli la rendre folle. Claude prétend écrire afin de régler les problèmes de sa mère.</p>	<p><b>II-A Madeleine II (p. 24)</b></p> <p>Inquiète, Madeleine II traverse le salon et regarde par la fenêtre, puis elle retraverse le salon et sort.</p> <p><b>III-A Alex II et Madeleine II (p. 25-40)</b></p> <p>Alex II arrive avec des fleurs afin de se faire pardonner son retard. Sa femme l'accueille froidement, car elle a enfin décidé de lui dire qu'elle sait tout de la double vie de son mari à Sorel. Lorsqu'elle demande le divorce, Alex II se met en colère et téléphone à la femme de Sorel.</p>
<p><b>III Claude et Madeleine I (p. 40-53)</b></p> <p>Madeleine I raconte à Claude ses angoisses et la violence des scènes qu'elle imagine dans sa solitude. Son silence lui permet de survivre. Malgré sa fierté d'être la mère d'un écrivain, elle reproche à son fils cette dénonciation qui ne serait qu'un règlement de comptes entre lui et son père. Elle se sent trahie. Claude propose de changer les prénoms des personnages.</p>	

<p><b>IV Claude et Alex I (p. 53-71)</b></p> <p>Claude adresse plusieurs reproches à Alex I qui ne supporte pas le mépris de son fils et de ses amis beatniks. Claude ne croit pas son père lorsqu'il prétend vouloir lire son manuscrit. Alex I ne tient jamais ses promesses. Il n'a jamais amené Claude au club juvénile de la police. L'enfant refusait de voir que son père mentait. Alex I se fait menaçant lorsqu'il apprend qu'il est question de lui dans la pièce de son fils. Claude demande à son père s'il se souvient de la fois où il les a gardés, lui et sa sœur, lorsqu'ils étaient jeunes adolescents.</p>	<p><b>IV-A Alex II (p. 59-60)</b></p> <p>Alex II rapporte le téléphone. Il a peur de se faire manipuler et se montre menaçant. Il réclame une bière et un bain.</p> <p><b>V-A Alex II et Madeleine II (p. 63-71)</b></p> <p>Alex II refuse de divorcer. Il menace de frapper sa femme. Elle profite de l'occasion pour lui rappeler qu'il l'a frappée le soir où elle lui avait demandé de garder les enfants pour aller voir sa mère mourante. Sans préciser ce qui s'est passé, elle dit que Mariette II lui a tout raconté. Sa vie a alors changé du tout au tout parce que sa famille n'était plus la même à son retour.</p>
<p><b>V Mariette I, Alex I et Claude (p. 71-88)</b></p> <p>Alex I est fier de sa fille, Mariette I 25 ans, danseuse à gogo dans les clubs et à la télévision. Celle-ci reproche à Claude sa curiosité au sujet des absences de leur père, et son mépris à son propre sujet. Comme Alex I, elle feint la bonne humeur. Mais la conversation revient à la soirée où Alex I les a gardés. Claude refuse de croire que son père s'était seulement endormi à côté de sa sœur. Le père et la fille lui disent qu'il se trompe. Malgré tout, Mariette I raconte son malaise devant son père au début de sa puberté. Puis elle corrobore à nouveau la version d'Alex I. Claude se sent impuissant.</p>	<p><b>VI-A Mariette II et Alex II (p. 72-87)</b></p> <p>Mariette II reproche à son père de ne pas avoir prévenu sa mère de son retard. Elle veut savoir pourquoi il se rend toujours avec sa gang de commis voyageurs à l'hôtel où elle travaille. Elle ne supporte pas leur façon de la regarder. Alex II admet qu'il a oublié une fois qu'elle est sa fille, mais qu'il s'est repris à temps. Elle croit plutôt que c'est la présence de Claude qui l'a empêché de la violer. Alex II préfère oublier. Avant de partir, Mariette II demande à son père de ne plus aller la voir danser.</p>
	<p><b>VII-A Alex II (p. 87-91)</b></p> <p>Dans un monologue Alex II dit qu'il refuse de réparer ses erreurs. Sa fille doit rester un objet qu'il peut caresser à sa guise. De plus, les femmes devraient le servir au lieu de conspirer contre lui, puisque tout lui appartient dans la maison.</p>
<p><b>VI Madeleine I et Claude (p. 92)</b></p> <p>Madeleine I annonce que Mariette I est déjà à table et demande à Claude de ne pas rester à souper. Elle lui explique qu'elle ne peut plus être naturelle lorsqu'il est là.</p>	<p><b>VIII-A Alex II et Madeleine II (p. 91-94)</b></p> <p>Madeleine II apporte la bière que son mari lui a demandée... et sa valise. Furieux, Alex II brise les bibelots du salon et renverse quelques meubles.</p>

**VII Claude et Alex I (p. 94-106)<sup>+</sup>**

Claude et Alex I parlent du manuscrit, de leur incapacité à se dire les vraies choses. Lorsque Claude avoue qu'au début de l'adolescence, il lui écrivait des déclarations d'amour, Alex I veut prendre la fuite, mais Claude le retient. Il déclare son mépris à son père et son besoin de le dénoncer. Après le départ du fils, Alex I brûle un à un les feuillets du manuscrit.

Une correspondance étroite relie le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchâssée. Ce dédoublement thématique fait de la pièce enchâssée une mise en abîme. Cette mise en abîme est composée de plusieurs scènes enchaînées les unes aux autres. La pièce de Claude constitue donc une mise en abîme fictionnelle

<sup>+</sup> Cette dernière scène n'existait pas dans la première version de la pièce. Paul Lefebvre raconte que « lors du travail sur *le Vrai Monde?*, Brassard a convaincu Tremblay qu'une scène manquait, soit la confrontation entre le père et le fils. Tremblay a écrit la scène qui termine la pièce. Cette scène, une confrontation manichéenne où tout le mal est rejeté sur le père n'est pas celle que Brassard attendait : le metteur en scène a beau exprimer ses désirs, il laisse le champ libre à l'auteur. » Paul LEFEBVRE, « André Brassard : la mise à l'épreuve d'une dramaturgie », *Le Monde de Michel Tremblay*, loc. cit., p. 434-435. Bien que Michel Tremblay ait tenu compte de ce conseil, pourtant fort judicieux, il semble ravi de raconter qu'un autre metteur en scène a supprimé cet extrait lors d'une mise en scène de la pièce. « En Écosse, quand la pièce a été montée, le metteur en scène, trouvait que c'était une scène de trop. Il l'a éliminée, sans savoir qu'elle n'était pas là dans [la] première version. » Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Stéphan BUREAU, *Contact, Stéphan Bureau rencontre... Michel Tremblay*, Périodica vidéo, 1993. Cette scène nous semble pertinente parce qu'elle clôt la conversation commencée dans la scène I et poursuivie dans la scène IV de la pièce enchâssante. La première des trois scènes qui montrent le père et le fils ensemble indique déjà que l'opposition père / fils tient d'une part à la déception du père ne trouvant pas en son fils un reflet satisfaisant de lui-même et d'autre part dans l'incapacité du fils à accepter l'arrogance de ce père qui considère tous les gens de son entourage comme des objets. La scène IV est centrée sur le désir passé du fils prêt à faire n'importe quoi pour avoir l'air d'un homme aux yeux du père. Cette scène montre qu'un désir déçu d'être accepté inconditionnellement peut se transformer en mépris. Michel Tremblay devait ajouter la scène VII afin que le lecteur juge par lui-même de l'impossibilité pour le fils de communiquer avec un être aussi cynique que Alex I. Jusque-là, Claude était un fils révolté, capable de communiquer avec les femmes, mais incapable de dire ses sentiments à un homme, en l'occurrence son père. La scène finale permet au lecteur de constater que le fils a fait tous les efforts possibles pour communiquer avec cet homme inaccessible. Que leur incapacité de communiquer soit ou non à l'origine du besoin d'écrire du fils est secondaire. Cette explication est récupérée par le père qui, dans une dernière répartie cynique, demande au fils de le remercier parce c'est à lui qu'il devrait son « beau talent d'écrivain! (VM, 106) ».

décomposée. Nous voulons démontrer que la structure en abîme de la pièce *Le Vrai Monde?* illustre le problème de vision du personnage illusionné<sup>5</sup>. L'illusionné fait...

[...] de l'événement unique qu'il perçoit deux événements qui ne coïncident pas, de telle sorte que la chose qu'il perçoit est mise ailleurs et *hors d'état de se confondre avec elle-même*. Tout se passe comme si l'événement était magiquement scindé en deux, ou plutôt comme si deux aspects du même événement en venaient à prendre chacun une existence autonome.<sup>6</sup>

La structure duelle du *Vrai Monde?* illustre les deux visions<sup>7</sup> des personnages illusionnés. Le personnage illusionné n'est pas inconscient. Il a vu, mais refuse d'agir en fonction de ce qu'il a vu. Chacun pourrait dire :

Je ne refuse pas de voir, et ne nie en rien le réel qui m'est montré. Mais ma complaisance s'arrête là. J'ai vu, j'ai admis, mais qu'on ne m'en demande pas davantage. Pour le reste, je maintiens mon point de vue, persiste dans mon comportement, tout comme si je n'avais rien vu. Coexistent paradoxalement ma perception présente et mon point de vue antérieur.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> L'illusion existe en littérature dans toutes les pièces qui mettent en scène des oracles et la réalisation de leur prédiction. Ainsi dans *Œdipe Roi* de Sophocle, le fils, qui essaie de fuir son destin à partir du moment où il en est prévenu, ne peut lui échapper, parce qu'un « déguisement » l'empêche de reconnaître ses véritables parents. « Ce thème du déguisement est d'ailleurs profondément présent — mais à un niveau symbolique — dans le destin réel d'Œdipe, puisque ses parents véritables se sont en quelque sorte déguisés sous des traits étrangers, empruntant aux visages de Polybe et de Mérope un masque vivant sous lequel ils dissimulent leur propre personne. » Clément ROSSET, *Le réel et son double*, Paris Gallimard, 1984, p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>7</sup> Les critiques ne s'entendent pas sur la « véracité » des propos tenus dans les deux pièces. L'un pense que « les deux fables rejaillissent l'une sur l'autre et créent un effet de brouillage. Le personnage de Claude auteur est absent de sa pièce, et c'est par cette faille dramatique que s'engouffrent toutes les hypothèses. L'auteur n'a pas de regard sur lui-même ni sur sa propre création. » Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 204. Un autre croit que « si Claude, le jeune écrivain de la pièce de Tremblay, est torturé par le doute, il n'en demeure pas moins qu'ultimement il est la conscience, le juste. » Carole FRÉCHETTE, « Grandeur et misère Le retour du père sur la scène québécoise », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, 1987.4., p. 34.

<sup>8</sup> Clément ROSSET, *op. cit.*, p. 10.

La pièce-cadre représente le moment présent des personnages qui ne tiennent pas compte des événements troublants du passé qui vivent encore en eux, alors que la pièce en abîme lève le voile sur ces événements. Jean-Paul Sartre aurait dit que ces personnages sont de mauvaise foi. Ils veulent nier le souvenir qui vit toujours en eux.

[...] nous pouvons masquer un objet extérieur parce qu'il existe indépendamment de nous ; pour la même raison, nous pouvons détourner notre regard ou notre attention de lui, c'est-à-dire tout simplement fixer les yeux sur quelque autre objet ; dès ce moment, chaque réalité — la mienne et celle de l'objet — reprend sa vie propre et le rapport accidentel qui unissait la conscience à la chose disparaît sans altérer pour cela l'une ou l'autre existence. Mais si je *suis* ce que je veux voiler, la question prend un tout autre aspect : je ne puis en effet vouloir « ne pas voir » un certain aspect de mon être que si je suis précisément au fait de l'aspect que je ne veux pas voir. Ce qui signifie qu'il faut que je l'indique dans mon être pour pouvoir m'en détourner ; mieux encore, il faut que j'y pense constamment pour prendre garde de ne pas y penser.<sup>9</sup>

C'est exactement ce que fait Madeleine I tous les après-midi, seule à la maison. Immobile et silencieuse, elle imagine des scènes violentes où elle règle ses comptes avec son mari, sa fille et son fils.

MADELEINE I [...] dans le milieu du silence la tempête arrive. J'la sens venir... Des fois j'ai pas le goût parce que chus trop fatiguée ou parce que j'ai mal au côté, mais a'vient pareil... peut-être parce que j'en ai besoin... pour passer le temps. (VM, 42)

Le personnage de mauvaise foi garde le silence sur l'événement qui l'a blessé, mais il reste à jamais envahi par le flot d'émotions surgies au moment où est survenu l'événement désormais nié. Madeleine I revit de façon compulsive un scénario de vengeance qui ne se produira jamais. Ce n'est pas l'événement passé qui est revécu, c'est la colère qui en découle. Madeleine est prisonnière de ce mode d'être. Elle pourrait prendre à son compte les mots suivants.

---

<sup>9</sup> Jean-Paul SARTRE, « La mauvaise foi », *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 1, 1994 [1943], p. 78-79.



[...] je fuis pour ignorer mais je ne peux ignorer que je fuis et la fuite de l'angoisse n'est qu'un mode de prendre conscience de l'angoisse. Ainsi ne peut-elle, à proprement parler, être ni masquée ni évitée.<sup>10</sup>

Madeleine I se ment à elle-même, sans pouvoir cesser de se mentir. Elle est de mauvaise foi sans avoir délibérément choisi ce mode d'être.

Entendons bien qu'il ne s'agit pas d'une décision réfléchie et volontaire, mais d'une détermination spontanée de notre être. On *se met* de mauvaise foi comme on s'endort et on est de mauvaise foi comme on rêve. Une fois ce mode réalisé, il est aussi difficile d'en sortir que de se réveiller : c'est que la mauvaise foi est un type d'être dans le monde, comme la veille ou le rêve, qui tend par lui-même à se perpétuer, encore que sa structure soit *métastable*.<sup>11</sup>

*Le Vrai Monde?* illustre cette double perception. La pièce enchâssante représente les « mensonges » que Madeleine I et Mariette I se racontent à elles-mêmes sans choisir de se mentir ou de mentir à l'autre. La pièce mise en abîme est la version de Claude des événements passés concernant la mère Madeleine I et la fille Mariette I en rapport avec le père Alex I. Cette version est transposable dans la pièce du fils puisqu'elle ne le concerne pas directement. Paradoxalement, la pièce-cadre qui devrait sembler vraie aux yeux du lecteur réel, puisque c'est là que se trouvent les personnages conscients que la pièce enchâssée est un texte de fiction, est justement celle des « mensonges » que les deux femmes se racontent au sujet des événements qui les concernent en rapport avec Alex I. La pièce-cadre est remplie de mauvaise foi.

La mauvaise foi a [...] en apparence la structure du mensonge. Seulement, ce qui change tout, c'est que dans la mauvaise foi, c'est à moi-même que je masque la vérité. Ainsi la dualité du trompeur et du trompé n'existe pas ici. La mauvaise foi implique au contraire par essence l'unité *d'une* conscience.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 83.

Madeleine I et Mariette I savent qu'un sentiment de trahison les habite au moment même où elles le nient. Elles sont prisonnières de ce mode d'être.

Dans la mauvaise foi, il n'y a pas mensonge cynique, ni préparation savante de concepts trompeurs. Mais l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, pour fuir ce qu'on est.<sup>13</sup>

En faisant revivre les événements passés, Claude ne peut pas « réveiller » Madeleine I et Mariette I. Il est impossible de ramener au présent la perception inutile, c'est-à-dire les choses du passé « qui auraient dû être réglées depuis longtemps pis qui traînent encore... (VM, 25) », parce qu'elles ne sont pas inconscientes. Madeleine I reconnaît un moment que la femme trompée de la pièce et elle-même peuvent vivre la même chose, mais refuse de changer son comportement. La réaction de Madeleine I illustre bien que l'illusionné a vu l'événement désormais nié, mais sa « perception juste s'avère impuissante à faire embrayer sur un comportement adapté à la perception.<sup>14</sup> » Force est de constater que...

[...] l'illusionné est au fond beaucoup plus malade que le névrosé : en ceci qu'il est lui à la différence du second, résolument incurable. L'aveuglé est incurable non d'être aveugle, mais d'être voyant : car il est impossible de lui « refaire voir » une chose qu'il a déjà vue et qu'il voit encore. Toute « remontrance » est vaine — on ne saurait en « remontrer » à quelqu'un qui a déjà sous les yeux ce qu'on se propose de lui faire voir. Dans le refoulement, dans la forclusion, le réel peut éventuellement revenir, à la faveur d'un « retour du refoulé » apparent, si l'on en croit la psychanalyse, dans les rêves et les actes manqués. Mais, dans l'illusion, cet espoir est vain : le réel ne reviendra jamais, puisqu'il est déjà là.<sup>15</sup>

Présenter de manière successive ou par entrelacement une action où des personnages se mentent à eux-mêmes et une action que ces mêmes personnages nient, fait apparaître l'entre-deux dans lequel vivent les personnages illusionnés. Ils ont

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>14</sup> Clément ROSSET, *op. cit.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

préféré l'illusion au refus radical qu'aurait été le suicide, la folie, l'alcoolisme, la drogue ou toute autre forme d'aveuglement volontaire.

Si le réel me gêne et si je désire m'en affranchir, je m'en débarrasserai généralement d'une manière plus souple, grâce à un mode de réception du regard qui se situe à mi-chemin entre l'admission et l'expulsion pure et simple : qui ne dit ni oui ni non à la chose perçue, ou plutôt lui dit à la fois oui et non. Oui à la chose perçue, non aux conséquences qui devraient normalement s'ensuivre.<sup>16</sup>

L'illusion est un processus moins violent que l'aveuglement volontaire, mais tout aussi douloureux. L'entre-deux inconfortable dans lequel Madeleine I vit est insupportable.

MADELEINE I Tous les jours... J'angoisse, j'ai le cœur serré, j'me demande comment j'vas faire pour passer à travers la minute qui s'en vient, pour survivre à l'après-midi qui vient à peine de commencer... Des fois chus obligée de me plier en deux tellement j'ai peur. (VM, 42)

Les conséquences de l'événement nié effraient les personnages illusionnés. Madeleine I a peur de rester seule si elle dit les choses telles qu'elles sont à son mari.

MADELEINE I [...] c'est sûr que tout c'que t'as mis dans ta pièce me passe par la tête... [...] j'fais des scènes qui durent des heures, [...] c'est ben plus efficace que n'importe quelle scène de ménage! parce que ça porte pas à conséquence! (VM, 42-43)

La pièce de Claude est la représentation de son point de vue sur des événements qui lui ont fait mal. Claude prétend avoir écrit cette pièce pour faire du bien à sa mère. Madeleine I n'a pas du tout été allégée par la lecture de la scène concernant la rédaction de Madeleine II au sujet de la vie double de son mari.

MADELEINE I A'm'a pas faite de bien, a'l'a ranimé quequ'chose en moi que j'avais enterré pour toujours! Pour toujours, Claude! T'as ressuscité... la chose qui avait failli me rendre folle... le doute! J'ai recommencé à douter à cause de toi pis j'te le pardonnerai jamais! (VM, 33)

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 10.

Madeleine I se ment à elle-même lorsqu'elle dit qu'elle avait « enterré pour toujours » le souvenir de l'événement passé. Son ressentiment à l'égard de son fils fait apparaître plus clairement le besoin vital du fils de parler de ces événements qui en apparence ne devraient pas le concerner. S'il y attache autant d'importance, c'est que chacun des personnages mis en abîme est en partie un reflet du jeune dramaturge. Madeleine I se trompe lorsqu'elle dit que son fils ne s'est pas livré dans sa pièce.

MADELEINE I ... tu t'es pas livré, toi, là-dedans, en fin de compte. [...] T'as parlé de tout le monde dans famille, sauf de toi. C'est-à-dire que les personnages parlent de toi, mais t'es pas là. Jamais. Comment ça se fait, ça? Moi, j'ai toujours pensé que les écrivains écrivaient pour parler d'eux autres... pour essayer de s'expliquer eux autres... Mais toi, t'as même pas eu le courage de te mettre dans ta propre pièce. Quand on a fini de lire ça, on le sait pas qui c'que t'es! T'as faite de nous autres des portraits effrayants, t'as arrangé la réalité comme tu voulais, comme ça faisait ton affaire, t'as même gardé nos noms, Claude, mais, tu t'es caché, toi. (VM, 48)

En fait, Claude parle de lui et s'explique à travers ses personnages. Quand on a fini de lire la pièce, on sait vraiment qui il est. S'il a arrangé la réalité, ce n'est pas pour se cacher, mais pour dévoiler son âme à une mère (c'est à elle qu'il a fait lire sa pièce), une mère incapable de se voir et de voir les siens par les yeux de son fils. Les personnages féminins de sa pièce sont ses doubles. Ils véhiculent ses sentiments face à Alex I. Madeleine I est lucide lorsqu'elle dit à son fils : « C'est à toi que ça ferait du bien, Claude. C'est tes problèmes à toi avec lui que t'as réglés dans c'te pièce-là, pas les miens! (VM, 44)<sup>17</sup> » Claude parle vraiment de ses problèmes, de ses sentiments.

---

<sup>17</sup> Après avoir assisté à une représentation de *Le Vrai Monde?*, Carole Fréchette étend à tous les personnages féminins de Michel Tremblay la phrase que nous venons de citer. « ... je scandais ces quelques mots pendant que défilait sous mes yeux le cortège des " femmes de Tremblay " : Albertine, Germaine Lauzon, Rose Ouimet, Pierrette Guérin, les trois sœurs aînées de *Bonjour, là, bonjour*, Marie-Lou, Lise Paquette... Et je les ai vues tout à coup autrement, non plus seulement comme des femmes opprimées, mais aussi comme les véhicules d'une autre parole ; elles devenaient transparentes, et à travers elles, je pouvais apercevoir " le jeune auteur " qui " réglait ses problèmes " (comme le dit Madeleine à son fils) avec un homme, ou avec les hommes, ou, à tout le moins, avec un certain modèle masculin ; j'entendais derrière leurs voix rauques de femmes amères, déçues par leur mari ou leur amant, une autre voix, celle d'un homme qui exprime son propre rejet à l'égard d'autres

Un de ses doubles, Madeleine II accule Alex II au pied du mur comme Claude aurait envie de le faire lui-même avec Alex I. Dans la pièce-cadre, c'est lui et non sa mère qui a envie de dénoncer Alex I. Madeleine I cherche seulement à maintenir les choses telles qu'elles sont. Peu lui importe « d'être complice de tout ce qu' [Alex I] a fait dans sa vie (VM, 44) ». La mère fait des reproches à son fils pour le faire taire, pour ne pas agir en fonction de ce que son fils l'oblige à regarder. Elle met autant de violence à faire taire son fils qu'elle en met dans les scènes imaginaires qui l'empêchent d'agir en fonction de l'événement déjà vu et désormais nié.

Claude a créé des doubles féminins, plutôt que masculins, pour établir efficacement la distance requise pour dire ses sentiments à l'autre. Il existe deux types de double<sup>18</sup> : les doubles symétriques et les doubles identiques. Le double est symétrique, s'il est différent du sujet. Il est de l'autre sexe ou d'un autre monde. Il est identique s'il est du même sexe ou du même monde. Les frontières sont bien tracées entre le sujet et ses doubles symétriques. Elles restent brouillées si le double est identique. Claude invente deux doubles féminins, donc symétriques, Madeleine II et Mariette II, qui expriment des sentiments clairs<sup>19</sup> de trahison et de colère face aux événements passés ; et un double masculin, donc identique, Alex II, qui exprime le flou, c'est-à-dire les doutes de Claude face à son père.

---

hommes. » Carole FRÉCHETTE, « Les femmes de Tremblay et l'amour des hommes », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 47, 1988.2, p. 90.

<sup>18</sup> Tobie NATHAN, « Narcisse à travers le miroir », *Psychanalyse païenne, Essais ethnopsychanalytiques*, Dunod, 1988, p. 33-53.

<sup>19</sup> Selon Carole Fréchette, les « femmes de Tremblay » peuvent s'exprimer plus froidement parce qu'elles ne sont pas amoureuses. « Les femmes de Tremblay ne sont jamais montrées dans l'ambiguïté d'un rapport amoureux. Leur rage n'est jamais contrebalancée par le désir des hommes. C'est peut-être pour cette raison qu'elles « vont plus loin » (comme le disaient les journalistes de *la Vie en rose*), plus loin dans la rage et la révolte : elles ne sont pas amoureuses. » Carole FRÉCHETTE, *op. cit.*, p. 92. Dans la pièce enchâssée du *Vrai Monde?*, les doubles féminins ne sont pas amoureux d'Alex II et s'affranchissent de lui. Dans la pièce enchâssante, des sentiments de dépendance lient les personnages féminins à Alex I.

Dans la pièce en abîme, les deux personnages féminins expriment à Alex II une colère semblable à celle de Claude à l'endroit d'Alex I. Dans les deux pièces, le problème de l'absence du père est posé : un homme revient de voyage à un moment difficilement prévisible pour les membres de sa famille. Dans la pièce en abîme, il a deux jours de retard. L'épouse en colère lui fait une scène. Madeleine II, qui sait dès le début de la pièce qu'aucun retour en arrière n'est envisageable révèle à son mari qu'elle connaît la raison de son retard. Elle sait depuis des années qu'Alex II a une vie double. Il a eu une fille avec une certaine madame Cantin vivant à Sorel. Madeleine II parle enfin à son mari, parce que, l'après-midi même, madame Cantin l'a appelée<sup>20</sup> pour lui dire qu'Alex II l'aurait laissée sans argent. Madeleine II ne peut plus se taire, parce que toutes les tricheries et tous les mensonges de son mari lui font mal : « Mais je sais qu'y'existent, pis, ça me tue! (VM, 37) » Elle veut que la situation change. Dans la pièce enchâssante, l'accueil est froid, Madeleine I est mal à l'aise, parce qu'elle croyait qu'Alex I n'arriverait que le lendemain. Son attitude est différente de celle de son double. Au lieu de faire une scène à son mari, Madeleine I va se réfugier dans son univers, c'est-à-dire dans la cuisine. Elle fuit une situation imprévue avec laquelle elle ne sait pas composer. Par contre, le fils exprime une exaspération comparable à celle de Madeleine II : « Y faut dire que tu t'es jamais tellement annoncé non plus, hein? (VM, 56) » Comme son double féminin, il exprimera sa douleur au sujet des nombreuses absences d'Alex I : « T'étais tellement pas là que j'pensais même rien qu'à toi. C'était devenu une hantise. (VM, 62) » Comme Madeleine II, il sait que tout est perdu, qu'il ne reste aucune possibilité de rejoindre son père. il peut donc dévoiler tous ses sentiments envers lui : « Dieu sait que j'avais été jaloux malgré mon âge... Aie, une deuxième famille, des rivales! Des voleuses! Même si t'étais jamais là, j'étais quand même jaloux qu'on te vole! (VM, 104) » Madeleine I souffre autant

---

<sup>20</sup> Dans l'œuvre de Michel Tremblay, le téléphone est souvent un agent perturbateur. Il y a, entre autres, Hosanna qui se fait harceler par Sandra qui prend un plaisir sadique à l'humilier. Nous pensons surtout à une autre Madeleine, celle de *Surprise! Surprise!* qui recevant « un coup de fil qui ne lui était pas destiné » est poussée « à la folie verbale de nature meurtrière ». Gilbert DAVID, « Croisements téléphoniques », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.*, p. 139. L'appel téléphonique du *Vrai Monde?* n'est pas mis en scène. Il est seulement raconté par le personnage, Madeleine II, qui voit sa vie prendre un autre tournant après cet « envahissement d'une parole extérieure ». *Ibid.*, p. 138.

que Claude et Madeleine II sans être capable de prendre la parole devant son mari. Au milieu de son long monologue sur le silence, elle a confié à Claude ses doutes au sujet de la fidélité d'Alex I et sa colère. « Chus pas folle, je le sais la vie que j'ai eue! (VM, 42) » Bref, la douleur causée par les absences et les trahisons du père est la même pour tous, mais la capacité de la combattre définitivement n'est semblable que pour Claude et son double féminin, Madeleine II. Madeleine II agit grâce à une vision claire des événements de sa vie. Sur ce point, la vision de Claude est claire, parce qu'il n'est pas directement concerné par les événements. Les frontières sont bien tracées entre lui et son double. Il n'était pas directement impliqué dans l'infidélité du père.

Mais les autres sentiments exprimés par Madeleine II sont semblables à ceux de Claude. Là est le véritable sujet de la scène entre Madeleine II et Alex II. Madeleine II aimait son mari au point de ne pas s'avouer que son sens de l'humour l'exaspérait. Elle se mentait parce qu'elle voulait l'aimer : « J'étais la seule dans famille à avoir trouvé queque chose qui ressemblait à d'l'amour pis j'ai toute faite, toute, pour pas l'perdre... même rester aveugle sur tout c'que tu faisais. (VM, 28) » Cette attitude est semblable à celle de Claude qui voulait aimer son père au point d'accepter « n'importe quel mensonge gros comme le bras plutôt que de [s'] avouer que c'était une promesse en l'air... (VM, 62) » Il avait besoin de l'approbation de cet homme qu'il avait besoin d'admirer. « J'te suivais comme un petit chien, le cœur battant, j'te dévorais des yeux, j'mettais quasiment le nez dans ton assiette pendant que tu mangeais... (VM, 62-63) » Madeleine II admirait son mari au début de son mariage : « T'étais un homme important pour moi... pis j't'admirais! (VM, 30) » Dès que les premières frustrations ont mis fin à la fusion narcissique du jeune couple, cette admiration est vite devenue chose du passé. Au moment où Claude est passé de l'enfance à l'adolescence, il a vu que son père ne pouvait pas lui servir de modèle masculin.

CLAUDE            Chus passé de l'admiration béate au plus profond des mépris... petit à petit, étape par étape, je dirais... Quand t'es un enfant pis que tu veux admirer quelqu'un, y'a pas un défaut, y'a pas une tare, y'a pas un vice qui peut obscurcir ton entêtement à admirer... [...] Ton enfance pis ton héros s'effritent en même temps. Tu découvres au même moment les faiblesses de ton héros et la grande naïveté de ton enfance... Tu veux mourir de honte d'avoir été trompé. (*Silence.*) [...] pis tu te dis : c'est ça que



j'admiraïs? Pis en plus on dit qu'on a les héros qu'on mérite? (*Silence.*)  
J'espère que personne t'a jamais mérité. (*VM, 102-103*)

Il en va de même avec le deuxième double féminin de Claude, Mariette II, qui dira à son père que ses sentiments envers lui ont changé après l'événement troublant de son passé : « Ça a détruit tout c'que j'pensais de toi... toute l'admiration... tout l'amour que j'avais pour toi. (*VM, 85*) » La déception et la colère de Madeleine II et de Mariette II sont semblables à celles de Claude. Le passage de l'admiration au mépris chez Madeleine II et chez Mariette II sont le reflet des émotions de Claude. Les deux femmes de la pièce enchâssante n'ont pas la force des doubles féminins de Claude, elles restent dans l'illusion pour ne pas agir, et ce faisant, elles sombrent dans l'angoisse.

Claude a écrit la scène concernant Mariette II et Alex II pour interdire au père de jeter un regard incestueux sur sa fille. Il fera dire à Mariette II : « Chus venue te demander... non, pas te demander... chus venue te dire de pus jamais venir me voir danser, papa, jamais! (*VM, 86*) » Mariette II est capable de rappeler à son père qu'il a failli la violer un soir où il avait trop bu.

MARIETTE II J'ai vieilli tout d'un coup ce soir-là. Pis toi... t'es mort. Pis là Claude est arrivé, juste au bon moment, pis y'a faite sa crise... Probablement une sorte de crise de jalousie, mais en tout cas... ça m'a sauvée... physiquement... Parce que si y'était pas arrivé... Pis si maman était pas venue prendre notre défense... On t'a vu, toutes les deux, la frapper, papa, parce qu'a l'avait deviné ce qui avait failli se passer! On t'a vu la frapper parce que toi t'avais failli faire quequ'chose de monstrueux! Au lieu de te punir toi, tu l'as punie, elle! C'est toujours les autres qui paient, hein? Plutôt que de te regarder en face, tu punis les autres! (*VM, 85*)

Comme sa mère, Mariette I préfère nier le problème qu'elle connaît. Il s'agirait d'un « malentendu (*VM, 85*) ». Revenir sur le passé comporte des dangers pour Mariette I qui ne veut pas admettre que son père a essayé de la violer. Lorsque Mariette I dit à Claude : « C'que t'as pris pour quequ'chose de monstrueux, c'tait rien du tout... (*VM, 86*) », elle doit s'efforcer de détourner son attention, et celle des autres, de ce que tout le monde sait. Elle ne veut pas que Claude dise ce qu'il dira lorsqu'il se retrouvera en tête-à-tête avec son père.



CLAUDE Si j'étais pas arrivé, ce soir-là, papa, je le sais que tu l'aurais violée, Mariette, pis que ça serait devenu un sujet tabou dans'maison, comme madame Cantin. On aurait tous été... complices, une fois de plus. Si personne te dénonce, que c'est qu'on va devenir, tout le monde? (VM, 105)

Mariette II dit les choses clairement à son père pour agir, pour l'empêcher de le voir revenir avec ses amis commis voyageurs dans un des hôtels où elle danse. Mariette I préfère rester la « fille préférée! (VM, 71) » de son « popa favori! (VM, 71) ». Les personnages illusionnés de la pièce-cadre continuent à vivre, en apparence, comme s'il ne s'était rien produit. En rappelant les événements passés, Claude souhaitait faire réagir Madeleine I et Mariette I. Sa démarche a été inutile.

CLAUDE Ça a toujours été pareil, ici-dedans. Tout ce qui se passe de grave finit toujours par pas avoir d'importance parce que vous voulez pas que ça en ait! Des versions détournées, comme ça, j'en ai tellement entendu! J'sais que j'peux rien contre vous autres, au fond... (VM, 87-88)

Claude ne sait pas que sa mère et sa sœur sont illusionnées. Il ne sait pas qu'il est impossible de leur en « remonter ». Il ne sait pas que la question n'est pas d'avoir tort ou raison, mais *d'agir ou de ne pas agir en fonction des événements produits*.

Les doubles symétriques mis en abîme dans la pièce de Claude expriment bien la cassure qui s'est produite dans leur vie. Le moment précis où le changement de vision arrive dans la vie des doubles symétriques est bien marqué. Madeleine II raconte qu'en une seconde sa vie a complètement changé.

MADELEINE II Quand j'ai monté l'escalier, j'étais quelqu'un de très précis... pis quand j'ai poussé la porte, chus devenue quelqu'un d'autre... j'ai été obligée de devenir quelqu'un d'autre en une seconde... parce que toute ma vie m'est tombée dessus tout d'un coup. T'sais, comme si j'étais entrée dans la vie de quelqu'un d'autre... pis en plus de quelqu'un que j'aurais pas voulu connaître. (VM, 70)

Mariette II raconte aussi que « Ça coupe une vie en deux! Ça casse... quequ'chose à tout jamais! (VM, 85) » La précision des détails des événements perturbateurs montre bien que les personnages de la pièce en abîme veulent *voir* la vérité en face, malgré la douleur qui en découle. Cette cassure résulte de la prise de

conscience des deux doubles féminins face à la trahison d'Alex II à leur égard. La trahison ressentie par Claude a été causée par une suite de déceptions s'étalant sur une période de deux ans. Claude a mis du temps avant de voir que son père lui disait n'importe quoi pour ne pas jouer son rôle de père. « Deux hivers de suite tu m'as promis de m'inscrire au club juvénile de la police pour faire de moi un homme, pis j't'ai cru. (VM, 61) » Aucun événement perturbateur n'est arrivé de façon ponctuelle pour lui faire voir la trahison de son père à son égard. Il était inconscient de la trahison du père.

Le rapport père / fils ne pouvait pas être abordé dans la pièce en abîme, parce que Claude ne peut pas avoir de doubles symétriques pouvant l'aider à délimiter les frontières de son identité. Un Claude II aurait été un double identique, donc inefficace pour tracer ces frontières. La confusion n'aurait pas pu être évitée. Les doubles symétriques, étant des personnages féminins ne peuvent pas aborder cette question. Les femmes de la pièce enchâssante ne ressentent pas le rejet que vit Claude. Mariette I ne peut pas être en quête d'une reconnaissance du père puisqu'elle l'a déjà. Les comportements de Mariette I et de Mariette II, dénotent une identification de la fille au père. Elle a choisi un métier où elle doit voyager comme son père dans tous les petits villages de la province. De la même façon que le père séduit des femmes seules à la maison, la fille séduit les clients des hôtels ou les spectateurs des émissions de télévision où elle se produit. Séduction et absence sont leurs caractéristiques communes. Celles de la mère sont la soumission et la présence constante à la maison. La fille n'a pas voulu s'identifier à ce modèle qui s'est avéré inefficace à retenir le père. Ne voulant pas être rejetée comme Claude l'a été parce qu'il n'était pas à la hauteur des attentes de son père, la fille a tenté d'éviter ce problème en adoptant le comportement qui aurait pu permettre au fils d'être accepté par Alex I. Cette identification de la fille au père ne pouvait pas être discutée dans la pièce en abîme, parce qu'il ne s'agit pas d'un problème du jeune dramaturge. Claude souffre au contraire de son incapacité à s'identifier au père. La révolte de Claude exprimée directement à Alex I est aussi stérile que le silence de Madeleine I et de Mariette I, parce que le père ne veut pas entendre son fils lui parler de sentiments. « Les sentiments! Les sentiments! J'ai toujours couru en avant de toé, j'me sus toujours sauvé de toé parce qu'on en venait toujours là! (VM, 100) » Voilà pourquoi Claude écrit en passant par des personnages féminins qui

lui permettront de trouver la distance dont il a besoin pour mettre en scène ses propres émotions, mais uniquement celles qui concernent également les personnages féminins.

La pièce mise en abîme se termine par la scène où Madeleine II annonce qu'elle souhaite se séparer de son mari. Ce désir de quitter la situation source de souffrance est bien entendu ressenti par tous ceux qui souffrent, mais exprimable seulement par un double symétrique. Contrairement à Madeleine II qui parle pour expliquer les choses clairement Alex II ne parle que pour prendre le contrôle sur l'autre. Par exemple, quand il veut une bière, il prétend que quelqu'un doit la lui apporter parce qu'il a des droits que les autres n'ont pas : « J'ai soif... J'ai soif! J'veux une bière! J'veux qu'on me serve une bière! Chus dans ma maison, c'est moi qui l'a payée, c'est moé qui a toute payé, icitte, toute m'appartient, pis j'veux une bière! (VM, 91) » Sa colère témoigne de l'insécurité ressentie dès qu'il ne peut plus contrôler ni Mariette II ni Madeleine II. Dans la pièce-cadre, Alex I lance ses ordres en faisant semblant de faire une blague, sûr d'être obéi. Madeleine I lui apporte la bière demandée, mais Claude est furieux de constater que son père considère Madeleine I comme sa servante, comme un objet<sup>21</sup>. Il l'est encore davantage lorsqu'il voit qu'Alex I se trouve drôle. Alex I s'en sort toujours en faisant des blagues. Les manipulateurs essaient toujours de faire passer leurs propos humiliants pour des blagues dès qu'ils se rendent compte que quelqu'un dit avoir vu clair dans leur jeu. Alex II n'y parvient plus. Depuis que sa femme a annoncé sa décision de quitter le foyer conjugal, Alex II n'a plus de prise sur elle. Elle n'en a guère davantage sur lui. Madeleine II a essayé de susciter chez son mari une angoisse identique à la sienne lors de son retour à la maison le soir de sa visite à sa mère mourante.

MADELEINE II J'avais laissé une maison parfaitement paisible et heureuse  
pis j'atterrissais tout d'un coup dans une espèce... d'enfer...  
incompréhensible. [...] Mais c'est mon tour, aujourd'hui, de t'obliger de  
changer ton monde. Quand t'as poussé l'escalier, [*sic*] tout à l'heure, t'es  
rentré dans un autre monde. Comment tu te sens? (VM, 70, 71)

---

<sup>21</sup> « Le terme objet désigne, en psychanalyse, une personne, un animal, une chose ou une pensée qui est l'objet d'un investissement émotif de la part du sujet. » Hélène RICHARD, « Narcisse sur scène : itinéraire de création », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.* p. 406.

Mais Alex II ne peut pas ressentir « l'enfer incompréhensible » dont parle Madeleine II. Il ne se respecte ni ne respecte les autres, parce qu'il est incapable d'accepter de ressentir toute souffrance. Alex II ne pense qu'à détruire ce qu'il ne parvient pas à contrôler. Les dénonciations de la mère et de la fille n'auront servi à rien. Alex II persiste à considérer les autres comme des objets narcissiques...

[...] c'est-à-dire objets de besoin plutôt que de désir<sup>22</sup>, et à ne s'y intéresser que dans la mesure où ils sont instrumentaux à la satisfaction de leurs besoins propres, l'utilité de l'autre pouvant résider simplement dans la fonction primaire et vitale d'objet « poubelle<sup>23</sup> » dans lequel projeter, ou bien assouvir, les aspects inacceptables de soi ou le trop-plein de pulsions étouffantes.<sup>24</sup>

Quand les paroles ne suffisent plus à contrôler les autres, Alex II devient violent physiquement.

ALEX II ( se redressant)      Si y me reste rien, y te restera rien à toé non plus.

*Il brise, très froidement, les bibelots du salon et renverse quelques meubles. Il sort. (VM, 94)*

S'il avait été illusionné, Alex II aurait nié le départ de Madeleine II et aurait continué à agir comme si elle n'avait rien dit. La violence de ses gestes montre qu'Alex II agit en fonction de ce qu'il a vu et entendu. Cette scène annonce la fin de la pièce, c'est-à-dire la destruction du manuscrit de Claude dans la pièce enchâssante. De la même façon qu'Alex II détruit ce qui pourrait rester à sa femme, Alex I détruira ce qui lui reste de son fils, sa pièce de théâtre.

En brûlant le manuscrit, Alex montre son vrai visage et se confond avec le personnage monstrueux que Claude a inventé pour le théâtre. Leur crime, cependant, n'est pas le même : à la fin du drame, le père fictif détruit les

---

<sup>22</sup> « À l'image de l'enfant dont l'état de dépendance l'amène à n'apprécier ses parents qu'en fonction de la satisfaction de ses propres besoins et le rend incapable de tenir compte des leurs. » Note de Hélène RICHARD, *op. cit.*, p. 410.

<sup>23</sup> D. Meltzer, *le Processus psychanalytique*, Paris, Payot, 1971. Note de Hélène RICHARD, *op. cit.*

---

meubles, souhaitant ainsi détruire sa femme, alors que le père réel détruit la création de son fils.<sup>25</sup>

La colère d'Alex II à l'égard de Madeleine II annonce celle d'Alex I à l'endroit du fils, puisque la pièce en abîme est une transposition des sentiments du fils à l'égard de son père. Claude avait prévu le comportement de son père. La mise en abîme résume l'histoire de la pièce-cadre et annonce son dénouement. La scène VII de la pièce-cadre est une tentative ratée, mais prévisible, de modification du destin d'un père qui refuse d'accepter son fils.

La mise en abîme de toute pièce à l'intérieur d'une pièce-cadre vient rompre le déroulement linéaire de la pièce-cadre. Dans *Le Vrai Monde?*, le passage d'un niveau dramatique à l'autre se fait sans heurt. Les personnages arrivent au moment où leur présence est convoquée par l'urgence de la démonstration. L'entrelacement des scènes en abîme à celles de la pièce-cadre varie selon le degré d'émotions en jeu entre les personnages. Le rythme correspond à la violence de l'affrontement et au désir ou à l'absence de désir d'entendre la version de Claude. Plus la tension monte, plus la pièce-cadre est interrompue souvent. La confrontation entre Madeleine II et Alex II au sujet des autres femmes n'est interrompue que trois fois, comme si la mère essayait malgré tout d'entendre son fils. Le deuxième dialogue, celui où Madeleine II parle du soir où Alex II a failli violer sa fille, est coupé sept fois. Lorsque le drame est presque résorbé, les scènes sont plus courtes et ne sont interrompues que deux fois. Le rythme le plus rapide est celui de la confrontation entre Mariette II et Alex II au sujet du désir incestueux du père : on compte dix-sept coupes. Plus la colère et le mépris envahissent les personnages, plus le rythme est rapide. La discussion finale de la pièce-cadre n'est

---

<sup>24</sup> Hélène RICHARD, *op. cit.*

<sup>25</sup> Carole FRÉCHETTE, « Grandeur et misère Le retour du père sur la scène québécoise », Cahiers de théâtre *Jeu*, *loc. cit.*, p. 28. Il sera question de la création du fils dans la partie intitulée paternité « scripturale ».

jamais interrompue parce qu'il n'y a pas de scène concernant le club juvénile de la police<sup>26</sup> dans la pièce de Claude.

Nourris des émotions que leur auteur a vraiment ressenties, et animés des comportements calqués sur ceux de sa mère et de sa sœur, les doubles féminins de Claude ne connaissent ni le doute ni le besoin de confirmation extérieure. Ils ont une vision claire des choses et sont convaincus de sa justesse. Concrétisation de la vision inutile des personnages illusionnés de la pièce-cadre, les deux doubles symétriques doivent acheminer un message de leur créateur à Alex II, copie plus ou moins conforme d'Alex I, l'inaccessible destinataire du personnage écrivain. Claude fait vivre toute la jalousie, la rage, le mépris et l'humiliation qu'il éprouve à ses doubles féminins qui savent parler des trahisons d'Alex II. Madeleine II ne craint pas d'être abandonnée, parce qu'elle sait ce qu'elle veut. Elle prend l'initiative de briser les liens qui l'unissent à un homme avec lequel elle ne veut plus vivre. Sa lucidité lui donne du pouvoir sur sa propre vie. Elle est un être unique, autonome et sûr de soi. Le passé, le présent et le futur ne sont pas des possibilités qui pourrait être néantisées, ils sont une certitude. Madeleine II sait qu'elle n'aime plus Alex II, qu'elle ne veut plus vivre avec lui, que son divorce est imminent et que la vie continuera sans lui. Dès que les doubles féminins lucides voient l'événement perturbateur et agissent en conséquence, les manipulateurs perdent tout pouvoir sur elles. Mariette II ne craint pas la réaction agressive du père. Elle mène la confrontation et n'a pas peur du rejet de son père puisqu'elle a déjà décidé de ne plus le revoir. À travers les deux doubles féminins, le personnage écrivain se donne la possibilité d'imaginer ce qu'il aurait voulu dire à son père. L'écriture aura permis à Claude de prendre conscience de ses propres limites. Claude ne parlera à Alex I de ses absences qu'après avoir pu imaginer Madeleine II adresser à Alex II des reproches sur le même sujet. De la même façon, il attendra que Madeleine II et Mariette II aient expliqué à Alex II que leur admiration s'est transformée en mépris, pour exprimer l'évolution similaire de ses propres sentiments. L'écrivain a besoin de ses doubles symétriques pour se voir, pour sentir les émotions qui l'habitent, pour mettre les choses au clair. La prise de conscience est possible pour

---

<sup>26</sup> Nous approfondirons ce point dans la partie intitulée « paternité " familiale " ».

Claude parce qu'il n'était pas illusionné, mais inconscient, le père n'ayant jamais été aussi violent à son égard qu'à l'égard de sa femme et de sa fille. Mettre en abîme des doubles symétriques qui ont un passé semblable à celui des personnages féminins de la pièce-cadre tout en exprimant les sentiments du personnage écrivain permet à Claude de tracer clairement une frontière entre les deux perceptions du drame : celle où les victimes nient le drame qui a eu lieu, et celle où elles agissent en fonction des conséquences du drame. La dualité de la structure du *Vrai Monde?* sied à la dualité dans l'unité du problème de « vision » des personnages illusionnés. Un rapport thématique lie les deux pièces. Sans la pièce enchâssée, la pièce-cadre aurait été cohérente, mais sa signification aurait été plus faible. Le problème de mauvaise foi n'aurait pas pu être démontré. La pièce enchâssée seule aurait un certain sens, celui de la dénonciation. L'entrelacement des deux pièces illustre le problème de mauvaise foi des victimes. Il fallait des personnages aveuglés et des personnages dont la vision est unifiée pour illustrer le problème de mauvaise foi.

## 2) introduction à la problématisation de la paternité

### a) paternité « familiale »

La quête d'approbation du fils par le père est présente dans l'œuvre de Michel Tremblay dès les tout débuts. Dans *La Cité dans l'œuf*, un roman écrit en 1968, un personnage masculin raconte l'importance de son père dans sa vie. Le père donne au fils un œuf bien spécial : « le fantastique, le monde originel, est reçu en héritage, héritage paternel là encore<sup>27</sup> ». Au milieu d'une aventure où il doit sauver le monde de la destruction, l'adolescent pense à son père qu'il considère toujours comme un héros, bien qu'il n'ait jamais accompli un seul acte de bravoure : « J'avais quatorze ans, et je n'avais jamais pensé que mon père, surtout lui, pût un jour mourir... Les demi-dieux ne meurent pas! (CO, 41) » En même temps, il se demande si cet homme est bien celui

---

<sup>27</sup> Dominique LAFON, « Généalogie des univers dramatiques et romanesques », *Le Monde de Michel Tremblay*, loc. cit., p. 326.



qu'il a toujours imaginé : « [...] le doute, l'affreux doute qui détruit tant de choses et tant de vies, était entré en moi [...] après tout, mon père n'était peut-être qu'un imposteur... (CO, 41) » Ce besoin d'admirer le père et la crainte de voir que son héros n'est qu'un être humain limité sont deux sentiments opposés qui habitent également Claude, le personnage écrivain de la pièce *Le Vrai Monde*?

Le personnage écrivain passait par des doubles féminins pour dire d'abord son besoin d'admirer un homme fort et ensuite son mépris survenu suite à la déception éprouvée devant des événements qu'il juge inacceptables. Dans *Le Vrai Monde*?, la qualité de la présence du père laisse à désirer. Dès la confrontation initiale qui donne le ton de la pièce, il est tangible qu'Alex I n'essaie jamais de comprendre son fils. Claude porte une serviette de cuir, Alex I une petite valise ; l'un est intellectuel, l'autre brasse des affaires. Chacun vit dans son monde respectif, chacun détourne son regard de l'autre pour ne pas ressentir la honte que leur présence respective inflige à l'autre. Lorsque Claude reproche à son père de rouler dans « un char aussi sale (VM, 17) » il lui parle de sa trop longue absence. Alex I sent l'accusation et la retourne contre son fils à qui il reproche d'avoir « toujours le nez plongé dans [ses] livres (VM, 17) ». Leur violence verbale respective témoigne de leur insécurité affective. Alex I aurait souhaité que son fils lui ressemble et poursuive ce qu'il avait commencé, en l'occurrence devenir commis voyageur. Alex I est déçu par ce fils qui ne lui renvoie qu'une image affaiblie de lui. Claude ne peut pas s'imaginer parcourant des routes de campagne sur les traces de son père, vu son refus de s'identifier à un absent indifférent aux besoins des siens. Il a choisi l'écriture. C'est d'ailleurs pour atteindre son père qu'il a commencé à écrire : « J'ai découvert... l'exaltation de l'écriture à travers des déclarations d'amour que je faisais à mon père qui voulait rien savoir de moi! (VM, 100) ». Les moqueries du père au sujet du désir d'écrire de son fils dissimulent une crainte des sentiments que ces textes véhiculent. Alex I est toujours violent lorsqu'un membre de sa famille exprime ses sentiments.

ALEX I            Envoje, j'ai pus pantoute le goût de lire ta grande littérature, j'aurais trop peur que ça me donne mal au cœur, ça fait que conte-moé ca, qu'on rie un peu... (VM, 97)



Le père refuse de lire la pièce comme il refuse d'entendre parler des besoins de Claude à son égard. Il fuit, sinon physiquement, du moins psychologiquement. Ce qui fait peur à Alex I, c'est l'homosexualité qu'il sent derrière le besoin du fils de parler de ses sentiments.

Il n'est dit nulle part dans la pièce que Claude est un homosexuel et pourtant, on ne peut s'empêcher de le penser. On ne peut s'empêcher d'entendre, derrière le mot "intellectuel" lancé haineusement par Alex, les mots "artiste" et "homosexuel". Nous sommes ici au cœur de la confusion qui règne dans cette société et qui associe virilité à machisme, à grossièreté, et émotivité à homosexualité. Lorsque Alex détruit le manuscrit de son fils à la fin de la pièce, l'image est si forte qu'elle dépasse le simple désir de vengeance. On garde l'impression qu'Alex ne veut pas seulement brûler une image déformée de lui-même mais la littérature au complet et son fils artiste, qui refuse de lui ressembler.<sup>28</sup>

Le fils rejeté par le père rabaisse son œuvre en disant que tout cela n'est que « mensonges (VM, 105) ». Il pousse l'autodestruction jusqu'à donner au père le droit de détruire son œuvre.

CLAUDE            Mensonges. J'ai essayé à travers des mensonges, de dire ce qui était vrai. [...] Mais à quoi ça sert. À quoi ça sert, papa, si j'peux pas me rendre jusqu'à ton cœur? À quoi ça sert si tu refuses d'admettre que t'en as un? R'garde, le mien est éparpillé partout, pis tu peux le piétiner tant que tu voudras. (VM, 105)

---

<sup>28</sup> Carole FRÉCHETTE, *op. cit.*, p. 27. Dans cette œuvre, un autre fils écrivain est rejeté par sa famille. Dans le roman *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, où le protagoniste est chansonnier, il n'est jamais question de l'écriture du fils dans la famille. Pourtant François Villeneuve a dû quitter la maison à seize ans... parce qu'il est homosexuel. Il n'y a pas eu de discussion. La mère avait gardé le silence jusqu'à ce que le fils insiste pour qu'elle lui parle. Elle a seulement dit : « De toute façon, tu t'en vas pas pour toujours, je le sais. Mais insiste pas... y pourrait devenir méchant. (QM, 132) » Le père pleurait sans savoir que son fils le voyait. Le silence de la mère et les larmes du père ont fait comprendre au fils qu'il devait partir. François a écrit une chanson « pour donner le bénéfice du doute à son père avant de faire le grand saut (QM, 134) ». Il essaiera de créer une image touchante pour parler d'un monstre d'égoïsme. Ce fils de Brel et de Ferland sera honni par les critiques parce qu'il a osé dévoiler son homosexualité dans la dixième et dernière chanson de son disque.

N'espérant plus rejoindre ce père psychologiquement absent, Claude se détournera de lui en posant cette question : « Si personne te dénonce, que c'est qu'on va devenir, tout le monde? (VM, 105) ». Claude revendique un droit à la vie, un droit à la vérité. Il ne demande plus l'approbation de qui que ce soit dans la famille.

À la fin de la pièce, Claude est exclu, moqué par sa sœur, chassé par sa mère, littéralement castré par son père qui détruit le manuscrit. Tous s'entendent implicitement pour annuler la parole qui avait surgi, par l'ironie, la mise à distance ou la destruction pure. Celui qui parle pour les autres, celui qui se dresse hors du sein du groupe social pour en dénoncer les carences hérite souvent du double statut de saint et de renégat, en tout cas de bouc émissaire.<sup>29</sup>

Après avoir vérifié auprès de tous les membres de la famille s'il était possible de dévoiler la vérité, il part les mains vides retrouver la « gang (VM, 106) » que le père méprise. Comme sa femme, Alex I préfère le silence ou les paroles qui ne veulent rien dire. Le silence qui a toujours séparé le père et le fils ne pourra pas être brisé. Selon le psychanalyste Stephen Shapiro, « le silence de nos pères représente, soit une tentation de céder à la rage soit une occasion de parler. Le choix est le nôtre.<sup>30</sup> » Claude a cédé à la rage en écrivant sa pièce. Auparavant il avait essayé de parler à son père, mais en vain. *Le Vrai Monde?* illustre la révolte d'un fils qui désespère d'atteindre son père. Claude a souffert de l'absence physique et psychologique de son père. Il n'a pas pu s'identifier à cet homme pour établir son identité masculine. Il est resté identifié à sa mère avec qui il communique avec une grande facilité, même sur des sujets qui les opposent.

Afin de briser l'identification à la mère, la plupart des sociétés rituelles patriarcales, pratiquent des rites d'initiation pour « changer le statut et l'identité du garçon pour qu'il renaisse homme.<sup>31</sup> » L'absence de rites initiatiques dans les sociétés contemporaines expliquerait la fragilité de l'identité masculine.

---

<sup>29</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 204-205.

Qu'il s'agisse des rites d'initiation, de la pédagogie homosexuelle, ou de la confrontation avec ses pairs, toutes ces institutions prouvent que l'identité masculine est *acquise* au prix de grandes difficultés. Elles ont d'ailleurs trois points communs.<sup>32</sup>

Chacune de ces étapes est cruciale. « [...] le premier acte de l'initiation masculine est l'arrachement des garçons à leur mère, généralement entre sept et dix ans.<sup>33</sup> » C'est l'absence de cette première étape du rituel initiatique que déplore Alex I lorsqu'il reproche à Claude d'avoir continué à prendre ses repas avec sa mère même après son départ de la maison. Lorsqu'il dit : « Ça a toujours été ça le problème... T'en avais toujours parlé avec ta mère... (VM, 97) », Alex I montre qu'il voit dans l'attachement de Claude à Madeleine I la cause de leur impossibilité à communiquer entre hommes. La seconde étape des rituels initiatiques est un entre-deux où l'enfant n'a plus d'identité.

Laisés dans un total dénuement, sans boire ni manger, souvent dépouillés de leurs vêtements, les jeunes garçons en état de choc traversent la phase liminale nécessaire où ils ne sont plus rien. Ni enfants de leur mère, ni ceux de leur père, ces garçons sont *betwixt-and-between*, littéralement entre les deux : un état conjoncturel et nécessaire de non-identité qui montre que l'enfant féminin doit d'abord mourir pour que puisse naître l'enfant mâle.<sup>34</sup>

C'est le passage d'un état à un autre, d'une identité à une autre. L'être qu'on initie perd temporairement son nom et son identité sexuelle. On parle de lui à la troisième personne, et on le considère comme un androgyne. Il retourne à la terre pour y mourir symboliquement. L'initié vit temporairement en marge de la société avant

---

<sup>30</sup> Stephen A. SHAPIRO, *Manhood, A New Definition*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1984, p. 96, cité par Guy CORNEAU, *Père manquant fils manqué, Que sont les hommes devenus?* Montréal, Les Éditions de l'homme, 1989, p. 172.

<sup>31</sup> Élisabeth BADINTER, *XY de l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992, p. 110.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 107-108.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

d'être réadmis dans la collectivité avec sa nouvelle identité. Dans *Le Vrai Monde?*, cette étape n'est déplorée ni par le père ni par le fils, parce que tous les membres de la famille vivent dans un entre-deux, dans un monde où règne le flou. Ils ne vivent pas en marge de la société comme dans les rituels de passage, mais dans l'inconscience et dans l'illusion qui est un autre entre-deux tout aussi inconfortable... mais durable. « La troisième étape caractéristique des rites d'initiation masculine est le passage d'épreuves cruelles, souvent dramatiques, toujours publiques.<sup>35</sup> » La brutalité du rite initiatique, la souffrance infligée par le père et acceptée par le fils fait partie du processus de structuration de la psyché humaine. Le fils voit alors que la souffrance fait partie des données fondamentales de l'existence, qu'elle a un sens. Celui qui traverse le rite de passage entre en contact violent avec la réalité et apprend ainsi à tolérer la souffrance. C'est la fin de la dépendance maternelle, le début de la prise de conscience de son identité masculine. Le garçon a enfin la fondation pour se construire une identité propre. Cette étape est fortement revendiquée par Claude alors qu'il reproche à son père de ne l'avoir jamais amené au club juvénile de la police. Alex I promettait toujours à Claude que le lundi suivant, il l'inscrirait à ce club. « Tu vas faire de l'exercice, y vont te montrer à vivre, y vont faire de toi un homme! Tu vas lâcher ça ces livres-là, pis tu vas apprendre à suer. À grosses gouttes! (VM, 61) » Le petit Claude a attendu son père en vain tous les lundis soirs pendant deux ans, avant de voir que ces paroles n'étaient que mensonges. Les promesses n'étaient qu'un moyen de se débarrasser d'un fils considéré trop envahissant par un homme incapable d'assumer son rôle de père. Aux yeux de Claude, son père lui refusait l'initiation, la série d'épreuves qui l'aurait marqué dans sa chair pour le conduire aux limites de son identité masculine. Alex I refuse à Claude le droit de souffrir pour lui. Le fils ne peut donc pas lui montrer qu'il peut se comporter physiquement comme lui, comme un homme. Le fils n'est pas reconnu par le père. Il continue à vivre dans un état de fusion avec la mère.

Si le père tant admiré ne l'a pas rassuré en confirmant son identité sexuelle, l'adolescent demandera à d'autres hommes de le faire à sa place. « Dans d'autres

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 113.

sociétés bien différentes où la virilité a sinon une valeur morale du moins une signification vitale, la pédagogie homosexuelle est le secret de la transformation des garçons en hommes.<sup>36</sup> » Mais ce n'est pas ce que Claude trouvera auprès des jeunes intellectuels de La Paloma. Il n'y a pas de séparation, pas d'entre-deux, pas d'épreuves cruelles et publiques dans ce lieu. Ces jeunes hommes qui lui ressemblent trop ne peuvent lui apprendre quoi que ce soit pour le rassurer sur son identité masculine, étant tout aussi démunis que lui. Par contre, ces nouveaux amis seront pour Claude un univers narcissique rassurant. Ils sont tous fiers de se dire différents des pères qui les ont déçus. La quête du père par ces fils n'est plus désirée. Il ne reste que du mépris pour le père incapable de reconnaître son fils. Le fils se referme sur lui-même refusant ainsi l'introjection de l'image du père qui aurait pu le conduire à la formation de sa propre identité.

Deux autres œuvres dramatiques abordent la question du père. Une autre relation difficile entre un père et son fils sera la trame de fond du livret d'opéra *Nelligan*. Michel Tremblay y transpose la vie du jeune Émile Nelligan à partir du moment où le père croit que son fils souffre de maladie mentale jusqu'à l'internement de ce dernier le 9 août 1899. Émile jeune a un double, Émile vieux, qui reste sur la scène du début à la fin de la représentation pour assister à ces événements<sup>37</sup>. La relation père / fils entre David et Émile jeune est comparable à celle d'Alex I avec

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>37</sup> Parmi les effets de théâtre dans *Nelligan*, il y a un emprunt à *Albertine, en cinq temps*, où Albertine « vieille », c'est-à-dire à 70 ans, discute avec elle-même de sa vie passée. Dans les deux pièces, il y a un dédoublement du personnage principal. « Il importe donc de noter que le *je* d'Albertine, dans cette pièce, n'est pas quintuplé comme le suggère la distribution ; il est plutôt dédoublé, celle de 70 ans établissant avec les quatre autres un rapport diversifié et multiple, mais qui rassemble et unifie le souvenir. [...] Mais le dialogue qui s'instaure maintient la place privilégiée de l'aînée [...]. Jean Cléo GODIN, « Albertine et la maison de l'enfance », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.*, p. 190.

Dans *Nelligan*, c'est Émile jeune qui occupe une place privilégiée. Émile vieux reste en périphérie et ne communique jamais avec les personnages du passé. Il n'aidera pas son double à traverser la crise qui l'oppose à son père entre l'ouverture où la religieuse lui présente un visiteur lui demandant de réciter « Le Vaisseau d'Or » et le finale où il récite ce même poème au complet. Le double identique est inutile.

Claude. Comme dans *Le Vrai Monde?*, le père reproche à son fils de ne pas suivre ses traces ; il s'entend avec l'aînée de ses filles pour dire que le fils est malade ; il regarde d'un mauvais œil la relation de fusion entre la mère et le fils ; il éprouve de la méfiance vis-à-vis les amis de son fils. *Bonjour, là, bonjour* présente des similitudes avec ces deux œuvres en ce qui concerne la trop grande place prise par les femmes entre le père et le fils. L'écriture comme telle sera vue comme un danger par les mères des deux fils écrivains.

Les premiers mots prononcés par David, dans le livret, trahissent son désaccord quant au choix professionnel de son fils : « My son! A poet! (NL, 15) ». Le librettiste veut démontrer que le plus célèbre poète de l'École littéraire de Montréal a été interné parce que son père autoritaire refusait de voir son fils devenir différent de lui. Une scène de la deuxième partie de l'opéra reprend, dans un contexte différent, la confrontation qui ouvrait la pièce *Le Vrai Monde?* David dit à son fils qu'il n'accepte pas de le voir échapper à son influence. Il ne veut pas le voir devenir poète. Comme Claude, Émile jeune refuse de suivre la voie tracée par son père. Claude revendiquait le droit à la différence, parce qu'il se sentait incapable de vivre la même vie que son père.

CLAUDE           Écoute, popa, j'pratique un des métiers les plus plates au monde, c'est pas juste de changer de place qui va arranger les choses...

ALEX I           Si tu m'avais écouté aussi...

CLAUDE           Ah! aïe, on recommencera pas ça, s'il vous plaît... On a eu c'te conversation-là deux cents fois pis ça a jamais rien donné... Ça m'intéressait pas de me promener dans les campagnes à l'année longue pour vendre des assurances en contrefaisant la bonne humeur pis la joie de vivre... Surtout pas sous la protection de mon célèbre popa... Aie, nous vois-tu, tous les deux, voyager ensemble? On se serait tués au bout de deux semaines!

ALEX I           T'aurais fini par voler de tes propres ailes! Tu te serais bâti une clientèle, comme moi! (VM, 20)

.....  
CLAUDE           J'resterai pas attelé à c'te machine-là ben ben longtemps...

ALEX I           Encore tes rêves d'écrivain! Tu fais de l'argent mais t'es attelé à une machine que t'aimes pas... pis tu rêves de crever de faim dans un métier qui te fera jamais vivre... J'te comprendrai jamais...

CLAUDE           Ça fait longtemps qu'on sait ça... (VM, 20-21)

Il y a plusieurs points en commun entre ce dialogue et celui qui opposera David à son fils, juste avant que ce dernier quitte le toit familial. Si le niveau de langue s'élève en passant du milieu ouvrier montréalais des années soixante au milieu petit-bourgeois montréalais de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la qualité du rapport père / fils change à peine.

DAVID (doucement) Why don't you work with me... Si l'école ne t'intéresse vraiment plus... suis-moi... Work with me...

ÉMILE JEUNE Vous n'allez pas recommencer avec votre métier, la maison, la famille! Nous avons déjà discuté de ça cent fois!

DAVID Veux-tu vraiment rester un jeune raté toute ta vie?

ÉMILE JEUNE OUI! Je refuse de me ranger. N'essayez plus de me convaincre de vous suivre, laissez-moi! Je suis poète et je mourrai fou... s'il le faut! Je n'ai pas d'avenir. Ou alors j'en ai un auquel vous ne comprenez rien.

*Il s'approche tout près de son père.*

Jamais vous ne me comprendrez. Et jamais je ne vous comprendrai. Mais vous êtes mon père. Et je suis votre fils. Si vous me chassez, je ne reviendrai jamais. Je ne reviendrai jamais.

DAVID That's your last word?

ÉMILE JEUNE That's my last word. (NL, 78-79)

L'attitude de David est plus rigide que celle d'Alex I. Dans *Le Vrai Monde?*, la rupture entre le père et le fils aura lieu à la fin de la pièce après une discussion à sens unique où Claude montre son âme à nue à son père qui se protège de tout sentiment. Dans *Nelligan* la séparation entre le père et le fils se produit au milieu de l'œuvre alors que les deux hommes expriment leurs sentiments. Le père n'a pas peur de dire qu'il aime son fils. « You are my only son. And I love you. (NL, 79) » C'est Émile jeune qui repousse définitivement son père pour aller vers son destin.

Le père trouve une alliée en l'aînée de ses filles, celle qui a choisi de s'exprimer dans la même langue que le père. Éva joue un rôle équivalent à celui de Mariette I qui affirmait que son frère est « malade dans'tête (VM, 81) ». Lorsque David cherche la cause de l'incapacité de son fils de se préparer à gagner sa vie selon la tradition irlandaise, il juge la mère et condamne le fils.

DAVID Whose fault is it, tell me?  
Is it your Mother?  
Is it Émile?

ÉVA                    I think it's him...  
                           It can't be her...  
 DAVID et ÉVA      What makes them be that way?  
                           What makes them act that way!  
                           Why can't they be like others?  
                           Why, why can't they be normal! (NL, 22)

Pendant quelque temps, David a tenu Émilie responsable de la maladie d'Émile jeune. « He's a very sick child, Émilie, and he must be put away. He never was normal, you very well know it. Let me take him away from you before it's too late. (NL, 44) » David est plus dynamique qu'Alex I. Il essaie vraiment de séparer la mère du fils. Alors qu'Alex I reproche mollement la situation à Claude sans agir : « Ça a toujours été ça le problème... T'en avais toujours parlé avec ta mère... (VM, 96-97) » Dans *Le Vrai Monde?*, la scène où la mère parle du silence à son fils illustre bien que Claude et Madeleine I peuvent se parler même s'ils ne s'entendent pas sur tous les points. Cette conversation n'a pas d'équivalent dans *Nelligan*. Dans le livret d'opéra, la mère parle à la troisième personne de son amour et de son inquiétude pour Émile jeune. Elle l'observe et commente ses faits et gestes, mais elle ne lui parle directement qu'une seule fois et très brièvement. Le fils lui adressera la parole une fois pour lui dire qu'il existe parce qu'il écrit. Une autre fois, il lui parlera à travers une porte, alors qu'elle se fait le porte-parole du père. La relation de fusion tant reprochée, par David, entre la mère et le fils ne sera jamais montrée. Sur scène, Émile jeune ne vit et ne parle de poésie qu'avec ses amis, ses sœurs et son père. Émilie n'est qu'une mère qui souffre sans arrêt de voir « s'éloigner, dériver... (NL, 24) » ce fils qu'elle chérit plus que tout au monde.

ÉMILIE    Il s'éloigne, se replie, il s'efface,  
 Il devient froid, se couvre la face.  
 Il se détourne de tout, il se détourne de moi  
 Il ne voit plus rien, surtout pas mes émois...  
 Je le vois qui sombre, moi qui l'ai adoré  
 Moi qui l'ai vénéré, moi qu'il a vénérée,  
 Il se noie, mon fils se noie!  
 Mon fils aimé se noie! (NL, 24-25)



Après l'internement, Émilie, qui a vénéré son fils poète, sera déchirée par la rupture du lien qui la rattachait à son fils : « Je reste vide. Émile est parti. Émile est parti loin d'ici, loin de moi. Je ne suis plus qu'une âme perdue. (NL, 87) » Madeleine I, plus terre-à-terre, qui avait été flattée pendant un moment d'avoir un fils écrivain (VM, 47), coupera elle-même le lien qui la relie à son fils parce qu'un sentiment de trahison l'empêche désormais de vivre en sa présence.

MADELEINE I Reste pas à souper avec nous autres, à soir... J'te mets pas à la porte, j'te demande de pas rester à souper... J'aurais l'impression que tu nous espionnes, encore, pis j's'rais pas capable de rien dire, pis j'guetterais tout ce que ton père dirait... J'ai peur de pus jamais pouvoir être naturelle avec toi, Claude... (*Elle se dirige vers la porte de la cuisine.*) Attends que j'te rappelle avant de me donner de tes nouvelles. (VM, 92)

Madeleine I ne rompt peut-être pas définitivement avec son fils, mais il sera désormais difficile pour lui d'être ouvert avec sa mère. Claude a la chance d'avoir une seconde mère fictive. Dans une métalepse dramatique, Madeleine II change de niveau dramatique pour donner son approbation à son fils. « *Madeleine II s'approche lentement de Claude et lui tapote l'épaule comme s'il était un bon garçon.* (VM, 94) » Cette transgression du seuil d'enchâssement permet au fils de se donner la mère dont il a besoin. Cette scène a lieu avant la confrontation finale avec le père, pour donner un peu de courage au fils.

Alex I n'essaie même pas de prendre sa place dans la vie de Claude. Dans *Nelligan*, David fait un effort pour se rapprocher d'Émile jeune, mais son orgueil irlandais créera toujours une distance. Dans *Le Vrai Monde?*, le fils a longtemps souffert de l'absence du père. Contrairement à Claude, Émile jeune ne reproche jamais à son père ses nombreuses absences. Il ne semble pas avoir besoin de lui. Il revendique le droit à une identité personnelle. Même la brève tentative de rapprochement de David à son égard le laisse froid vu qu'elle aboutit au rejet de l'homme qu'il est en train de devenir.

DAVID (douxement) You are my only son. And I love you. Quand tu es né, ta mère t'a déposé dans mes bras. Si tu savais... Un fils... Un fils d'immigré irlandais qui allait perpétuer son père, son grand-père, ses ancêtres... J'allais faire de toi un Nelligan! Droit sur ses pieds, le front haut,

the King of the World! My son! Émile Nelligan, from Ireland! Mais le travail m'amenait toujours au loin, je ne t'ai pas vu grandir. Et Irlandais tu n'es pas devenu. Tu m'as échappé et il n'y a plus rien en toi que je reconnais. Il n'y a plus rien en toi que je reconnais. Vraiment plus rien. Il n'y a plus rien qui te vienne de moi. Tu as choisi ta mère... la langue de ta mère... les idées de ta mère... Tu es un Hudon. Émile Hudon, poète, fils d'Émilie Hudon. Pourquoi ne signes-tu pas ta poésie de ton vrai nom, Émile Hudon? Tu n'es plus un Nelligan!

ÉMILE JEUNE Vous me reniez?

DAVID Tu l'as fait avant moi.

ÉMILE JEUNE En devenant un poète?

DAVID En n'étant plus un Irlandais. (*NL*, 79-80)

Émile jeune n'est plus un Irlandais, il est un Canadien-français comme sa mère originaire du Bas-Saint-Laurent. L'irritation du père vient de l'attachement du fils à la mère. Pourtant les premiers mots « My son! A poet! (*NL*, 15) » donnaient l'impression que David méprisait son fils parce qu'il est poète. Lorsqu'il commencera à s'expliquer il donnera encore à penser la même chose : « I don't want this son of mine to destroy everything. I worked hard all my life! A poet! For God's sake! Why not a murderer! Why not Jack the Ripper! (*NL*, 18) » Plus loin il devient de plus en plus clair que le père reproche à son fils d'avoir choisi quelqu'un d'autre que lui, une autre culture que la sienne. Lorsqu'Émilie demande à son mari « Est-ce le poète que tu veux enfermer dans une institution ou un fils indigne de l'Irlande? Your son, a french poet! (*NL*, 44) »<sup>38</sup>, elle voit que le père rejette le fils indigne de la tradition irlandaise.

En plus de reprocher à son épouse sa complicité avec le fils, David lui reproche de ne pas surveiller ses fréquentations. Ce n'est pas l'écriture qui dérange le père. « The danger is not in here... Do you know what he does when he leaves? Do you know where he goes? Who are his friends? (*NL*, 42) » Il n'aime pas que le fils

---

<sup>38</sup> Lorsque Émilie demande à son mari s'il veut se punir lui-même « de n'être jamais là? De n'avoir jamais élevé [son] fils parce que toujours absent? (*NL*, 43) », on se souvient de Mariette II qui disait à Alex II : « Au lieu de te punir toi, tu l'as punie, elle! C'est toujours les autres qui paient, hein? Plutôt que de te regarder en face, tu punis les autres! (*VM*, 85) » Ce sont toujours les personnages féminins qui parlent le plus directement aux personnages masculins dont le comportement est jugé répréhensible.

fréquente les poètes de l'École littéraire de Montréal. Dans *Le Vrai Monde?*, Alex I ne demande rien à sa femme, ni à son fils. Il ne semble même pas souffrir véritablement de la complicité entre la mère et le fils. Il donne plutôt l'impression de n'avoir jamais vraiment voulu de fils. Il manipule tout le monde sans jamais communiquer ses sentiments à qui que ce soit. Claude quitte la maison convaincu que « les êtres humains sont pas importants pour [son père] (VM, 104) ». Émile jeune semble heureux dans sa marginalité et ne demande pas à être initié par le père. Il revendique un lien patrilinéaire avec les poètes qu'il admire. « Je suis le fils de Baudelaire, de Rimbaud, de Verlaine, d'Edgar Poe. (NL, 80) » L'écriture est plus importante que tout. Émile jeune se détourne du père qui n'entend rien au rôle qui lui est désormais dévolu. Les deux fils ne se tournent pas vers la mère, mais vers l'extérieur, vers de jeunes hommes capables de leur donner un univers plus riche, plus près de leur sensibilité. Dans les deux histoires, le père méprisera les nouveaux amis du fils qui représentent le rejet du lien patrilinéaire.

Dans *Bonjour, là, bonjour*, le protagoniste masculin cherche l'approbation du père en passant, comme Claude dans *Le Vrai Monde?*, par un personnage féminin, sa sœur Nicole, avec laquelle il entretient une relation incestueuse. Le fils demande à son père de l'accepter tel qu'il est même s'ils sont différents l'un de l'autre. Dans cette pièce, « l'enjeu essentiel de la pièce demeure très certainement ce renouement avec le père. »<sup>39</sup> Les personnages féminins sont à nouveau présentés comme un obstacle entre le père et le fils. Les tantes Charlotte et Gilberte et trois des quatre filles sont envahissantes... et dépourvues d'attraits. Elles sont dépendantes de la nourriture, de l'alcool, de médicaments et des deux hommes de la maison. Toutes les femmes de la maison désirent Serge. Elles « ne voient en lui qu'un objet narcissique<sup>40</sup> ». Les premiers mots prononcés par Nicole résument le désir de chacune de ces femmes : « Vas-tu r'venir rester avec moé? (BLB, 40) » Ces femmes s'accrochent toutes à Serge dans l'espoir qu'il les sortira de leurs problèmes existentiels et de leur

---

<sup>39</sup> Stéphane LÉPINE, « Passage à l'acte », *Le Monde de Michel Tremblay*, loc. cit., p. 127.

<sup>40</sup> Hélène RICHARD, *op. cit.*, p. 413.

dépendance à la drogue, à la nourriture ou à l'alcool. À plusieurs reprises, Serge se fait harceler par ces femmes.

CHARLOTTE Si ma tante te promettait de te donner un p'tit peu d'argent chaque mois, tu m'emmènerais-tu rester avec toé? (BLB, 54)

GILBERTE Nicole est capable de rester tu-seule, à fait un bon salaire... Pourquoi tu reviens pas? (BLB, 63)

DENISE (*riant*) Ben pourquoi c'qu'y'en arait rien qu'une qui profiterait de toé, hein? T'as quatre sœurs, t'en n'as pas rien qu'une! Pis y'en a au moins une, la plus grosse, la plus ragoûtante, qui s'rait prête à te faire des affaires... (BLB, 73)

MONIQUE Aie pas peur, j'te violerai pas... [...] J'vas juste regarder... As-tu déjà remarqué comment c'que j'te r'garde, quand on va se baigner, l'été avec les enfants? [...] Ça coûte rien, regarder... [...] Pis t'es tellement plus excitant à r'garder que mon paquet d'os de mari... (BLB, 80-81)

LUCIENNE Tu le savais que t'étais beau, hein? Pis tu le sais encore que t'es beau, hein? Hein? Dis-lé! (BLB, 83)

Serge est l'objet du désir envahissant des femmes « sans homme [qui] tentent chacune à leur façon, de s'emparer de Serge qu'elles considèrent plus ou moins comme leur propriété<sup>41</sup> ».

<sup>41</sup> André SMITH, « Michel Tremblay Bonjour, là, bonjour Éditions Leméac », *Livres et auteurs québécois 1974*, P.U.L. 1975, p. 159. Dans *Nelligan* le fils est à nouveau la panacée de tous les maux de la famille. L'attitude rebelle d'Émile jeune détruirait le bonheur de la famille, en particulier celui de la mère. Ses deux jeunes sœurs demandent à leur frère aîné d'agir pour alléger les souffrances de la mère.

ÉVA Mother is not the same anymore...

GERTRUDE Maman pleure sans arrêt...

ÉVA Help us...

GERTRUDE (*en même temps*) Fais quelque chose... (NL, 75)

Les deux sœurs du poète sont aussi envahissantes que les deux tantes et trois des sœurs de Serge.

La structure dramatique de la pièce suggère que les femmes sont responsables des problèmes de communication entre Armand et son fils Serge. Lorsque Serge veut parler à son père de son amour pour Nicole, le père l'interrompt sous prétexte que les « tantes écoutent (*BLB*, 104) ». Les propos de Serge dans le 28<sup>e</sup> tableau auraient pu être présentés dans une seule réplique adressée directement au père.

SERGE                    Même si t'entendais mal, j'aurais eu besoin, des fois, qu'on se dise des affaires! On était les deux seuls hommes d'la maison!

.....  
SERGE                    Popa, j't'encore obligé de te crier par la tête des affaires qu'on dit tout bas, d'habitude... pis ça me bloque!

.....  
SERGE                    Tu nous as jamais entendu dire qu'on t'aimait! (*BLB*, 94)

Ces répliques et quelques autres sont séparées par les plaintes des tantes Gilberte et Charlotte. Ces femmes sont le bouc émissaire de l'incapacité du père et du fils à se parler. L'entrelacement des répliques des deux femmes à celles de Serge est inutile. L'amour et l'approbation du père à l'égard du fils étaient acquis « depuis longtemps (*BLB*, 104) ». Les deux répliques suivantes où le fils parle de sa pudeur et de son désir de la surmonter contredisent la structure dramatique<sup>42</sup> qui suggère que les femmes sont un obstacle entre les hommes.

SERGE                    Quand j'allais à l'école, des fois, j'm'en rappelle, j't'écrivais des lettres quand j'avais besoin de conseils, mais j'les jetais, après, parce que j'étais trop gêné pour te les donner...

.....  
SERGE                    Y'est peut-être vingt ans trop tard, chus pus un enfant, mais j'ai besoin de te le dire! Popa, j't'aime! (*BLB*, 94, 95)

Ces paroles de Serge, qui rappellent, en partie, celles de Claude, montrent que le fils n'a jamais pu parler à son père auparavant. La surdité du père est un prétexte

---

<sup>42</sup> Cette contradiction entre la signification de la structure et celle du texte tient peut-être aux « modifications textuelles » du metteur en scène. Il semble qu'André Brassard « a changé la place de certaines répliques, transformé certains monologues en dialogues de sourds en les agençant de telle façon qu'ils s'entrecoupent sans pour autant agir les uns sur les autres ». Roch TURBIDE, « Traces " bonjour, là, bonjour " », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 18, 1981.1, p. 12.

pour ne pas communiquer clairement ses sentiments. Le père n'est jamais capable de trouver les mots pour dire l'émotion qui l'étreint. Il pleure après avoir entendu son fils, mais reste coi. Ce mutisme et « cette surdité [apparaissent] comme un symptôme d'irresponsabilité et d'incompréhension<sup>43</sup> ». Armand n'est jamais clair. Il croit « mériter une vieillesse en paix (*BLB*, 51) », mais il ne fait rien pour l'obtenir. « L'égoïsme paternel est revendiqué comme un droit.<sup>44</sup> » Il ne se préoccupe pas de ses deux sœurs, ni de ses quatre filles. Il s'intéressa un peu à son fils, après que ce dernier lui ait ouvert son cœur. Le sentiment le plus clair exprimé par le père se résume dans ces mots : « ça fait tellement longtemps que j'attends qu'un des mes enfants... (*BLB*, 104) » Il est incapable de terminer sa phrase. Il essayait de dire qu'il attendait depuis longtemps qu'un de ses enfants lui propose d'aller vivre avec lui. Il ne saura pas donner une réponse précise au fils qui a pourtant expliqué clairement la situation. Il pensera « sérieusement (*BLB*, 104) » à la proposition de son fils. « *Bonjour, là, bonjour* est moins l'histoire d'un père sourd que celle d'un fils qui a peine à se faire entendre.<sup>45</sup> » ... et d'un père qui a peine à dire ce qu'il veut.

Nicole ouvre la voie à son frère dans cette quête du père. Serge ne parvient à surmonter sa pudeur qu'après avoir discuté avec sa sœur qui avait, auparavant, pris l'initiative de discuter avec lui de la situation de leur père. Nicole n'est pas l'objet du désir premier de Serge. Elle est là, disponible, elle lui est acquise depuis longtemps, comme le père. Serge obtient l'approbation du père sans que l'initiation ait lieu. La séparation du fils d'avec les femmes de la maison n'a pas lieu puisqu'il vit déjà avec l'une d'elles. Il ne sévit pas dans un entre-deux où il aurait perdu son identité féminine en attendant son identité masculine. Il ne passe à travers aucune épreuve cruelle, dramatique, publique. Il reste à l'intérieur de la famille en aimant sa sœur.

---

<sup>43</sup> André SMITH, *op. cit.*, p. 159.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Stéphane LÉPINE, *op. cit.*, p. 126.

En fait, en aimant Nicole, Serge se soumet à une fatalité intérieure. Il perpétue le rôle que sa famille lui a imposé enfant. Il est incapable, si l'on en croit Lucienne, d'aimer une autre femme que sa sœur.<sup>46</sup>

Si on en croit encore Lucienne, Serge serait homosexuel. « J'verrais plus ton avenir avec un autre gars qu'avec ta sœur la plus jeune (*BLB*, 88) ».

Dans la mesure où Serge, en quête d'identité, tente de rompre avec son statut d'objet narcissique pour devenir sujet de son propre destin, il n'aurait pas été incongru, sur le plan psychologique, de le voir s'allier à un partenaire de même sexe que lui.<sup>47</sup>

Serge renoue avec son père et ne devient jamais un homme. Il reste à l'intérieur des limites familiales et ne communique jamais avec l'extérieur parce que la transgression du tabou de l'inceste a été accepté.

En fait, comme tous les hommes du théâtre de Tremblay, Serge reste coincé dans une impasse pré-œdipienne. La tentative d'émigration vers l'autre — ou plutôt — vers « de l'autre » — avorte chez lui aussi du fait de l'absence de confrontation réelle avec la Loi du Père.<sup>48</sup>

Non reconnus par le père, les fils se retournent vers la mère pour demander une approbation qui leur sera refusée. La mère ne rejette pas le fils en bloc comme le père

---

<sup>46</sup> André SMITH, *op. cit.*, p. 160.

<sup>47</sup> Hélène Richard, « Narcisse sur scène : itinéraire de création », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 418-419. « Bernard Dort avait bien vu, d'ailleurs, que dans cette relation amoureuse " l'inceste est mis à la place d'autre chose, sans doute d'une relation homosexuelle ". [Bernard DORT dans « Entretien sur le travail théâtral » par Thérèse ARBIC et Robert CHARTRAND, *Chroniques*, vol. 1, n° 4, avril 1975,] p. 18. Dans une entrevue avec Thérèse Arbic, Michel Tremblay et André Brassard confirment cette interprétation. À propos de Nicole : « ... la seule fille qui a de l'allure c'est visiblement une image, une transposition et, c'est même pas vraiment une femme ». Tremblay précise par ailleurs que, s'il récrivait la pièce, « y aurait les trois sœurs parce qu'elles ont existé et un gars et ce serait important que j'en fasse mon frère ». Thérèse Arbic, « Entretien avec André Brassard et Michel Tremblay », *Chroniques*, n° 22, octobre 1976, p. 16-17. Dans Jean Cléo GODIN, « Tremblay : marginaux en chœur » dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 188.

<sup>48</sup> Stéphane LÉPINE, *op. cit.*, p. 131.

l'a fait. Elle rejette ses choix, ses goûts trop différents pour être compris. Madeleine I ne comprend pas les choix esthétiques de Claude. « Pas ton... ton Mendelsohn que t'as sorti de j'sais pas où... de tes propres goûts, probablement... (VM, 24) » Elle se sent diminuée. « Tu ris de nous autres, là-dedans, Claude, le sais-tu? (VM, 24) » La mère refuse au fils son droit de parole, parce qu'elle a honte d'elle-même et de sa famille. Elle refuse que le fils signe une œuvre qui pourrait parler de sa famille. « Tu vas sortir ça d'ici? Tu vas laisser du monde la lire, pis la monter, pis nous jouer? [...] Rappelle ça avec toi. J'veux pus jamais en entendre parler. (VM, 53) » C'est la différence de point de vue sur les événements passés qui sépare la mère du fils. Le fils veut parler : « [...] j'voulais que ces choses-là soient dites une fois pour toutes. (VM, 25) » La mère veut taire la vérité. « Ben garde-là pour toi! Mets-là pas sur papier! Quelqu'un pourrait la lire! (VM, 33) » La version de Claude est ressentie « comme une brûlure dans [son] ventre... comme un vertige quand on apprend une mauvaise nouvelle tout d'un coup... (VM, 48) » Elle refuse que son fils se fasse justicier. Elle l'éloigne de la maison.<sup>49</sup> Les textes dramatiques et leur représentation sont perçus comme un danger pour la cohésion de la famille.

Il en va de même dans la famille outremontaise de *L'Impromptu d'Outremont*. Aucune des sœurs Beaugrand ne peut développer ses talents à l'extérieur de la famille. La mère les retient sous son toit : « Surtout, ne va jamais répéter nulle part que tu as du talent! Ton talent est à nous et tu n'as pas le droit de te prostituer devant personne d'autre que nous! (IO, 81) » Voilà ce qu'Antoinette Beaugrand née Tremblay dit à ses filles quand leurs qualités artistiques deviennent suffisamment développées pour être remarquées par les gens de l'extérieur de la famille. La peur de voir réussir une des siennes, la honte qu'elle ressentirait si des regards étrangers se tournaient vers un membre de sa famille est insupportable. Les filles se taisent. Elles ont appris qu'elles n'ont pas le droit d'exister en dehors de leur mère.

---

<sup>49</sup> Vingt ans plus tôt, la mère de Madeleine I, Victoire, a elle aussi demandé à son fils de quitter le toit familial. Victoire ne pouvait plus supporter de voir Édouard mener une « vie dissolue » loin d'elle. (DR, 300)



Dans *Nelligan*, la littérature au grand complet est perçue par la mère comme un danger. Bien que le librettiste n'ait pas mis en scène les séances de lecture, ni aucune discussion littéraire entre Émile jeune et les autres poètes jeunes ou vieux de son entourage<sup>50</sup>, on devine qu'Émilie n'empêche pas son fils de développer ses talents, ni de participer aux soirées organisées par l'École littéraire de Montréal. Ce qu'Émilie craint, c'est d'abord l'influence néfaste des lectures sur l'équilibre mental de son fils. Émilie souffre en pensant que son fils « jette dans un carnet des horreurs qui [la] tuent. (*NL*, 39) » La liste des accusés est assez longue.

ÉMILIE    Baudelaire a tué son sourire  
 Et Poe a détourné sa flamme!  
 Verlaine a perverti sa vie et pire  
 Rimbaud a corrompu son âme!  
 Rimbaud a corrompu son âme  
 Et Lautréamont l'a séduit  
 Il erre à travers un jardin en flammes  
 La poésie hante ses nuits. (*NL*, 24)

Émile jeune essaie d'imiter ses prédécesseurs pour exprimer son mal de vivre, « c'était [son] âme qui criait au secours (*NL*, 86) ».

Comme Madeleine I, Émilie s'inquiète des qu'en-dira-t-on. Avec la complicité du père Eugène Seers et de Françoise, elle veut donner une image édifiante « d'un poète catholique (*BLB*, 69) ». L'œuvre sera mutilée. Les deux mères ne pensent qu'à l'image de la famille. L'œuvre de Claude sera abandonnée aux mains destructrices de son père après le rejet de la mère, celle d'Émile jeune sera partiellement détruite par les trois personnes les plus près de lui. Les mères refusent deux choses : que le fils ait accès à une culture qui n'a pas été choisie par elles ; que le fils donne une image peu flatteuse de la famille. Les pères ne s'intéressent qu'à une chose : l'identité de leur fils doit être identique à la leur. La littérature ne les intéresse pas.

---

<sup>50</sup> Ils discutent du droit d'écrire, pas de littérature.

### b) paternité « scripturale »

Le mythe Nelligan a eu une influence sur l'écriture du livret d'opéra *Nelligan*. Mélomane, Michel Tremblay avait le goût d'écrire un livret d'opéra depuis longtemps. Lorsqu'André Gagnon lui a proposé d'écrire la vie de Nelligan, il a commencé à se...

[...] documenter et à lire tout ce qui concernait la vie d'Émile Nelligan : la pièce théâtrale de Normand Chaurette, *Rêve d'une nuit d'hôpital* ; le livre de Bernard Courteau, *Nelligan n'était pas fou!*, et naturellement la biographie exhaustive de Paul Wyczynski.<sup>51</sup>

L'assise du premier de ces trois textes n'est pas réaliste. Normand Chaurette a « voulu cerner quelque chose qui soit près du rêve, avec tout ce qu'il comporte de “ logique », et aussi ce frisson qui l'accompagne, instantané, à la fois subtil et douloureux.<sup>52</sup> » L'histoire principale se déroule en 1932, à l'hôpital Saint-Jean-de-Dieu. Au neuvième tableau, où sont présentes la mère et la jeune sœur du poète, ce dernier écoute sans l'entendre le poète Jean Charbonneau lire « Le Vaisseau d'Or » durant la diffusion d'une émission de radio. Ce fait est partiellement véridique.

**1932 19 avril** Jean Charbonneau ouvre une nouvelle émission radiophonique appelée « L'Heure provinciale ». La première heure est consacrée à l'œuvre de Nelligan. Celui-ci écoute distraitement, à l'asile, le discours de Charbonneau, mais résiste mal à la fatigue et avant même que l'émission se termine, il quitte la salle et va se coucher.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Michel TREMBLAY dans une interview de Josée RICCI, « Le troisième Tremblay », *Prélude à l'Opéra de Montréal*, vol. 2, n° 4, février 1990, p. 33.

Bien que Michel Tremblay ne semble pas féru de poésie, le nom Nelligan a déjà servi dans son œuvre. Dans *L'Impromptu d'Outremont*, le fils de Fernande Beaugrand-Drapeau se prénomme Nelligan et a 19 ans (l'âge où le poète a été interné). Ce personnage deviendra le directeur de la programmation de la section française de la télévision d'État dans *En circuit fermé*.

<sup>52</sup> Normand CHAURETTE, « Introduction », *Rêve d'une nuit d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, 1980, p. 21.

<sup>53</sup> Paul WYCZYNSKI, *Nelligan 1879-1941, Biographie*, Montréal, Éditions Fides, 1990 (deuxième édition revue et corrigée), coll. « Le Vaisseau d'Or », [première édition, 1987], p. 546.

Il n'est pas vraisemblable que la mère et la plus jeune sœur du poète aient été présentes lors de l'écoute de cette émission, parce que Émilie Hudon-Nelligan est décédée le 6 décembre 1913 et Gertrude, le 25 mai 1925. Sans préciser si le poète avait reçu des visiteurs, le docteur Guillaume Lahaise a raconté, le 16 février 1955, que durant l'écoute de l'émission, les yeux d'Émile Nelligan « semblaient errer dans le vague<sup>54</sup> ». Le médecin raconte seulement que le poète s'est levé soudainement et a lancé « à l'infirmier assis près de lui : “ Bonsoir Monsieur ; je suis trop fatigué ; je vais me coucher parce que demain j'aurai beaucoup de linge à distribuer. ”<sup>55</sup> » Jean Charbonneau lisait le sonnet « Rêve de Watteau », et non pas « Le Vaisseau d'Or », au moment où Émile Nelligan a quitté le petit espace aménagé spécialement pour lui. Ces détails biographiques n'importaient guère au dramaturge. Normand Charette s'est bien « gardé de mettre en scène une vie d'Émile Nelligan<sup>56</sup> ». Il semble avoir voulu répondre à la question suivante :

[...] si la carrière de Nelligan n'avait pas été interrompue si tôt, que serait-il devenu? C'est à cette « réalité » que la pièce nous convie : interroger un poète « jeune », le retrouver vivant au-delà de la folie et de la mort.<sup>57</sup>

Michel Tremblay a lu cette pièce qui raconte la vie d'Émile Nelligan « sur un mode visionnaire ou halluciné<sup>58</sup> ». Il y a *peut-être* puisé l'idée du dédoublement du personnage. Dans *Rêve d'une nuit d'hôpital*, le poète de 50 ans se souvient d'événements de 1902 et d'octobre 1899, événements relatifs à lui-même et à son entourage. Normand Charette envisageait au départ...

[...] un Nelligan de 50 ans, cheveux courts, barbe de trois jours, regard perdu comme on le voit sur certaines photographies. Il me semblait que c'était plus

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 418.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Normand CHAURETTE, *op. cit.*

<sup>57</sup> Jean Cléo GODIN, « L'Angélus de l'instituteur », *Rêve d'une nuit d'une nuit d'hôpital*, *loc. cit.*, p. 18.

<sup>58</sup> Laurent MAILHOT, « Nelligan revisited », *Ouvrir le livre*, Montréal, Édition de l'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1992, p. 64.

vrai ainsi, mais les autres m'ont convaincu que le public n'a pas cette image que je pourrais appeler éruditaire de Nelligan. Et puis, Jean-Jacques<sup>59</sup> ressemble déjà dans la vie au jeune Nelligan, alors on a opté pour le portrait que tout le monde connaît, pour l'image la plus accessible.<sup>60</sup>

Michel Tremblay n'a pas opté pour l'un ou pour l'autre, il a pris les deux. Son Émile vieux accompagne Émile jeune tout au long de la pièce. Dans la pièce de Normand Chaurette presque tous les comédiens et comédiennes interprètent deux personnages. Celui qui joue Émile Nelligan n'a qu'un rôle à jouer. L'idée du dédoublement ne vient peut-être pas de la pièce de Normand Chaurette. Michel Tremblay avait déjà écrit *Albertine, en cinq temps* et *Le Vrai Monde?* avant de s'attaquer à la vie du poète le plus célèbre de l'École littéraire de Montréal.

La trame de fond du livret d'opéra de Michel Tremblay est fort heureusement tirée de la *Biographie* rédigée par Paul Wyczynski.

C'est en effet quand il lisait la *Biographie* de P. Wyczynski que M. Tremblay « fut avant tout fasciné par le contexte social de la vie de Nelligan<sup>61</sup> » et qu'il choisit d'en faire l'assise de signification de son intrigue<sup>62</sup> ; ce qui est du reste parfaitement résumé dans la lettre même du livret : « Un père anglais. Une mère française. Des enfants forcés à choisir entre leur père et leur mère.

---

<sup>59</sup> « Jean-Jacques Desjardins, interprète du rôle de Nelligan. » Note 16 dans *ibid.*, p. 318.

<sup>60</sup> Cité par Jacques LARUE-LANGLOIS, « Normand Chaurette. Un jeune dramaturge heureux », dans *Le Devoir*, 19 janvier 1980, p. 24, cité par Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 64.

<sup>61</sup> Paul VILLENEUVE, « L'opéra *Nelligan* à la PDA en mars », dans le *Journal de Montréal*, 25 octobre 1989. Note de Réjean Robidoux. « L'incommode fantôme de l'opéra », *Connaissance de Nelligan*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Le Vaisseau d'Or », 1992, p. 144.

<sup>62</sup> « En lisant le livre de Wyczynski, qui fourmille de détails sur les origines des familles Nelligan et Hudon, j'ai davantage saisi l'importance du problème linguistique et culturel qui, au tournant du siècle, a certes perturbé plus d'une famille, et que nous retrouvons, de nos jours, à une plus vaste échelle car un pays bilingue n'est vivable que si tout le monde accepte d'épouser la culture de l'autre. La non acceptation [*sic*] de ce postulat est, à une échelle différente, à l'origine du drame familial de Nelligan et de notre conflit national. » (Propos de M. Tremblay cité par Josée RICCI, « Le troisième Tremblay », *Prélude à l'Opéra de Montréal*, p. 35.) Note 5 de Réjean Robidoux, *op. cit.*

Une famille coupée en deux dès le départ, vouée à l'échec.<sup>63</sup> » On peut même dire que cet aspect socio-culturel mis en valeur dans la représentation de la famille éclipse en définitive tous les autres dans le livret, ce qui n'est de toute évidence pas le cas dans la *Biographie* de P. Wyczynski. Non pas que l'opéra, dans son relief, manque de détails anecdotiques d'un autre ordre, mais que ces derniers sont d'une autre provenance et que, au bout du compte, ils sont plus discutables.<sup>64</sup>

Selon le librettiste, la dualité socioculturelle de la famille Nelligan serait à l'origine de l'internement du poète. Le père aurait retiré son fils du monde, parce que ce dernier aurait choisi d'être « le fils d'Émilie Hudon (NL, 80) », mais aussi parce qu'il serait alcoolique et délinquant.

DAVID All Laval street heard you coming back at two o'clock in the morning! Émile was reciting something about the virtues of wine... He drinks, he never washes, he refuses to go to school, he shuts himself in his room for days and then he goes out, God knows where... and doing what? What does he do, Émilie? And who does he do it with? He has to be punished, don't you understand?! (NL, 43)

Selon Réjean Robidoux, Bernard Courteau a revendiqué la paternité de la thèse « sur la déviance de Nelligan<sup>65</sup> », malgré l'absence de preuves sur ce point. Dans la réalité, il semble que le jeune poète ait eu quelques « altercations avec son père<sup>66</sup> » avant d'être interné. Mais rien ne laisse croire que ces difficultés de communication soient à l'origine de l'internement du fils. Le témoignage d'un membre de la famille donne à penser que le jeune homme était vraiment malade.

Dans les débuts de l'été 1899 Nelligan n'était déjà plus lui-même. Malgré l'absence des documents écrits, on peut cependant avancer l'hypothèse, en vertu de ce que nous avons appris de Madame Hudon-Campbell, que

---

<sup>63</sup> Michel TREMBLAY, *Nelligan / Livret d'opéra*, p. 69, 70. Note 6 de Réjean ROBIDOUX, *op. cit.*, p. 144-145. Aux éditions Leméac, cette réplique dite par la mère se trouve à la page 44.

<sup>64</sup> Réjean ROBIDOUX, *op. cit.*, p. 144-145.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>66</sup> Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 327.

Nelligan avait passé par plusieurs crises aiguës de comportement : cris prolongés, altercations avec son père, rebuffades envers sa mère, mépris total à l'égard de son entourage... Il est probablement survenu à ce moment-là un accès de fièvre avec délire qui amena des lésions cérébrales irréversibles et une fatigue générale propice à l'apathie, à la résignation totale. Il fut alors décidé de l'interner.<sup>67</sup>

Émile Nelligan fut interné le 9 août 1899 à l'Asile Saint-Benoît-Joseph-Labre. Dans le livret d'opéra, Arthur de Bussièrès offre le gîte à Émile jeune après l'altercation où David renie son fils. C'est là que David, Émilie, Gertrude, Éva, Eugène Seers, Françoise et Charles (Gill), nommés « les loups (*NL*, 84) » par Émile jeune, viennent arracher le jeune poète à l'écriture et à la poésie pour l'interner. Arthur ne peut rien faire pour son ami qui lui demande de l'aider. Dans la réalité, personne ne sait qui accompagnait le jeune poète lors du déplacement jusqu'à l'Asile Saint-Benoît-Joseph-Labre.

Mais ce dont nous sommes certain c'est qu'il ne s'agissait ni de son père ni de sa mère. Peut-être quelqu'un de sa parenté ou de ses connaissances... Il est toutefois attesté que le père du poète avait au préalable, avant le 9 août 1899, rempli les formalités d'usage, c'est-à-dire pris l'engagement de payer 20\$ par mois et de fournir au patient les articles nécessaires au moment de son entrée à l'établissement des Frères de la Charité.<sup>68</sup>

Paul Wyczynski ajoute : « On peut aisément mesurer la tristesse qui s'associe à un tel départ.<sup>69</sup> » Cette dernière phrase montre bien que le biographe ne croit pas que le père aurait fait interner son fils pour le punir. Cette idée vient du livre de Bernard

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 327. La maladie explique désormais le silence du poète. « Nelligan n'est certes pas un fou qui casse les portes et les fenêtres, mais il est incontestablement atteint d'une maladie nerveuse qui empêche ses facultés cognitives de fonctionner normalement. Dans cette situation psychique, le poète agit comme effacé dans un corps affaibli. Nelligan est désormais irrémédiablement incapable de créer. » *Ibid.*, p. 335.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>69</sup> *Ibid.*

Courteau<sup>70</sup>, qui « doit être lu avec une extrême réserve car le récit biographique y relève pour une forte part de la pure fantaisie<sup>71</sup> ». Pour preuve, nous citons une note de Paul Wyczynski qui résume les pages 67 à 73 tout en apportant des précisions biographiques. Nous verrons que Michel Tremblay a fort judicieusement mis de côté les détails les plus fantaisistes.

M. Courteau a fait une mise en scène qui dépasse en invention tout ce qu'un auteur mélodramatique pourrait imaginer. En voici les tableaux successifs. Tableau I : le mardi 8 août, d'après M. Courteau, Nelligan se réfugie dans la mansarde d'Arthur de Bussières, rue Saint-Laurent, où sa mère va l'apostropher (or à cette date, Bussières n'y habite plus, et jusqu'en décembre 1899, il ignore où exactement se trouve son ami Émile). Tableau II : les gendarmes sont appelés, Émile et Arthur s'enfuient par la lucarne. À la faveur de la nuit Émile regagne le carré Saint-Louis et grimpe dans un arbre d'où le juge Desaulniers le fait descendre (mais Gonzalve Desaulniers ne sera nommé juge qu'en 1923). Tableau III : affaissé au salon de ses parents, Émile écoute les palabres du « juge » Desaulniers qui promet de le conduire le lendemain à l'Asile Saint-Benoît (on cite entre guillemets, le discours du « juge » Desaulniers, mais en réalité c'est un discours fantaisiste). Conclusion : M. Courteau rendrait service au lecteur, en précisant s'il écrit une biographie ou un roman policier, ou encore un mélodrame à la Pixérécourt.<sup>72</sup>

Parmi les autres détails anecdotiques qui ne proviennent pas de la *Biographie*, il y a la scène où Eugène Seers, Françoise et Émilie conviennent de ne pas publier un poème qui les scandalise. Réjean Robidoux reproche au dramaturge de ne pas faire lire ce poème par un des personnages et de ne pas avoir vérifié les sources de Bernard Courteau.

---

<sup>70</sup> Bernard COURTEAU, *Nelligan n'était pas fou!*, Montréal, Louise Courteau éditrice, 2<sup>e</sup> édition 1986, p. 67-73.

<sup>71</sup> Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 12.

<sup>72</sup> Note 62 dans *ibid.*, p. 328.

Quant au poème occulté, et qui ne peut être que le très suspect sonnet « Remembrance »<sup>73</sup>, au thème incestueux, ce me semble une faute impardnable au plan technique, chez un dramaturge de l'expérience de M. Tremblay, que de frustrer éhontément [*sic*] le pauvre spectateur qui n'en peut plus de suspense. Sans doute M. Tremblay, dans un ultime souci de déférence à l'égard de P. Wyczynski, n'a-t-il pas voulu suivre jusqu'au bout dans la voie du pastiche osé la légende allégrement [*sic*] accréditée par un B. Courteau qui ne doute décidément de rien.<sup>74</sup>

Paul Wyczynski n'accrédite pas la thèse de Bernard Courteau. Et ce n'est pas l'insinuation d'inceste qui le dérange, mais l'absence de preuve quant à la paternité du sonnet.

Les arguments proposés aux pages 88-102, pour attribuer " Remembrance " à Émile Nelligan ne sont aucunement convaincants. Comme il s'agit en l'occurrence d'une insinuation d'inceste, la probité du critique devrait être ici sans faille. Jusqu'à preuve du contraire, ce sonnet ne peut être attribué à Nelligan : tout a plutôt l'air d'une supercherie.<sup>75</sup>

La scène où un poème de Nelligan aurait été détruit entre autres par Eugène Seers<sup>76</sup> est encore plus invraisemblable, quand on sait que « Louis Dantin se distingue par sa probité intellectuelle, son sens des nuances, par sa recherche constante de la

---

<sup>73</sup> « " Remembrance " est paru dans *LeBerdache*, n° 27, février 1982, p. 59. Le poème (que se hâte de reproduire Bernard Courteau dans *Pour un plaisir du verbe*, 1982) est commenté par un certain Pierre Val dans *LeBerdache*, n° 28, mars 1982, p. 41-51. Ce commentaire se retrouvera presque tel quel, sans guillemets ni référence, dans *Nelligan n'était pas fou!* (p. 89-94), ce qui laisse supposer que Pierre Val n'est qu'un prête-nom de circonstance pour M. Courteau. Cela n'entraîne pas que celui-ci doive être nécessairement l'auteur de " Remembrance ", à l'instar du " Coursier " et autres pastiches d' " Alma Mater ". » Note 4 dans Réjean ROBIDOUX, « *Nelligan n'était pas fou!* », *Connaissance de Nelligan*, *loc. cit.*, p. 132.

<sup>74</sup> *Ibid.*, « L'incommodé fantôme de l'opéra », *Connaissance de Nelligan*, *loc. cit.*, p. 147-148.

<sup>75</sup> Note 38 dans Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 13.

<sup>76</sup> Eugène Seers est le nom civil de Louis Dantin. Durant la période où il se lie d'amitié avec Émile Nelligan, il est un religieux de la Congrégation des Pères du Très Saint-Sacrement. Il quittera les ordres en 1903.



vérité<sup>77</sup> ». En encourageant et conseillant Émile Nelligan pendant des années, Louis Dantin a plutôt joué le rôle du mentor attentif. Le jeune poète lui en était reconnaissant. Avant de sombrer à jamais « dans l'abîme du Rêve<sup>78</sup> », Émile Nelligan écrit le poème « Frère Alfus ». Il s'agit d'un portrait de Louis Dantin calqué sur la vieille légende du moine d'Olmütz. Paul Wyczynski croit qu'il est permis de voir dans ce poème, « un humble hommage, un adieu, si l'on veut à l'ami fidèle qui avait joué le rôle d'un frère aîné, éclairé<sup>79</sup> ». Émile Nelligan n'a donc pas oublié son « père intellectuel ».

Michel Tremblay n'a pas tout rejeté des propos de Louis Dantin. Il s'est inspiré de mots prononcés par Émile Nelligan et cités par Louis Dantin et repris par Paul Wyczynski dans la *Biographie* pour raconter qu'Émile jeune pressentait son destin. « [...] il nous a dit sans euphémisme : “ Je mourrai fou ”. “ Comme Baudelaire ” ajoutait-il<sup>80</sup> ». Dans le livret, ce sont les deux Émile qui disent « Et je mourrai... (NL, 52) ». Mais c'est Émile vieux qui apprend au jeune qu'il mourra « FOU!!! (NL, 52) ». Dans le livret, la comparaison avec Baudelaire, devient une revendication de lien patrilinéaire.

Toujours au sujet de cette scène, il est invraisemblable que Françoise<sup>81</sup> ait détruit un poème de son protégé. Cette journaliste « a toujours encouragé Émile dans la recherche de son identité, elle [...] a tout fait pour mettre en valeur l'œuvre de son ami, elle [...] a soutenu Madame Nelligan dans les moments difficiles.<sup>82</sup> »

---

<sup>77</sup> Réginald HAMEL, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du nord*, Montréal, Éditions Fides, 1989, p. 365.

<sup>78</sup> Émile NELLIGAN, « Le Vaisseau d'Or », *Poésies complètes 1896-1899*, (texte établi et annoté par Luc Lacoursière), Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1952, p. 44.

<sup>79</sup> Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 84.

<sup>80</sup> Louis DANTIN, *Émile Nelligan*, dans *Les Débats*, 3<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 143, 17 août 1902, p. 1. Cité par Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 294.

<sup>81</sup> Son vrai nom est Robertine Barry. Elle était une amie de Madame Nelligan.

Quant à la mère d'Émile Nelligan, son portrait est plus ou moins fidèle à la réalité. Contrairement au mythe qui l'entoure, il semble qu'Émilie Nelligan n'accorde pas beaucoup de valeur à l'écriture.

Et si quelqu'un lui demandait des nouvelles d'Émile, elle répondait : « Il ne fait rien, il écrit. » La poésie ne figurait évidemment pas parmi les « occupations » dont le monde vantait les mérites. Écrire des poèmes équivalait alors aux yeux des mortels à ne rien faire.<sup>83</sup>

Pour se rapprocher de son fils, elle a changé son point de vue sur la poésie.

Elle s'initiait même à la poésie, pour lui faire plaisir et pour mieux lire ses vers. Mais, après que son fils eut abandonné l'école, elle n'a plus eu d'autre possibilité que de jouer le jeu, selon le caprice de son fils prodigue. C'est sur ce plan que la mère infiniment bonne, infiniment tendre, communiquera avec ce fils triste et rêveur, orgueilleusement fixé dans sa façon d'agir. Elle devine qu'il souffre, elle sait même qu'il ne peut faire autrement pour l'instant que de se consacrer entièrement à la poésie.<sup>84</sup>

Elle n'aurait sûrement pas songé à détruire un poème de son fils. L'amour de la mère pour son fils était bien réel. L'autorité qu'elle essayait d'exercer sur lui est moins connue et pas du tout représentée dans le livret.

Il est vrai qu'elle aime tendrement son fils, d'une tendresse maternelle peut-être même exagérée, manifestée de maintes façons et parfois d'une manière naïve. Mais elle ne lui donne pas toujours raison. Elle n'approuve surtout pas son refus d'aller à l'école. De plus, elle est terriblement tiraillée entre ses préoccupations de mère et son devoir d'épouse. Combien d'heures a-t-elle prié, pleuré, essayé de raisonner Émile, ou bien tenté de le prendre par la douceur en l'embrassant et en lui jouant des sonates de Beethoven.<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 403.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> *Ibid.*

Une autre divergence entre le livret d'opéra et la biographie réside dans le portrait du père. Dans *Nelligan*, le père parle anglais et refuse parfois de parler français. Ce choix esthétique qui signifie que le père tient à ses racines irlandaises correspond à la réalité, en partie seulement.

Fortement attaché à la tradition irlandaise, David Nelligan n'était pas pour autant « anti-français », comme on se plaît parfois à le répéter. Il avait appris le français qu'il lisait et parlait convenablement. Il aimait d'ailleurs les langues et essaya même par ses propres moyens, d'apprendre l'italien. Jeune garçon, Émile s'entendait bien avec son père. Il l'accompagnait fréquemment en promenade dans Montréal, et dans les magasins. Ils étaient allés plusieurs fois voir des pièces de théâtre et assister à des spectacles en plein air. Si plus tard, ils ne s'entendent plus, cela ne tient pas à des divergences d'ordre linguistique.<sup>86</sup>

Selon Paul Wyczynski, Émile Nelligan vit un conflit œdipien.

Le conflit entre Émile et son père était devenu plus manifeste au moment où le garçon se mit à fréquenter l'école. [...] Le conflit se situe fondamentalement au niveau même de la conception que le père et le fils se font de la vie. [...] Le père aurait aimé voir son fils devenir avocat ou médecin, à la rigueur fonctionnaire supérieur, comptable respecté. [...] Émile, lui, était décidé à devenir poète et à vivre selon ses besoins de rêveur ; l'école l'horripilait et tout travail terre à terre lui répugnait. Il s'obstinait à ne rien vouloir écouter des conseils de son père qui n'avait du reste aucune notion de poésie. [...] Les réprimandes ne s'en tinrent pas toujours aux cris et aux mots durs ; elles se terminaient parfois par des « claques bien administrées<sup>87</sup> ». <sup>88</sup>

Comme nous l'avons vu plus haut, le livret d'opéra rend bien compte de ce conflit. Michel Tremblay s'en tient à la violence verbale. Le père du livret ne lève jamais la main sur son fils, comme tous les autres personnages de son œuvre

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>87</sup> D'après le témoignage littéral de Mme Béatrice Hudon-Campbell Note 59, Paul WYCZYNSKI, *op. cit.*, p. 193.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 192-193.

d'ailleurs. Dans l'œuvre dramatique de Michel Tremblay, on n'agit ni en bien ni en mal, on parle.

Le rejet de la culture du père par le fils, ne semble pas avoir d'assise dans la réalité du poète montréalais. Jacques Michon, qui a établi l'édition critique des *Poèmes et textes d'asile*, avec la collaboration de Paul Wyczynski pour le premier volume, croit qu'Émile Nelligan n'a pas rejeté la culture irlandaise de son père. Jacques Michon a recensé neuf poèmes de Thomas Moore réécrits par Émile Nelligan durant son internement.

À la lecture des poèmes de Thomas Moore, on constatera que Nelligan n'a pas renié non plus ses origines irlandaises. Les nombreux extraits des *Irish Melodies* sont là pour contester la légende du rejet de la culture paternelle.<sup>89</sup>

Comme Normand Chaurette, Michel Tremblay « a opté pour le portrait que tout le monde connaît, pour l'image la plus accessible », qui n'est malheureusement pas la plus fidèle à la réalité. La figure du poète Émile Nelligan dans l'œuvre de Michel Tremblay est fidèle au mythe... et à l'univers dramatique de Michel Tremblay. La...

[...] reconduction du modèle psychotique des *Socles*, où les parents enferment leurs enfants dans le monde qu'ils ont imaginé [...] se réalise pleinement, la biographie de Nelligan (qui fut interné) rejoignant le modèle dramatique élaboré ailleurs par Tremblay.<sup>90</sup>

L'influence d'une figure étrangère au monde de Michel Tremblay engendre une création où les personnages agissent un peu plus que dans les autres œuvres. Les didascalies suggèrent qu'Émile jeune boit avec ses amis, qu'il écrit des poèmes, qu'il en récite quelques-uns, qu'il marche de long en large dans une église, qu'il vole des

---

<sup>89</sup> Jacques MICHON, « Introduction », *Œuvres complètes II, Émile Nelligan, Poèmes et textes d'asile 1900-1941*, Montréal, Fides, coll. « Le Vaisseau d'Or », 1991, p. 28. Les textes de six manuscrits, seize feuilles détachées, quelques lettres et dédicaces, sont regroupés dans ces deux volumes.

<sup>90</sup> Micheline CAMBRON, « Le cycle centripète : l'univers infini des *Belles-sœurs* », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 254.

lampions et de l'argent, qu'il mange des hosties<sup>91</sup>. Le père et le fils sont plus déterminés que dans le reste de l'œuvre. Ailleurs les personnages se plaignent de tout, accusent les autres et ne font rien pour améliorer leur situation. Dans *Nelligan*, le père juge, condamne et punit, le fils se défend et perd sa cause. Chacun croit à son destin.

À l'inverse de ce mouvement où Michel Tremblay crée une œuvre différente en subissant l'influence d'une figure étrangère, il fait sien le texte de l'autre lorsqu'il adapte et traduit une œuvre étrangère. Les traductions de Michel Tremblay sont...

[...] à la croisée de la création et de la traduction proprement dite. L'ambiguïté de sa démarche consiste en ceci qu'elle brise le modèle pour en utiliser les fragments et les recomposer sous la forme d'une œuvre.<sup>92</sup>

L'intérêt de son travail d'adaptation tient à l'appropriation de textes étrangers par le traducteur / adaptateur. Son travail est semblable à celui de Carmen, qui expliquait à Bec-de-Lièvre comment les gens de Nashville avaient accueilli son idée de traduire elle-même les chansons américaines :

CARMEN « Vous êtes certaine que vous pouvez toute traduire ça en français vous-même? » qu'y me disaient, au commencement. Pis moé j'leur répondais : « Je le sais pas si c'est en français que j'les traduis, mais faites-vous-en pas, y vont me comprendre là-bas! » Pis mes traductions, sont bonnes! J'comprends que c'est qu'y veulent dire, ces chansons-là, [...] comme si j'les avais faites moé-même, tu comprends? C'est mes chansons à moé, astheur, parce que j'ai travaillé dessus! (*SMC*, 22)

Michel Tremblay aurait pu dire : « C'est mes *pièces* à moé, astheur, parce que j'ai travaillé dessus! » Un déplacement de sens s'effectue entre la *Lysistrata* d'Aristophane et son adaptation québécoise. Alors que la paix est le sujet de la pièce

---

<sup>91</sup> Cette dernière action n'est pas indiquée dans le texte publié aux éditions Leméac, mais dans le livret d'opéra du disque double produit en collaboration par les Disques Audiogramme et les Disques Star. Michel TREMBLAY, *Nelligan / Livret d'opéra*, p. 51.

<sup>92</sup> Annie BRISSET, *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, [Préface d'Antoine Berman], Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 35.

d'Aristophane, l'adaptation de Michel Tremblay semble être la guerre qui « ne finira jamais (*LY*, 98)<sup>93</sup> » et la lutte entre les sexes où on peut « voir une allusion au contexte québécois. Le matriarcat, voilà le but ultime recherché par toutes ces femmes<sup>94</sup> ». Le ton diffère entre les deux textes.

Là où Aristophane faisait utiliser la ruse, une ruse qui n'avait d'autre but que d'accélérer la paix, ici l'agressivité se fait entendre et la paix n'est peut-être après tout qu'un excellent prétexte pour entrer en guerre ouverte contre l'ennemi masculin.<sup>95</sup>

On peut y voir une autoréférentialité à l'univers féminin de Michel Tremblay qui avait déjà écrit une pièce où se chamaillaient quinze femmes qui en avaient beaucoup à dire contre les hommes. Bien qu'on ait reproché à l'adaptateur une « trop grande fidélité au canevas d'Aristophane et une transposition trop minime des situations initiales<sup>96</sup> », le dramaturge québécois s'est approprié le texte pour passer son message. L'appropriation des textes de Paul Zindel (... *Et mademoiselle Roberge boit un peu...* et *L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*), de Roberto Athayde (*Mademoiselle Marguerite*) et de Nicolas Gogol (*Le Gars de Québec*) est confondante. Parfois l'action se déroule au Québec ; dans tous les cas, la langue des personnages contient plusieurs expressions québécoises, quel que soit le niveau de langue. En 1981, Michel Tremblay traduit et adapte une comédie musicale, *I'm Getting My Act Together and Taking It on the Road* de Gretchen Cryer, sous le titre *J'ramasse mes p'tits pis j'pars en tournée*. C'est la première fois que le dramaturge adapte et traduit un texte écrit par une femme, et il le fait pour une autre femme, la comédienne Denise Filiatrault, interprète du rôle principal. Ce personnage ressemble à Lola Lee de la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend* et à Carlotta de « Johnny Mangano and His Astonishing Dogs » de *Trois petits tours* créés par la même

---

<sup>93</sup> Lise GAUVIN, « Lysistrata de Michel Tremblay », *Livres et auteurs québécois 1969*, Éditions Jumonville, 1970, p. 69.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> *Ibid.*

comédienne. *J'ramasse mes p'tits pis j'pars en tournée* est centrée sur la vie d'une femme qui veut se prendre en main après avoir été longtemps soumise à son père d'abord, puis à son « chum », John Murray Jones. Un autre Johnny! Le lecteur a vraiment l'impression de lire du Michel Tremblay.

Dans ces adaptations / traductions, Michel Tremblay absorbe les textes des autres tout en restant centré sur le sens qu'il veut donner à son œuvre. L'uniformisation entre les traductions / adaptations et les créations est réussie parce ...

[...] que le texte « cité » [admet] de renoncer en quelque sorte à sa transitivité : il ne parle plus, il est parlé. Il ne dénote plus, il connote. Il ne signifie plus pour son propre compte, il passe au statut de matériau, comme dans le « bricolage mythique », où des messages pré-transmis sont collectionnés pour être pré-arrangés dans des ensembles nouveaux [...] <sup>97</sup>.

Les traductions / adaptations se fondent dans le reste de l'œuvre du traducteur. Comme l'a déjà observé Annie Brisset, chez Michel Tremblay, « la traduction poursuit l'œuvre d'écriture dramaturgique où la transposition réaliste d'un parler aliéné assume une fonction cathartique <sup>98</sup> ». L'intertextualité se lit malgré et à travers un détournement culturel, lequel peut être considéré comme une appropriation des personnages empruntés à un corpus étranger. En s'appropriant l'œuvre des autres, Michel Tremblay élargit le rayonnement de son œuvre de création, puisqu'une autoréférentialité à son univers se fait à travers une langue « qui renvoie l'écho du parler quotidien <sup>99</sup> ». Mais ce parler quotidien n'est pas celui de tous les Québécois.

Non : les personnages de Tremblay ne parlent pas comme vous parlez, même pas comme on parle dans tel quartier de Montréal; et il est faux de dire que le chroniqueur du Plateau se contente de transcrire ce qui peut s'entendre dans telle rue, telle cuisine, tel salon double. Il ne transcrit pas : il transpose.

---

<sup>97</sup> Laurent JENNY, « La stratégie de la forme », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Intertextualités*, Paris, Seuil, n° 27, 1976, p. 267.

<sup>98</sup> Annie BRISSET, *op. cit.*, p. 296.

<sup>99</sup> *Ibid.*

Il reconstruit. Et voilà bien pourquoi ces réparties à tout coup font mouche.<sup>100</sup>

La transposition du « parler quotidien » dans les œuvres de création ou dans les adaptations / traductions et la transposition d'événements vraisemblables dans les œuvres de création permet au dramaturge de faire part de sa vision du monde. Il attire l'attention du lecteur en lui racontant un événement auquel ce dernier peut s'identifier avant de briser cette identification pour l'obliger à réfléchir. Michel Tremblay multiplie les effets de théâtre pour créer des effets de distanciation qui incitent le lecteur à ne pas rester passif devant les problèmes posés dans les scènes réalistes. Dans le *Vrai Monde?*, le dédoublement de personnages dans une mise en abîme qui raconte autrement les problèmes des personnages de la pièce-cadre montre bien qu'il y a plus d'une façon de raconter les mêmes choses, peu importe le message à véhiculer. Il incite le lecteur à la réflexion au sujet des relations familiales et de toute structure hiérarchique. La mise en abîme est un procédé d'écriture qui crée un effet de distanciation sans effacer complètement l'effet de réel. Il permet à l'écrivain de s'exprimer avec plus de clarté à travers ses personnages. À un premier degré de lecture la pièce de Claude, comme toutes celles de Michel Tremblay, représente la vie de personnages vraisemblables. Mais l'essentiel, c'est-à-dire le message de l'auteur, se trouve au second degré. Ce qui importe, après avoir lu *Le Vrai Monde?*, c'est la réflexion au sujet des relations hiérarchiques où celui qui est au sommet abuse de la confiance de ses subordonnés. L'impact sur l'autonomie de chaque membre du groupe devient matière à réflexion.

Comparer les relations familiales des personnages du *Vrai Monde?*, de *Nelligan* et de *Bonjour, là, bonjour*, nous amène à voir que les relations familiales des trois familles se ressemblent malgré quelques différences. Leurs points en commun suggèrent qu'elles pourraient bien symboliser l'évolution de la société québécoise à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à la Révolution tranquille. Les fils

---

<sup>100</sup> Georges-André VACHON, « L'enfant de la Grosse Femme », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 300.



de ces trois familles symbolisent le jeune adulte francophone scolarisé et cultivé, difficilement accepté dans les familles qui ont toujours été soumises à l'autorité cléricale et à celles des patrons anglophones. Le jeune intellectuel qui cherche les mots pour dire le mal de vivre de sa famille n'est jamais le bienvenu. Ou il est banni, ou il devient « fou », ou il s'enferme dans une relation incestueuse. Il n'y a pas d'avenir pour eux au sein de la famille. S'ils y demeurent, ils doivent rester des enfants. S'ils s'en vont, ils doivent être assez forts pour inventer une nouvelle façon de vivre. Rompre avec la famille, c'est rompre avec le passé qui freine leur développement affectif et intellectuel. Chaque père de ces trois pièces ne veut rien entendre aux revendications du fils. Aucun ne veut changer quoi que ce soit à son mode de vie. Chacun refuse de voir le malaise dans lequel vivent les autres membres de la famille. Ces pères autoritaires et « sourds » représentent bien les dirigeants religieux et anglophones qui ont imposé leurs règles aux ouvriers francophones pendant près de deux siècles. Les fils sont semblables aux jeunes qui ont eu la chance de recevoir une éducation supérieure à celle de leurs parents peu scolarisés, économiquement faibles et soumis au pouvoir. Ces jeunes intellectuels de l'après-guerre et de la Révolution tranquille, qui ont vu qu'il était possible de vivre autrement, remettent en question la tradition. Plus cultivés et économiquement plus forts que leurs parents, ils ont balayé du revers de la main les interdits religieux. Les plus faibles sont revenus à leur ancien mode de vie en s'illusionnant, les plus autonomes ont inventé un monde nouveau.

## **CHAPITRE 2**

### **ESPACE FAMILIAL ET AUTORÉFÉRENTIALITÉ**

*L'objet de Narcisse est l'espace psychique; c'est la représentation elle-même, le fantasme. Mais il ne le sait pas, et il meurt. S'il le savait, il serait intellectuel, créateur de fictions spéculatives, artiste, écrivain, psychologue, psychanalyste.*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Julia KRISTEVA, « Narcisse : la nouvelle démence », *Histoires d'amour*, Paris, Folio, coll. « essais », n° 24, 1983, p. 147-148.

Dans l'œuvre de Michel Tremblay, la théâtralisation de l'espace dramatique délimite l'espace alloué au personnage dans la famille. Les monologues, les chœurs, les apartés et les discours aux spectateurs concrétisent le rapport de chaque personnage à l'autre. Chacun de ces effets de théâtre illustre le respect ou le non-respect des limites de chacun, l'originalité ou l'uniformisation des idées. La mise en place des personnages dans l'espace dramatique trace les frontières de l'identité de chacun. Le « clivage dans l'espace qui crée un *en-dehors* et un *en-dedans* de la théâtralité [...] est fondateur de l'altérité de la théâtralité<sup>1</sup> ». Dans les pièces fortement théâtralisées, les personnages ne disent que des banalités lorsqu'ils conversent ensemble dans un même espace. Ils ne peuvent parler d'eux-mêmes en se distinguant des autres qu'au moment où la séparation entre l'en-dedans et l'en-dehors est bien tracé. Dans le domaine psychique, une distinction semblable s'effectue. Avant d'avoir accès à un langage parlé, tout est informe pour l'enfant. Julia Kristeva explique le lien entre le pré-verbal et l'absence de limites entre l'en-dedans et l'en-dehors.

Il y aurait un « commencement » précédant le verbe. Freud le dit en écho à Goethe à la fin de *Totem et Tabou* : « Au commencement était l'action<sup>2</sup> ». Dans cette antériorité au langage, l'extérieur se constitue par la projection de l'intérieur duquel nous n'avons que l'expérience du plaisir et de la douleur. Un extérieur à l'image de l'intérieur, fait de plaisir et de douleur. Innommable serait donc l'indistinctivité du dedans et du dehors, une limite franchissable dans les deux sens par le plaisir et par la douleur. Nommer ces derniers, donc les différencier, équivaut à introduire le langage qui, de même qu'il distingue plaisir et douleur comme toutes les autres oppositions, établit la séparation dedans / dehors.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Josette FÉRAL, « La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, n° 75, septembre 1988, p. 350.

<sup>2</sup> Sigmund FREUD, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 1966 (1913), p. 185. Cité par Julia KRISTEVA, « De la saleté à la souillure », *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 152, 1983, p. 76.

<sup>3</sup> Julia KRISTEVA, *op. cit.*

Après la phase d'indifférenciation entre soi et l'autre et avant celle où le sujet est conscient de l'existence de l'autre, il existe une phase intermédiaire, appelée narcissisme, lorsqu'il y a fixation à ce stade, où la délimitation de la frontière entre soi et les autres « suppose l'existence du *moi*, mais pas d'un *objet extérieur*<sup>4</sup> ». Cette étape est comparable à l'état des personnages isolés dans un en-dedans où ils sont inconscients de leur entourage. Pour le personnage qui ne communique pas encore avec l'autre, le plaisir se mêle à la douleur dans des discours itératifs adressés à un non-objet, comme dans le narcissisme qui suppose une relation entre une entité, le moi, et sa réciproque, l'objet extérieur qui n'est pas encore constitué.

[...] la non-constitution de l'objet (de l'extérieur) comme tel rend instable l'identité du moi qui ne saurait se poser précisément sans s'être différencié d'un autre, de son objet. Le moi du narcissisme primaire est donc incertain, fragile, menacé, tout autant soumis que son non-objet à l'ambivalence spatiale (incertitude dedans / dehors) et à l'ambiguïté de la perception (douleur / plaisir).<sup>5</sup>

Nous voulons démontrer que les personnages mis en place dans des formes périphériques de théâtre, les chœurs, les monologues, les apartés et les discours aux spectateurs représentent divers stades de la quête d'identité. La théâtralisation dans les pièces de théâtre et la théâtralité dans les textes narratifs indiquent la place de chacun dans son groupe social. Dans l'ensemble de l'œuvre, le problème de l'autoréférentialité rend compte de la précarité de la place occupée par les personnages. La modification de la généalogie des personnages marque l'importance des liens patrilinéaires et matrilinéaire dans l'œuvre.

### 1) introduction à la problématisation de l'espace familial

Dans toute l'œuvre de Michel Tremblay, la famille et les voisins sont omniprésents. L'influence d'autres auteurs, aussi. « Tremblay n'a pas seulement observé et éprouvé, il a surtout lu, assimilé, transformé : Gélinas et Dubé, Brecht et

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Beckett, les Américains et les Grecs.<sup>6</sup> » Il est un « dévoreur de culture (VA, 17) ». Il s'approprie les structures anciennes et les adapte à son propos. *Les Belles-sœurs* trahissent l'influence des Tragiques grecs<sup>7</sup> et le théâtre de l'absurde de Ionesco. L'entrelacement d'actions situées à des époques différentes de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* ou situées en des lieux différents comme dans *Bonjour, là, bonjour* trahit une influence des Tragiques grecs où le public voyait et entendait les chœurs et les acteurs qui évoluaient dans des lieux différents au même moment, et qui racontaient des événements non représentés sur scène. Cet attrait pour les formes anciennes était une façon de résister au réalisme québécois qui a malgré tout ouvert la voie au dramaturge. Gratien Gélinas et Marcel Dubé première manière ont fait parler des personnages de milieu populaire avant Michel Tremblay. Et Réjean Ducharme avait « maghané » la langue française avec son *Cid...* avant la création des *Belles-sœurs*. Michel Tremblay sait que... « l'écrivain se crée, est créé, à travers ses lectures<sup>8</sup> ». Les modèles et les repoussoirs dramatiques ont influencé ses choix linguistiques, le type de personnages, la structure dramatique et des rapports spatio-temporels dans ses pièces.

Chaque écrivain, au fond, cherche à constituer sa propre bibliothèque, universelle et unique. Il est lecteur en même temps que scripteur. Il relit — et relie — à travers son texte tous les lieux communs et parallèles. Il ressuscite

---

<sup>6</sup> Laurent MAILHOT, « Pour l'amour du bonjour » [préface], *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, [1974] 1987, p. 13.

<sup>7</sup> Lorsqu'il avait quatorze ans, Michel Tremblay a reçu de son frère Jacques, qui enseignait le français au primaire, trois tragédies d'Eschyle, dont *Agamemnon*. Voir à ce sujet, le récit autobiographique « Agamemnon Eschyle » du recueil *Un ange cornu avec des ailes de tôle*. Le dramaturge a voulu placer des chœurs dans son théâtre lorsqu'il a « compris qu'au théâtre les voix, au lieu de s'additionner, se multipliaient. Une femme qui raconte son malheur, c'est une femme qui raconte son malheur, mais le même texte dans la bouche de cinq femmes... Elles ne sont plus cinq! J'ai trouvé cela tout seul quand j'avais quinze ans, en lisant *Agamemnon*, ma première pièce grecque, [...] Je ne comprenais pas tout, j'étais adolescent, mais le chœur fut une révélation. » Michel TREMBLAY entretien avec Pierre LAVOIE, « Par la porte d'en avant... » (tapuscrit), *Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11, p. 10-11.

<sup>8</sup> Rebecca M. PAULY, « Le Berceau et la bibliothèque : la ligne de partage » dans *Le Berceau et la bibliothèque, Le paradoxe de l'écriture autobiographique*, Saratoga, ANMA Libri & Co., 1989, p. 4.

ainsi ce qu'il semblait vouloir tuer : nous lisons mieux Euripide depuis Racine, et Poe depuis Baudelaire.<sup>9</sup>

Michel Tremblay se sert de formes anciennes, les rend accessibles à un public contemporain afin de parler de son monde. Le travail de l'écrivain, sa transposition du monde, se fait « sur le mode de la lecture et de la réécriture<sup>10</sup> ».

### a) formes périphériques de métathéâtre

Comme le chœur antique, les chœurs des *Belles-sœurs* sont extérieurs à l'action (banale) qu'ils commentent (indirectement). Leurs propos portent sur les us et coutumes des femmes du quartier. Comme les pièces à structure chorale du XVII<sup>e</sup> siècle, les chœurs sont formés de personnages de la pièce-cadre. Ils ne constituent pas une pièce intérieure. Il n'y a pas de discussion entre les autres personnages de la pièce-cadre au sujet du contenu des chœurs ou du jeu des acteurs. Les personnages qui ne font pas partie des chœurs ne sont pas conscients de ce qui se dit dans ces chœurs. Le lecteur doit juger par lui-même de l'opposition entre le contenu des conversations de la pièce-cadre et celui des chœurs. L'enchâssement des chœurs des *Belles-sœurs* dans la pièce-cadre est multiple, comme dans les pièces à intermèdes. Chaque « chœur n'est pas un monologue multiple ou multiplié, il est la voix du peuple ou d'une conscience collective (celle des spectateurs). Chaque chœur des *Belles-sœurs* est social mais régressif, prudent, réactionnaire.<sup>11</sup> » Des personnages féminins humiliés récitent les normes morales des familles de leur classe sociale, la classe ouvrière montréalaise des années cinquante et soixante. « [...] les personnages s'adressent directement au public et marquent en même temps une distance par rapport

---

<sup>9</sup> Laurent MAILHOT, « Nelligan revisited », *Ouvrir le livre*, Montréal, Édition de l'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1992, p. 65.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>11</sup> Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, p. 28.

à leur identité propre<sup>12</sup> ». Le premier, qui a pour titre « Quintette : une maudite vie plate », place Lisette de Courval et son style fleuri en opposition à quatre autres personnages féminins. « Tout ceci suffit amplement pour nous convaincre que nous ne sommes plus dans le réalisme pur<sup>13</sup> ». Le chœur énonce clairement les règles de la vie quotidienne des femmes dans les appartements du Plateau Mont-Royal des années cinquante et soixante. Hier, aujourd'hui et demain doivent se fondre en une seule unité temporelle. L'énumération des activités de chaque jour de la semaine se termine par les mêmes mots : « Pis le soir, on regarde la télévision! » (BS, 24) Le présent itératif rend compte de l'ennui et du sentiment d'impuissance qui sévit à l'intérieur de toutes les familles.

[...] ce présent, qui domine la pièce, est à la fois l'expression d'une durée et d'une répétition, et on le trouve employé de cette manière dans les parties chorales comme dans les monologues individuels. Comme il s'agit là des points forts du texte, au plan du rythme de la progression dramatique et au plan de la mise à nu des destinées de ces femmes, on est en droit d'y lire l'expression d'une conception du temps comme un éternel recommencement<sup>14</sup>.

Cet éternel recommencement semble immuable, malgré la révolte intérieure qui ne s'exprime pas clairement dans la vie quotidienne, mais que la répétition à la fin du chœur rend explicite : « Chus tannée de mener une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maudite vie plate! Une maud... (BS, 24) » Leur vie les ennue, mais elles refusent tout ce qui pourrait les amener ailleurs. Dans le second chœur, le regard de plusieurs femmes pèse sur celles qui cherchent à se divertir dans les clubs que les accusatrices ne connaissent pas et craignent : « Le club! Un vrai endroit de

---

<sup>12</sup> Jean Cléo GODIN, « Tremblay : marginaux en chœur » dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 169.

<sup>13</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, « Du réalisme à la théâtralité : La dramaturgie de Michel Tremblay dans *Les Belles-sœurs* et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* », *Livres et auteurs québécois*, Éditions Jumonville, 1972, p. 102.

<sup>14</sup> Micheline CAMBRON, *Une société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, collection « Essais littéraires », 1989, p. 133-134.



perdition! (BS, 77) » Elles préfèrent rester entre elles : « si l'univers spatial des belles-sœurs est ouvert c'est essentiellement sur le *même*. [...] Mais l'ouverture sur le même c'est la fermeture à l'Autre.<sup>15</sup> » Dans le premier chœur, l'aveuglement règne par manque de distance ; dans le second, l'ignorance sévit parce que la distance est trop grande. Tout leur malheur tient donc à un problème de distance entre elles et l'objet : elles sont trop près ou trop loin pour voir les choses dans leur ensemble, pour prendre une position personnelle, pour agir. Dans un autre chœur, « l'ode au bingo », neuf personnages féminins racontent ce qui semble être le seul moment de joie des femmes de l'en-dedans, moment d'espoir, moment où elles peuvent gagner quelque chose, gagner des « chiens de plâtre pour t'nir les portes » ou « des lampes torchères (BS, 87) ». Peu importe la valeur des prix, gagner quelque chose, c'est échapper un moment à la lourdeur d'une vie de perdantes, c'est croire un moment être sorties d'un univers étouffant. Les procédés d'exagération et les répliques criées « *en contrepoint, d'une façon très rythmée* (BS, 86) » renforcent l'effet de théâtralité du chœur. La dénonciation du « Maudit Johnny! (BS, 91) » ne se fera pas dans un chœur isolé du reste du groupe. Rose, Germaine et Gabrielle, les trois sœurs de Pierrette, lancent cette exclamation après le demi-monologue de leur sœur qui s'adresse à Lise Paquette. À la fois fascinant et apeurant, le séducteur qui vit à l'extérieur des limites familiales est rejeté par les femmes plus âgées. Elles jettent le blâme sur un membre de leur groupe social. Le dernier chœur n'est pas enchâssé dans la pièce-cadre. Il sert de finale à la pièce. Germaine Lauzon se joint aux femmes qui l'ont volée pour entonner l'hymne national canadien<sup>16</sup> sous une pluie de timbres. La révolte des invitées de Germaine

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>16</sup> « Parce que, pour moi, le « Ô Canada », en français, est un hymne à la soumission. C'était drôlement ironique de faire lever une femme qui s'était écroulée, à qui on a tout volé, et qui entonne avec tout le monde les deux derniers vers « Et ta valeur, de foi trempée, Protégera nos foyers et nos droits. » C'était un geste politique que d'avoir une femme comme ça, complètement abattue, qui devrait se révolter. » Michel TREMBLAY, dans Donald SMITH, « Michel Tremblay et la mémoire collective », *L'écrivain devant son œuvre, entrevues*, Montréal, Québec / Amérique, 1983, p. 213.

Dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Michel Tremblay raconte une anecdote au sujet de l'hymne national canadien et de son père. « Il était le boute-en-train de toutes les réunions de famille [...] Au milieu d'un toast, d'une chanson ou d'une histoire, il disait : “ Chus peut-être sourd, mais j'viens

Lauzon et la colère de cette dernière sont niées. L'absurdité de ce finale souligne l'immobilisme de personnages qui se soumettent aux règles qu'elles s'imposent. « Le destin des belles-sœurs s'épuise dans le déchirement réciproque du " je " et du " nous " : impossible d'être à la fois pleinement un sujet tragique<sup>17</sup> et une figure des forces qui l'oppriment.<sup>18</sup> » La trame de la pièce, c'est-à-dire l'histoire d'un party de collage de timbres qui se transforme en bagarre avant de se terminer en un hymne unificateur, décrit un groupe mesquin, réactionnaire, soumis. Les chœurs renforcent cette impression en expliquant les raisons de l'intolérance : la monotonie de la vie de ces femmes, la peur de l'inconnu, leur désir d'être des gagnantes, leur haine des hommes et leur besoin de tuer dans l'œuf tout désir de changement. Ces femmes n'agiront jamais. Le spectateur est obligé de réagir parce que les chœurs créent une distance critique entre l'apparence des choses et leur essence : « le langage tragique tire le spectateur de la situation paisible de voyeur, créée par l'effacement du quatrième mur dans le théâtre réaliste pour le plonger dans l'univers du jugement et de la catharsis<sup>19</sup> ». Mettre en place des chœurs composés des personnages de la pièce-cadre au milieu de la cuisine de Germaine Lauzon montre au lecteur que ces personnages féminins se jugent de l'intérieur.

Dans *Les Socles*, une courte pièce écrite en 1967<sup>20</sup>, soit deux ans après la rédaction des *Belles-sœurs*, une voix masculine s'ajoute à une voix féminine dans un

---

d'entendre ma petite sonnette, y faut que j'arrête! " Il déposait son verre, et c'était habituellement le signal de la fin des festivités parce qu'il entonnait un sonore et vindicatif " Ô Canada " que tout le monde reprenait en chœur, debout à l'attention et la main sur le cœur. (UAC, 35) » Entonner cet hymne à la fin d'un party est absurde, il l'est encore davantage à la fin d'une pièce qui dénonce la soumission des femmes de la classe populaire. C'est absurde, mais signifiant.

<sup>17</sup> C'est-à-dire que « les divers monologues permettent à chacune d'accéder à une sorte d'individualité qui se rapproche du statut du sujet tragique ». Micheline CAMBRON, *op. cit.*, p. 141.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 141-142.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>20</sup> La pièce n'a été publiée qu'en 1979.

chœur formé du père et de la mère. Ils sont juchés sur deux très hauts socles disjoints pour réciter les règles familiales.

Outre qu'il exprime la domination des parents, ce trait scénographique marque la séparation du père et de la mère malgré l'unisson de leur voix, préfigurant la mise en place scénique d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, où le père et la mère, séparés, chacun dans sa bulle, construisent de concert l'univers fermé dans lequel leurs deux filles, Manon et Carmen, se déchireront.<sup>21</sup>

Le rejet du monde extérieur est clairement exprimé par le chœur des parents.

LE PÈRE ET LA MÈRE      En dehors de nous, il n'y a rien. Rien n'existe. Le monde n'est rien. Nous sommes seuls. Et nous l'avons voulu ainsi. Nous avons voulu être le monde et nous le sommes. [...] et nos enfants sont les monstres que nous avons voulu qu'ils soient. Notre maison est un enfer que nous avons bâti. (SO, 58)

Le chœur des parents impose cette règle aux enfants qui évoluent lentement au niveau du sol. Le chœur des quatre filles, puis celui des quatre garçons expriment tour à tour leur besoin d'un en-dehors.

Il faudrait tout démolir dans la maison, ouvrir toutes les fenêtres et toutes les portes, ne plus se contenter de voir le soleil se lever ou se coucher, de voir la mer ou les dunes, et se précipiter au dehors, courir, se sauver le plus loin possible d'ici! Il faut sortir de cette maison! (SO, 58, 59)

Dans la scène VII, le chœur des filles et celui des garçons s'unissent pour dire : « Oui, nous sommes heureux. Le bonheur est ici. Ici est l'amour. (SO, 60) » Les enfants disent ce que les parents ont envie d'entendre comme Germaine Lauzon s'est ralliée sans conviction à la loi des autres femmes lorsqu'elle a compris qu'elle ne parviendrait jamais à « sortir » de son milieu. Le chœur du père et de la mère témoignent de l'immobilisme de personnages aliénés comme ceux des *Belles-sœurs*. Dans *Les Socles*, il n'y a qu'un seul niveau dramatique, la pièce étant constituée

---

<sup>21</sup> Micheline CAMBRON, « Le cycle centripète, l'univers infini des *Belles-sœurs* », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p. 246.

exclusivement de chœurs. Les règles familiales prennent toute la place. Dans les deux pièces, les thèmes sont récurrents : le désir de domination de ceux qui vivent en-dedans, le sentiment d'impuissance de tous. Elles ont aussi en commun une bagarre. Dans *Les Belles-sœurs*, elle éclate lorsque Germaine Lauzon découvre que les femmes ont volé ses timbres. Elle est anecdotique et ne change rien à la vie de ces femmes. À la fin des *Socles*, la bagarre finale ne modifie pas les règles du jeu. Les enfants qui ne parviennent pas à renverser les deux socles où sont juchés leurs parents « finissent par se battre entre eux comme des animaux. (SO, 60) » La signification est de l'ordre du symbolique. Elle représente une révolte intérieure qui ne concourt pas à changer les choses, parce que ceux qui détiennent le pouvoir savent manipuler les autres. « Ils sont les plus forts parce qu'ils nous montent les uns contre les autres! (SO, 60) » Rien ne change, mais la prise de conscience a lieu, parce que les parents sont juchés sur des socles qui les placent à un niveau scénique plus élevé que celui des enfants. Le dramaturge développe à nouveau le thème de l'enfermement dans la famille sans assise réaliste, ce qui est assez exceptionnel dans l'œuvre.<sup>22</sup>

Avant de rédiger une version télévisée d'*En pièces détachées*, Michel Tremblay avait écrit une pièce intitulée *Cinq* où se trouvent le monologue « Berthe », un quatuor et un quintette qui seront supprimés en 1969, dans la première version d'*En pièces*

---

<sup>22</sup> « Cette courte pièce non encore jouée a été, pour Tremblay, une importante source d'inspiration, puisqu'il a repris le chœur des parents dans *Les Paons*, faisant de la psalmodie de l'enfermement une cérémonie absurde qui sert de point d'orgue à une pièce dont le thème est emprunté à *Qui a peur de Virginia Woolf?* d'Albee, et la facture à Ionesco et à Arrabal. » Micheline CAMBRON, *op. cit.*, p. 246-247.

Dans *Les Paons*, une autre pièce symbolique rédigée en 1967, un couple dans la cinquantaine, Agnès et Jérémie, se prépare à la cérémonie où un grand prêtre fera d'eux des dieux, parce qu'ils ont tué leurs propres enfants et des millions d'autres. Pendant la cérémonie, Jérémie et Agnès tiennent un discours semblable à celui du chœur du père et de la mère des *Socles* (PA, 46). *Les Paons* va plus loin dans la destruction de la vie que *Les Socles*. Le mari jette son épouse à ses genoux même si elle préfère se tenir debout à ses côtés. Le couple fait semblant d'être heureux afin d'être accepté par le grand prêtre qui dirige leur destinée : « Un sourire de béatitude se dessine sur leurs lèvres, mais leurs yeux restent épouvantablement tristes. (PA, 54) » Leur désir d'être initié les prive de toute autonomie. « On sent Agnès et Jérémie s'immobiliser peu à peu. (PA, 54) » Leur immobilité physique correspond à leur vide intérieur, à leur inconscience.

détachées. Les monologues d'une voisine seront ajoutés dans cette version, en même temps que le quintette où Marcel va visiter sa famille avec ses lunettes fumées. En 1970, dans la version télévisée, les monologues de la voisine feront partie des chœurs des voisines qui font toujours partie de la version théâtrale corrigée la dernière fois en 1994. Ces chœurs ne sont composés que de personnages féminins, toujours les mêmes, les voisines d'Albertine. Ils sont informatifs et moralisateurs. La pièce s'ouvre avec la première intervention du chœur qui précède une scène représentant des « waitress<sup>23</sup> » d'un restaurant de la rue Papineau, dont Thérèse, et une autre dans un bar de la Main où Thérèse va boire. Les femmes racontent la vie de la famille d'Albertine et jugent tout le monde. Elles critiquent d'une même voix Thérèse qui s'est mariée « obligée ». Elles lui souhaitent un avenir sombre parce qu'elle a osé enfreindre une règle. « A va finir dans un trou, pis c'est toute c'qu'a mérite! (EPD, 19) » Comme les « belles-sœurs » qui ne s'entendent que pour voler Germaine, ces femmes ne sont d'accord qu'au moment de juger celle qui ne sait pas jouer sur les apparences.

Le jeu des oppositions individuelles et des intérêts particuliers conduit progressivement à certains points de convergence. Cependant, les voix convergent non pas dans l'accord des personnages entre eux, mais dans une commune opposition à un autre personnage.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> La scène se termine par la récitation des commandes par les serveuses, Thérèse, Lise et la caissière Mado. « Un smoked meat lean avec des pickles pis d'la moutarde! Un café deux crèmes! Deux clubs! Un pas de mayonnaise, l'autre pas de bacon, d'la moutarde en masse! Deux cokes! Un smoked meat fat avec des pickles un sandwich au jambon salade mayonnaise, un ordre de toasts, un milk shake au chocolat! [...] (EPD, 32) » Elle montre le côté aliénant de la routine quotidienne du travail de « waitress », comme le quintette de la « maudite vie plate » racontait en détail la monotonie de la vie de la femme au foyer.

Les vingt-cinq « waitress » du film *Françoise Durocher, waitress*, nommées uniformément Françoise Durocher, qui représentent le milieu des serveuses de restaurant de l'est de Montréal, récitent les mêmes commandes que Lise, Mado et Thérèse. Les Françoise du film d'André Brassard sont aussi théâtrales que celles de la pièce parce qu'elles sont immobiles, hors de leur contexte réaliste. La longueur de leur réplique ajoute à cette impression, comme toute réplique trop longue au cinéma.

Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, une « waitress » se prénomme Françoise. Elle est plus réaliste que celles du film de Brassard parce qu'elle est mise en scène dans son milieu naturel.

<sup>24</sup> Jean Cléo GODIN, *op. cit.*, p. 167.

La deuxième intervention du chœur avertit le lecteur que la scène qui va suivre est itérative. Thérèse entre saoule à la maison et se disputera avec les membres de sa famille, comme cela se produit très souvent. Dans une troisième intervention, le chœur raconte le passé de Marcel parce qu'Albertine parlera de sa relation avec son fils dans le monologue qui suit. Le chœur reviendra en force à la fin pour joindre sa voix à celle des membres de la famille d'Albertine, dans l'avant-dernière réplique de la pièce où tout le monde, sauf Marcel, dit à l'unisson, « Chus pus capable de rien faire (EPD, 92) ». L'unisson des voix des personnages de la pièce intérieure à celle des chœurs témoins de l'action renforce l'idée que ces gens sont conscients de leur aliénation<sup>25</sup>, de leur incapacité d'agir adéquatement au sein de leur famille et dans leur milieu social. En contrepoint des autres voix, le « Moé, j'peux toute faire! (EPD, 92) » de Marcel qui clôt la pièce montre l'aliénation totale de celui qui ne peut s'enraciner nulle part. Il s'agit là « du pouvoir des impuissants, si l'on peut dire, celui, tragique, que s'accordent ces êtres paralysés, inadaptés, qui décident de nier une réalité trop décevante et qui lui préfèrent les fantasmes<sup>26</sup> ». La juxtaposition des voix de la collectivité à celle de Marcel indique qu'il n'y a aucune issue. Il ne reste plus de spectateurs intérieurs sur scène pour commenter ce sentiment d'aliénation. La soumission ou la folie occupe tout l'espace scénique.

Les chœurs de *Sainte Carmen de la Main* sont parfois situés hors de l'action principale de la pièce pour la commenter. Ils en sont les figurants. Comme dans *En pièces détachées*, ils ouvrent la pièce et servent de transition entre les tableaux représentant les principaux personnages. À la fin ils sont des personnages complètement aliénés. Les chœurs des travestis et des prostituées racontent le lever du soleil, l'orage qui éclate et le coucher du soleil. Ils sont des métaphores du succès de Carmen, de sa confrontation avec Maurice et de la mort de Carmen. Ils montrent

---

<sup>25</sup> « Ce sont des personnages conscients du fait qu'ils se sont autodétruits plutôt que de se laisser récupérer. [...] *En pièces détachées* est un concours de souffrance, ainsi qu'en témoigne la scène entre la mère et la fille. On a été élevé à souffrir plus que les autres. » Michel TREMBLAY, dans Donald SMITH, *op. cit.*, p. 219-220.

<sup>26</sup> Louise VIGEANT, « Une fuite sans fin », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 229.

également l'admiration des marginaux pour la chanteuse, leur fierté mêlée d'incrédulité quant à leur valeur personnelle et le retour de leur défaitisme. La première intervention des chœurs, la description du lever du soleil, sert d'introduction au tableau où Carmen raconte comment elle est devenue une nouvelle chanteuse en allant perfectionner ses yodles à Nashville au Tennessee. Ces deux chœurs « appellent la libération<sup>27</sup> ». La seconde intervention sert de présentation à Gloria. La troisième, où il est question de la beauté de Carmen, précède une dispute entre Maurice et Carmen au sujet de Tooth-Pick, l'homme de main de Maurice. La quatrième annonce l'arrivée prochaine de Carmen sur scène. La cinquième suivra l'interprétation de la chanson où Carmen chante aux gens de la Main leur beauté et leur devoir de devenir conscients. Ils deviennent alors des personnages réagissant à la chanson.

TOUS            Tout le monde a toujours eu honte de moé! Mais Carmen  
m'a dit que j'étais belle pis que je pourrais sortir de la taverne! (*Silence.*)  
Sortir de la taverne! (*SMC*, 61)

Cette intervention introduit une seconde dispute entre Maurice et Carmen au sujet de l'inconscience des marginaux. Carmen veut les délivrer alors que Maurice veut les enfermer. Une dernière intervention des chœurs entrelacée à une brève conversation des coryphées avec Carmen montre que les marginaux ont envie de changer. Pendant un moment ils croiront qu' « Aujourd'hui est [leur] jour de délivrance! (*SMC*, 82) » Sans qu'ils puissent voir consciemment l'avenir comme le chœur des tragédies grecques, un pressentiment de mauvais augure leur fait dire qu'un orage se prépare. Suivra le monologue où Tooth Pick annonce la mort de Carmen en les trompant. Plongés dans le noir à la fin de la pièce, leur silence sera plus signifiant que n'importe quel discours défaitiste. Comme les enfants des *Socles* qui ne sortent jamais de la maison, bien qu'ils « aspirent à aller, de l'autre côté de la fenêtre, “ vivre le soleil ”<sup>28</sup> », les prostituées et les travestis de la Main ne sortiront jamais de la taverne bien qu'ils aient attendu longtemps « un jour de délivrance<sup>29</sup> », ce jour annoncé par

---

<sup>27</sup> Micheline CAMBRON, *op. cit.*, p. 246.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*



Carmen qu'ils ont attendue comme le lever du soleil. « Il s'agit à n'en pas douter, de la même image, où le soleil, dans sa fulgurance, représente l'extériorité absolue dont l'accès sera refusé<sup>30</sup> ». La taverne est l'en-dedans, la maison familiale des marginaux, le territoire à ne jamais quitter. Différents des chœurs qui circonscrivent les règles à suivre, les chœurs anecdotiques des marginaux parlent de leur amour pour Carmen, de leur désir de sortir « de la taverne ». Les règles sont incarnées par Maurice et Tooth Pick qui ne font jamais partie d'aucun chœur. Ces deux hommes qui manipulent toute la Main gardent tout leur pouvoir parce qu'aucun personnage ne peut rester vivant s'il parvient à être conscient de leur jeu. Sur le plan dramatique, les deux gardiens de l'ordre établi affrontent de vive voix leur ennemie, en l'occurrence Carmen. Ils restent puissants parce que les chœurs perdent leur fonction explicative pour devenir des personnages anecdotiques dès qu'ils entrent en scène.

Il faudra attendre jusqu'en 1992, lors de la création de *Marcel poursuivi par les chiens*, pour trouver dans le théâtre de Michel Tremblay des procédés théâtraux semblables. Un chœur constitué de quatre personnages, Florence et ses trois filles, Rose, Violette et Mauve, tient à la fois un rôle identique à celui des chœurs des Tragiques grecs et celui du monde imaginaire de Marcel. Sur le plan dramatique, Florence explique tout au public, puisqu'Albertine, Gérard et Joanne sont absents de la pièce. Florence est le coryphée, le chef du chœur, qui rappelle le passé, commente le présent et prédit le futur des personnages. Sur le plan diégétique, Florence et ses filles vivent dans l'imaginaire de Marcel. Florence s'adresse parfois directement au protagoniste de la pièce, Marcel. À ce moment, elle redevient la deuxième mère qui reconforte le « petit enfant dans un corps d'homme... (MP, 17) » et l'encourage à expliquer clairement à sa sœur les événements qui l'ont effrayé. La folie<sup>31</sup> de Marcel

---

<sup>30</sup> *Ibid.* Micheline Cambron précise qu'on « trouve la trace [de ce soleil] dans le titre du film *Le soleil se lève en retard*, le soleil étant en ce cas associé à une vie affective, sexuelle et sociale pleine et riche. »

<sup>31</sup> Michel Tremblay a déjà raconté que « le seul moyen d'être heureux dans la société, c'est d'être fou, parce que lorsqu'on est fou, on ne se pose pas de questions... » Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, « Intervista con Michel Tremblay », *Da Michel a Jean-Marc : l'autobiografia nell'opera narrativa di Michel Tremblay*, Università Degli Studi di Urbino, Facoltà di



prend presque toute la place. Il a peur de ce qui se passe autour de lui et il se réfugie dans son imaginaire. Ainsi Marcel fuit le monde tout en restant en son sein. Sa folie le protège du monde qu'il ne comprend pas et qui ne le comprend pas. Le chœur sert donc à délimiter l'intérieur, l'imaginaire de Marcel et l'extérieur dont il se sent menacé. Présent avant l'arrivée des deux personnages sur la scène et après leurs dernières répliques, le chœur voit et entend tout. Dans la tête de Marcel, elles jouent un rôle bienveillant, mais physiquement, elles gardent une distance qui leur permet de critiquer l'action. C'est la première fois qu'un chœur reste distinct des personnages jusqu'à la fin de la pièce. Le lecteur sent bien l'inutilité de la vengeance lorsque Florence explique qu'Albertine ne voudra jamais aimer Johanne et que Thérèse continuera à travailler pour Maurice après avoir été battue. Le « pour le moment (MP, 67) » que Florence ajoute après avoir annoncé que Maurice ne fera rien contre Thérèse (ou contre sa famille) montre que ce personnage reste menaçant pour les gens de son entourage. Mais le ton détaché sur lequel parle le coryphée et l'espace dramatique séparé de l'aire de jeu de Marcel et Thérèse, suggèrent que Maurice est un danger pour Thérèse et les autres personnages. Le public craint pour leur avenir au moment où le coryphée est détaché de l'action. Il devine l'avenir tragique des deux protagonistes dont le destin est « tracé d'avance<sup>32</sup> ». Comme tous les autres personnages de Michel Tremblay, Marcel et Thérèse « sont des êtres marqués par une atavique inaptitude au bonheur<sup>33</sup> ». Le chœur de *Marcel poursuivi par les chiens*, permet de comprendre « le destin d'un " fou du quartier " <sup>34</sup> » et « l'impossible vengeance<sup>35</sup> » de Thérèse.

---

Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, Anno Accademico 1992-93, p. 165.

Gérard l'avait déjà dit dans *En pièces détachées*. « Y'a rien que Marcel à fin du compte... Marcel, lui, au moins, y'est fou pour de vrai! Y'ont pas eu besoin de le rendre fou, celui-là! Lui, y'est fou, pis y'est ben! (EPD, 90) »

<sup>32</sup> Louise VIGEANT, « Une fuite sans fin », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.*, p. 233.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 232.

Dans les pièces de Michel Tremblay, les monologues prennent parfois toute la place comme dans *La Duchesse de Langeais*. Ils sont parfois un tableau d'une pièce qui en contient plusieurs, comme « Berthe ». Ils peuvent être enchâssés au milieu de l'action d'une pièce-cadre comme dans *Les Belles-sœurs*. Quelle que soit la structure de la pièce contenant un monologue, les personnages de Michel Tremblay isolés dans cette forme dramatique se plaignent sans agir.

Le monologue ou le dialogue de ses personnages, leurs chants ou leurs prières relèvent au fond de la même modulation lyrique, de la même gestuelle tragique de la litanie, des supplications et de la plainte. Dans un cas il est secret, intime, solitaire, dans l'autre il est collectif. L'on pourrait même parler d'une rythmique du bercement, de l'oscillation qui est tout à la fois hésitation, attente, résignation [...].<sup>36</sup>

Dans les monologues, la parole ne devient jamais action. Elle n'a jamais de destinataire. Elle est un « équivalent du geste inachevé<sup>37</sup> ». Cette parole est souvent itérative.

Le geste inachevé est mesure du temps. D'un temps qui garde une part de vide à cause du handicap du personnage. D'un temps qu'il faut combler, temps du recommencement, car le geste inachevé rejette le personnage sur lui-même et l'oblige à repartir, à refaire son geste.<sup>38</sup>

Le premier monologue publié de Michel Tremblay est « Berthe », le premier volet de *Trois petits tours*, qui a d'abord fait partie de *Cinq*, la première version d'*En pièces détachées*. Ce « monologue dense et touchant oscille continuellement du rêve mégalomane à la froide lucidité.<sup>39</sup> » Berthe parle seule pour se bercer, pour oublier

---

<sup>36</sup> Maximilien LAROCHE, « Les Techniques théâtrales des dramaturges québécois : la mise en scène », *Le Théâtre canadien-français*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Archives des Lettres canadiennes », 1976, p. 395.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 395. Dans l'œuvre de Michel Tremblay, les chœurs rendent compte de l'incapacité des personnages de terminer quoi que ce soit. Ils vivent et disent un éternel recommencement.

qu'elle n'a rien fait de sa vie. Elle se souvient de son enfance où une religieuse prétendait qu'elle a assez de talent pour incarner Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus dans une saynète à l'école. Sa mise en place dans la cage de verre du chic cabaret « Coconut Inn » illustre bien sa vie en retrait de celle dont elle rêve en feuilletant les magazines de vedettes à qui elle s'identifie. Dans de brefs moments de lucidité le personnage souffre amèrement... pour ensuite recommencer à se mentir afin de ne rien ressentir.

BERTHE            Mais j'ai jamais rien faite! (*Long silence.*) Astheur, j'demande pas grand chose... J'veux rien qu'on me laisse mes illusions! Qu'on me sacre la paix, pis qu'on me laisse rêver! C'est tout ce qui me reste! Parce que chus capable de rêver! Ah! oui, ça, chus capable de rêver! C'est pas parce que chus t'ignorante que chus pas capable de m'inventer des histoires à pus finir! J'ai peut-être pas l'air de ça, mais chus capable de m'inventer une vraie vie de vraie Star d'Hollywood! Chus pas instruite, mais chus capable de me faire accroire que j'le suis! (*TPT*, 19)

Berthe se sent coupable de ne rien faire. Sa lucidité la fait tellement souffrir qu'elle craint la folie : « Non y faut pas que j'y pense! Y faut pas que j'y pense, sans ça, j'vas v'nir folle. (*Un temps.*) C'est tellement long! C'est tellement long! Pis c'est tellement plate! (*TPT*, 20) » L'immobilité extérieure de la guichetière effacée dans sa cage de verre correspond à son immobilisme psychologique et social. Elle est semblable aux belles-sœurs qui pourraient dire comme elle : « J'dérange personne! (*TPT*, 19) », c'est-à-dire qu'elle se comporte selon les règles établies par le groupe social. Elle pourrait dire comme les personnages d'*En pièces détachées*, « chus pus capable de rien faire ». L'alternance des moments de lucidité et des rêveries décrit bien l'état d'aliénation du personnage, mais comme sa voix est isolée du reste de la pièce qui la contient, l'impact sur le lecteur est moins grand.

Dans *Les Belles-sœurs*, chaque monologue provoque une rupture spatio-temporelle. Un éclairage isole le personnage qui reste sur scène au milieu des

---

<sup>39</sup> Jean-Marc LARRUE, « Du déplacement comme procédé dramatique », *Le Monde de Michel Tremblay*, loc. cit., p. 83.

autres personnages qui n'entendent rien, qui ne bougent ni ne parlent jusqu'à ce que toute la scène soit éclairée. Les changements d'éclairage indiqués dans les didascalies suggèrent une mise en place des personnages qui récitent les monologues comparable à celle de Léopold et de Marie-Louise tout au long de la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. « Les personnages ne bougent jamais et ne se regardent jamais. Ils regardent droit devant eux. (AT, 36) » Chaque personnage féminin récite, face au public, un monologue qui n'est ni une confidence ni un aparté.

Il devient plutôt l'essentiel maillon d'un enchaînement dans un chœur plus ou moins nombreux et inextricablement relié — physiquement, scéniquement — à l'ensemble du discours dramatique : en cela, Tremblay a considérablement modifié les règles du jeu.<sup>40</sup>

La présence physique des autres personnages féminins rend plus signifiante la solitude de chacune. Comme Marie-Louise, elles vivent à l'intérieur de « cellules de tu-seules ». Une fois leur monologue terminé, l'action reprend exactement au point où elle avait été interrompue. Durant le monologue...

Le personnage ne parle à personne, ni sur scène ni dans la salle. L'absence d'indices phatiques [...] permet de conclure que le personnage ne s'y efforce pas d'éclaircir des sentiments ou des hésitations nées de la scène précédente, pas plus qu'il ne délibère sur une éventuelle action où s'engager.<sup>41</sup>

Les monologues reflètent parfois la frustration<sup>42</sup>. « Un personnage monologue toutes les fois qu'il se trouve plongé dans le désarroi, incapable de poursuivre le dialogue *tel qu'il lui est imposé*.<sup>43</sup> » Le premier monologue de Marie-Ange Brouillette,

---

<sup>40</sup> Jean Cléo GODIN, *op. cit.*, p. 169.

<sup>41</sup> Madeleine GREFFARD, « Le triomphe de la tribu », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> Dans l'article précédemment cité, Madeleine Greffard pose comme hypothèse que l'univers des *Belles-sœurs* s'organise par rapport à la vie pulsionnelle des belles-sœurs. Tous les personnages se définissent par rapport à l'axe jouissance / frustration.

<sup>43</sup> Maximilien LAROCHE, « La Mise en scène et le langage dans le théâtre québécois », dans *Aspects du théâtre québécois*, 45<sup>e</sup> congrès de l'ACFAS, 1977, conférences colligées par Étienne

une jeune femme amère qui n'accepte pas de voir qu'une voisine a gagné un million de timbres-primés, révèle le sentiment de toutes les voisines qui finiront par voler les timbres de Germaine Lauzon. Les monologues suivants révèlent les différentes frustrations de leurs vies ou leur incapacité à les dire. Lisette de Courval ne parvient plus à s'exprimer clairement depuis qu'elle essaie d'adopter un niveau de langue supérieur au sien. Elle n'éprouve que du mépris pour ses voisines qui ne font aucun effort pour améliorer leur niveau de vie. Plus personne ne la comprend, parce qu'elle ne parle ni comme les gens de sa classe sociale ni comme ceux de la classe supérieure à la sienne. Elle n'a pas plus d'identité qu'une Yvette Longpré décrivant le gâteau de noces de sa fille Claudette ou énumérant les invités au mariage. Elle vit dans un entre-deux inconfortable. Le rire du public en témoigne.

Certains personnages parviennent à émouvoir le public avec des monologues plus personnels. Des-Neiges Verrette aime en secret un commis voyageur, Henri Simard, le seul homme qui ait jamais porté son regard sur elle. Sa difficulté d'exprimer ses désirs et sa peur de la solitude ne peuvent pas être dits devant l'autre. Il en va de même des insatisfactions de Rose Ouimet au sujet de sa vie sexuelle. Cela ne peut pas se dire devant l'autre.

ROSE OUIMET      Quand moé j'me réveille, le matin, y'est toujours là qui me regarde... Y m'attend. Tous les matins que le bonyeu emmène, y se réveille avant moé, pis y m'attend! Pis tous les soirs que le bonyeu emmène, y se couche avant moé, pis y m'attend! Y'est toujours là, y'est toujours après moé, collé après moé comme une sangsue! Maudit cul! (BS, 101-102)

Jamais dites à l'autre, donc jamais entendues, ces plaintes ne servent à rien. La vie de Rose Ouimet est un éternel recommencement comme celle de Berthe, comme celle des autres belles-sœurs. Celles qui cessent de se plaindre et essaient de répondre à leurs besoins seront punies. Angéline Sauvé fréquente les clubs parce qu'elle s'y sent bien. Elle doit le faire en secret pour ne pas être rejetée. Son monologue est un des plus

pathétiques, parce qu'elle choisira ce qu'elle ne veut pas alors que ce qu'elle désire semble être à sa portée. Angéline reste dorénavant à la maison, par crainte du rejet des belles-sœurs, et plus particulièrement, celui de son amie Rhéauna Bibeau.<sup>44</sup>

Le jugement moral, comme la logique des actions, se présente comme partie prenante du destin de ces femmes ; elles le subissent sans jamais avoir le sentiment d'une quelconque responsabilité. C'est précisément pourquoi le sens de leur vie leur échappe.<sup>45</sup>

La timide Lise Paquette, qui a mis son sort entre les mains d'un homme irresponsable, et qui espère encore changer les choses, est désemparée suite au départ de son ami qui refuse d'assumer la paternité de l'enfant qu'elle porte. Pierrette aussi est délaissée par un homme qui n'a plus besoin d'elle. D'une autre génération, Lise et Pierrette souffrent sans essayer d'enlever aux autres ce qui leur manque. Elle ne voleront pas les timbres de Germaine. Aussi blessées que les autres, elles seront

---

<sup>44</sup> Michel Tremblay reprendra ces deux personnages dans la pièce *Les Grandes Vacances*. Les deux femmes ont désormais 70 ans et semblent bien s'entendre. Elles parlent de la mort dans un salon mortuaire où elles déplorent que les gens n'aient aucun respect pour le rituel entourant les services funèbres. Michel Tremblay a toujours aimé se moquer des rencontres familiales dans les salons mortuaires. Dans le film, *Le soleil se lève en retard*, un dame qui trouve que la morte est « assez mal frisée » grimpe dans le cercueil pour la coiffer.

La cérémonie du mariage n'est pas davantage respectée par l'auteur qui a imaginé dans le film *Le Grand Jour* une toute petite mariée complètement écrasée par un énorme voile de dentelle et de nylon et une robe tellement large qu'elle est incapable de sortir de l'automobile. Cette idée semblait amuser l'auteur qui l'a reprise en partie dans le monologue d'une « waitress » de *Françoise Durocher, waitress*. Même si *Le Grand Jour* a été réalisé en 1988, le scénario a été écrit en 1969, soit deux ans avant la rédaction du scénario de *Françoise Durocher, waitress*. En février 1969, Michel Tremblay annonçait un projet intitulé « *Exultate*, description minutieuse d'un mariage canadien-français. » André MAJOR, « Michel Tremblay entre le joual et le rêve », *Le Devoir*, 15 février 1969, p. 17. Deux ans plus tard, le titre avait changé, le film s'intitulerait : *Un mariage québécois*. Et, concours de circonstances inexplicables, le scénario disparaît... Comme la vie fait drôlement les choses, 17 ans plus tard, le cinéaste Jean-Claude Labrecque et le metteur en scène André Brassard ont trouvé chacun de leur côté, une copie du scénario que Michel Tremblay avait « malencontreusement » égaré. Ce renseignement vient d'un article de Francine LAURENDEAU, « *Le Grand Jour*, Un scénario de Tremblay sorti des oubliettes », *Le Devoir*, 29 août 1988, p. 9.

<sup>45</sup> Micheline CAMBRON, *op. cit.*, p. 137.

marginalisées parce que déviantes<sup>46</sup>. Ces déviantes ne prononcent pas de monologues sous un éclairage qui les isole du reste de la tribu<sup>47</sup>. Leurs « apartés prolongés<sup>48</sup> » se trouvent « insérés dans le tissu même du dialogue, une sorte de demi-monologues<sup>49</sup> ». L'entrelacement de leurs demi-monologues les distingue des autres femmes qui ont parlé seules et qui retrouvent les autres après avoir pris la parole. Pierrette, qui essaiera d'aider Lise, et même sa sœur Germaine, restera seule jusqu'à la fin. Les plus jeunes n'entonneront pas l'hymne national du finale. Elles refusent de se rallier au reste de la tribu.

Tous ces personnages féminins sont malheureux à l'intérieur de la famille et du quartier et vulnérables en dehors de la famille. Tous restent dans un entre-deux inconfortable. Le silence de la majorité est aussi destructeur que l'alcoolisme de Pierrette ou le désespoir de Lise Paquette. Le monologue dit face au public lève le voile, parfois sur l'absurdité, parfois sur le pathétique de problèmes qui deviennent insolubles parce que personne ne pense avoir le droit de les régler. En parlant de sa propre misère, chacune raconte aussi celle des autres. En trouvant les mots pour dire la souffrance de chacun de ces personnages féminins isolés au milieu des autres, le dramaturge trace la limite séparant les désirs et les besoins personnels des règles de la collectivité.

---

<sup>46</sup> L'opposition acteur tribal / acteur déviant est suggérée par Madeleine GREFFARD, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>47</sup> André Brassard, dans le film *Françoise Durocher waitress*, leur donnera la chance de dire seules face à la caméra le même texte. Le monologue de Lise Paquette est joué par Rita Lafontaine qui a créé le personnage en août 1968. Celui de Pierrette est dit par Michelle Rossignol qui a interprété ce rôle lors de la deuxième reprise, soit en mai 1971. Au cinéma, la misère de ces deux personnages est presque insupportable, parce qu'en gros plan, il n'y a vraiment pas de distance possible entre l'expression de ses malheurs et la conscience de son identité.

<sup>48</sup> Laurent MAILHOT, « *Les Belles-soeurs* ou l'enfer des femmes », dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, *loc. cit.*, p. 200.

<sup>49</sup> *Ibid.*

Dans la version télévisée d'*En pièces détachées*, et dans les versions subséquentes, l'unique monologue d'Albertine commence par le mot Thérèse, le prénom de sa fille dont elle se plaint toujours, et se termine par un « c'est mieux que rien (EPD, 72) » qui témoigne de sa résignation devant son fils qui l'écoutait bien qu'il ait jamais été capable de la comprendre. Cette grand-mère fatiguée se sent emprisonnée dans la maison où elle est née, où elle a vécu et où elle mourra probablement, elle se plaint de ses « parents ignorants », de son « mari écœurant » et de ses « enfants pas normaux (EPD, 71) ». Les mots prononcés au milieu d'une chicane rendent compte de son incapacité d'agir ou de demander de l'aide devant les sempiternelles colères de Thérèse. « Ça recommence... Ça recommence... Un éternel recommencement... Des années que j'endure ça... Sans dire un mot! Je l'aurai gagné mon ciel, mon ciel, oui, que je l'aurai gagné! (EPD, 59) » Ils rendent compte également d'une certaine complaisance. La souffrance semble être considérée comme un moyen de « gagner son ciel ». D'autre part elle se plaint d'avoir été laissée « tu-seule, abandonnée, dans un coin, comme une quêteuse dans [sa] propre maison (EPD, 71) ». Comme les belles-sœurs, elle exige que les autres, c'est-à-dire sa fille alcoolique et son fils malade, assument la responsabilité de sa vie. Aigrie par l'accumulation de petites insatisfactions, Albertine récite son monologue derrière le cadre de la fenêtre qui donne sur la cour intérieure. Albertine « est dans sa fenêtre (EPD, 71) » à l'intérieur de sa maison, comme les autres femmes. Bien que les voisines s'opposent à elle en présence des autres en l'appelant « la folle », cette mise en place renforce l'impression que le drame d'Albertine est semblable à celui de toutes ces femmes. Le rythme plus lent de ce monologue fait oublier les cris de la « basse-cour » et prépare ceux de la scène<sup>50</sup> où Marcel revient à la maison après avoir fui l'hôpital psychiatrique.

Les trois demi-monologues des autres membres de la famille sont ponctués des mots « Chus pas capable » qui reviennent en leitmotiv jusqu'à la fin de la pièce. Gérard se plaint de son manque d'intelligence, de son handicap et du fait que sa famille

---

<sup>50</sup> Lors de la rencontre qui a suivi la représentation du 3 mai 1994 au Théâtre du Nouveau Monde, Michel Tremblay a raconté que le quintette d'*En pièces détachées* a été écrit la nuit, parce qu'il voulait se sentir aussi fatigué que les personnages. Habituellement Michel Tremblay travaille l'avant-midi.



ait honte de lui. Thérèse rêve de se faire arrêter pour ne plus voir sa famille<sup>51</sup>. Joanne ne se trouve pas assez intelligente pour apprendre et trop nerveuse pour travailler. Lors des disputes, le combat verbal est animé ; aucune distanciation n'est possible. Le lecteur peut entrer dans le feu de l'action et se demander qui va gagner la partie. En immobilisant et en isolant les personnages, la profondeur de leur aliénation est évidente.

Plusieurs répliques de « Johnny Mangano and his Astonishing Dogs », le second volet de *Trois petits tours* écrit en 1969, comportent de longues répliques qui ressemblent à des monologues. Ces tirades sont adressées soit à Johnny, soit à Carlotta. Les tirades peuvent prendre l'allure de monologues lorsque le partenaire quitte l'aire de jeu et laisse l'autre parler seul. Contrairement aux *Belles-sœurs* où les autres comédiennes restaient en scène, celui ou celle qui prend la parole reste seul et parle face au public sans qu'il y ait de changement de niveau dramatique. Comme les belles-sœurs, Carlotta souffre, mais ne se sent pas responsable de sa vie.<sup>52</sup> Elle prétend avoir été obligée de rester auprès de Johnny, qui n'aurait rien fait sans elle. Même lorsqu'ils sont ensemble sur scène, ils ne communiquent pas vraiment. Leur dialogue de sourds fondé sur un mépris mutuel conduit à une violence verbale moins spectaculaire mais aussi destructrice que celle qui opposait Albertine et Thérèse. Carlotta voit que « Ça sert à rien de parler... (TPT, 50) », parce que Johnny ne l'écoute jamais. « Quoi? Parles-tu encore tu-seule? (TPT, 52) ». Tous sont aussi prisonniers de leur routine que les belles-sœurs dans leur « maudite vie plate ».

---

<sup>51</sup> Ce monologue sera dit par Luce Guilbeault dans le film *Françoise Durocher waitress*. Cette comédienne a tenu le rôle de Thérèse lors de la création d'*En pièces détachées* au théâtre et dans la version télévisée réalisée par Paul Blouin. Au cinéma le désespoir de Thérèse semble encore plus grand, comme celui de Pierrette Guérin et celui de Lise Paquette.

<sup>52</sup> Dans *J'ramasse mes p'tits pis j'pars en tournée*, traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de la comédie musicale de Gretchen Cryer, *I'm Getting My Act Together and Taking It on the Road*, Louise, un auteur-compositeur vit avec un homme une relation aussi tumultueuse que celle de Carlotta et Johnny. Mais contrairement au monde de Michel Tremblay où les personnages féminins rejettent tous les torts sur les personnages masculins, Louise pense que son Johnny n'a pas tous les torts. Elle assume une part des responsabilités.

Carlotta semble être seule à souffrir de cette situation. Elle qui se plaint de ne pas voir « le bout du tunnel (*TPT*, 50) ». Johnny la laisse parler, parce qu'il y gagne une « girlie » expérimentée et responsable à peu de frais. Dans une de ses tirades, Johnny explique, avec « une parfaite lucidité dans les circonstances<sup>53</sup> », que Carlotta, de son vrai nom Charlotte Toupin, est responsable de son malheur.

JOHNNY            Ta cage, tu te l'es bâtie toi-même! On est pognés ensemble, Charlotte, pis on s'ra toujours pognés ensemble. Y'a rien pour nous dépogner. Tu m'as suivi toute ta vie mais c'est pas pour moi que tu l'as faite, comme tu dis, non, c'est pour toi! (*TPT*, 50)

Le personnage féminin de « Johnny Mangano and his Astonishing Dogs » illustre, en une seule femme, l'impuissance de toutes les belles-sœurs qui ont choisi l'en-dehors. Elle vit un isolement et un étouffement semblable à celui de toutes les autres. Elle survit en s'imaginant qu'elle aurait pu être une grande danseuse, comme Berthe parvenait, par moments, à croire à son talent d'actrice. Berthe se sent coupable et ne cherche pas de solution, alors que Carlotta accuse son mari. La prise de conscience de Carlotta ne se fait jamais. Sa difficulté d'être n'est pas aussi spectaculaire que celle des autres personnages féminins, parce qu'elle évolue dans un décor réaliste et qu'aucun effet théâtral ne la distancie du reste de la pièce.

Dans une pièce où les espaces temporels s'entrecroisent<sup>54</sup> du début à la fin, Michel Tremblay a écrit deux monologues hyperréalistes, celui de Léopold et celui de

---

<sup>53</sup> Jean-Marc LARRUE, *op. cit.*, p. 86.

<sup>54</sup> Carmen et Manon vivent en 1971, Léopold et Marie-Louise en 1961. Quatre analepses qui mettent en scène toute la famille, alors que Carmen et Manon étaient des enfants, sont enchâssées dans les deux premiers niveaux dramatiques. Carmen et Manon écoutent les conversations de leurs parents. Hors de ces quatre analepses, les deux niveaux dramatiques sont séparés. Carmen et Manon n'entendent pas la conversation de 1961 entre leurs parents et vice versa. La dernière de ces scènes, la plus violente, explique l'incapacité de Manon et de Carmen à vivre.

LÉOPOLD            Tu vois, tu me rabaisses même avant que j'commence! Y'a une affaire que t'as jamais compris, Marie-Louise... Quand j'm'approche, des fois, dans le lit... quand j'te demande tranquillement pourquoi tu veux pas que j'te touche... parce

Marie-Louise. *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* est « une tragédie de la parole<sup>55</sup> » qui fait revivre les affrontements passés d'un couple qui a eu une fin tragique dix ans plus tôt. Cette pièce met en scène la famille la plus aliénée<sup>56</sup> de toute l'œuvre de Michel Tremblay. L'épouse se sent aussi enfermée que les belles-sœurs, Albertine ou Carlotta.

---

que ça arrive que j'm'approche tranquillement, tu le sais... Marie-Louise, j'ai pas les mots pour t'expliquer ça...

MARIE-LOUISE Ben ferme ta yeule, maudit sauvage!

(*Léopold donne un grand coup de poing sur la table.*)

LÉOPOLD Si tu comprends rien que quand j'te crie par la tête, j'vas te crier par la tête 'stie! Si t'arais pas toujours eu peur du cul, dans ta vie, si tu t'arais laissée faire, un peu, des fois, ça irait peut-être mieux dans'maison, Marie-Louise!

(AT, 86)

La violence de cette scène où les parents restent toujours immobiles sans se regarder est d'une grande force dramatique. L'absence de communication dans le couple a poussé Manon à s'enfermer dans une religiosité qui la coupe du monde qui l'effraie. Carmen souhaitera sortir de cette maison. Mais elle restera enfermée dans un narcissisme valorisant. « Les hommes, dans'salle, y me regardent... pis y m'aiment... C'est jamais les mêmes, y changent à chaque soir, mais à chaque soir, j'les ai! » (AT, 93) Le regard des clients qui viennent l'entendre chanter des chansons country au Rodéo n'a rien d'une communication véritable entre un homme et une femme. Les premiers qui ont critiqué cette pièce croyaient que Carmen s'était libérée de son passé. D'aucuns doutaient de cette « libération ». Voir Raymond JOLY, « Une douteuse libération, Le dénouement d'une pièce de Michel Tremblay », *Études françaises*, vol. VIII, n° 4, novembre 1972, p. 363-374.

<sup>55</sup> Joseph MELANÇON, « Une tragique attraction », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 96.

<sup>56</sup> Michel Tremblay a déjà dit qu'en écrivant cette pièce, il voulait faire éclater la famille. « Moi, j'ai voulu « once and for all », pour parler français, mettre une bombe dans la famille québécoise, la miner complètement, la faire sauter. C'est dans *Marie-Lou* que j'ai réellement essayé de faire sauter cette cellule québécoise contre laquelle j'en ai, et contre laquelle tout le monde en a, en fait. » Michel TREMBLAY, dans Donald SMITH, *op. cit.*, p. 220.

Quelques années plus tard, il écrira *Bonjour, là, bonjour*, où la famille ne correspond pas aux normes traditionnelles. Dans cette nouvelle famille, il n'y a pas de mère, ni d'épouse. Seulement un père, son fils et sa fille. Dans *Le Cœur découvert, Romans d'amours*, Michel Tremblay inventera une vraie famille sans femme : le fils, son père et l'amant de son père. À peu près au même moment, en 1985, lorsque le Centre d'essai des auteurs québécois a demandé à Michel Tremblay un montage de textes pour inaugurer ses fêtes de vingtième anniversaire, le dramaturge, qui trouvait qu'on avait « un peu laissé de côté [ses] hommes [a] fait une espèce de famille sans femme » à partir de monologues extraits de *Bonjour, là, bonjour, Hosanna, La Duchesse de Langeais, À toi, pour toujours, ta*

MARIE-LOUISE      Nous autres, quand on se marie, c'est pour être tu-seul ensemble. Toé, t'es tu-seule, ton mari à côté de toé est tu-seul, pis tes enfants sont tu-seuls de leur bord... Pis tout le monde se regarde comme chien et chat... Une gang de tu-seuls ensemble, c'est ça qu'on est! (*Elle rit.*) Pis tu rêves de t'en sortir, quand t'es jeune, pour pouvoir aller respirer ailleurs... Esprit! Pis tu pars... pis tu fondes une nouvelle cellule de tu-seuls... (AT, 90)

Pour la première fois, un personnage se tourne vers le passé pour essayer de comprendre le présent. Albertine avait bien dit que sa mère était ignorante, mais elle ne s'était pas expliquée. Marie-Louise donne quelques détails qui aident le lecteur à voir ce qu'elle voulait dire.

MARIE-LOUISE      Ma mère... Ah! J'y en voudrai toute ma vie de pas m'en avoir dit plus... Ma mère a m'avait juste dit : « Quand ton mari va s'approcher de toé, raidis-toé pis ferme les yeux! Y faut que t'endures toute... c'est ton devoir ». (AT, 88)

L'ignorance féminine est transmise de mère en fille. Lorsque ce personnage deviendra une des sept femmes enceintes de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le narrateur racontera à nouveau que son aliénation vient non seulement du silence, mais des idées fausses transmises par son entourage.

Personne ne lui avait jamais rien dit au sujet de la sexualité, elle qui croyait encore que les enfants sont livrés par les Indiens de Caughnawaga, [...] quand elle était petite et trop jeune pour comprendre, elle avait fini par en

---

Marie-Lou, *Les Anciennes Odeurs*, *En pièces détachées* et *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*. Le père prenait place entouré de ses fils.

FILS INDIGNE	FILS MÉRITANT	PÈRE	FILS MÉRITANT	FILS INDIGNE
--------------	---------------	------	---------------	--------------

Le père prononçait les monologues de Léopold et d'Armand. Le premier fils méritant disait les textes de Jean-Marc, Cuirette et Marcel, et le deuxième fils méritant ceux de Serge et de Luc. Le premier fils indigne prononçait les monologues de Hosanna alors que le deuxième fils indigne disait ceux de Sandra et de la duchesse de Langeais. Dans ce spectacle intitulé *Des hommes*, le dramaturge a eu « envie non pas de réhabiliter [ses personnages masculins] mais de leur donner une nouvelle chance de se faire entendre, de montrer qu'ils avaient toujours été là ».

venir à la conclusion que son enfant lui viendrait par le nombril. Toute sa terreur était donc concentrée là, au milieu de son corps, et quand son enfant frappait de ses petits pieds pour avertir sa mère qu'il était toujours là, bien en vie et heureux de préparer sa venue, elle croyait chaque fois, que le docteur lui avait menti, que le petit démon lui déchirerait le ventre avant l'été. (GF, 210)

Le monologue de théâtre dit la souffrance du personnage, alors que le roman raconte l'origine de cette souffrance. Le problème de l'origine de l'ignorance masculine n'est pas résolu dans cette pièce, ni ailleurs. Léopold est aussi ignorant. Il exprime un sentiment d'emprisonnement et une incapacité à assumer ses responsabilités semblables à celles des belles-sœurs. Dans son monologue, il parlera de l'emploi qu'il occupe depuis vingt-sept ans. De la même façon que les personnages féminins se sentent prisonniers dans la maison familiale, Léopold se sent prisonnier de sa « tabernac de machine (AT, 63) ». Pour les femmes leur mari et leurs enfants sont responsables de leur « maudite vie plate », pour Léopold les membres de sa famille ne sont que « quatre grandes yeules toutes grandes ouvertes, pis toutes prêtes à mordre quand t'arrives, le jeudi soir! (AT, 64) ». Les belles-sœurs aiment gagner en jouant au bingo, Léopold aime se sentir riche devant une table « pleine de bières pleines (AT, 72) ». Les monologues de Marie-Louise et de Léopold se détachent du « chassé-croisé des voix<sup>57</sup> » pour résumer en quelques phrases une vie de couple misérable.

Les deux enfants de Léopold et Marie-Louise ne font pas de vrais monologues. Manon parle longuement dans une réplique qui a un destinataire sur la scène. Dans une très longue réplique, il est question de son problème d'identité. Manon ne veut pas ressembler à l'homme que sa mère a toujours dénigré, son père. Elle s'adresse à Carmen lorsqu'elle prend la parole pour se rappeler un souvenir d'enfance à ce sujet.

MANON            [...] Quand y m'a regardée, moé, j'ai arrêté de rire, parce que j'savais c'qu'y'était pour me dire. J'me sus mis à me débattre parce qu'j'voulais pas qu'y le dise! J'voulais pas qu'y le dise! « Pis toé, Manon, le vrai portrait de ton père! » [...] Quand on est r'venus à maison, j'ai attrapé la

---

<sup>57</sup> Pierre FILION, introduction à *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, Leméac, 1977, p. 20, cité par Jean Cléo GODIN, *op. cit.*, p. 167.

volée de ma vie... Y'était paqueté aux as, lui, pis y criait : « Comme ça tu veux pas me ressembler, hein, tu veux pas me ressembler! » Y'avait compris lui... (AT, 48-49)

Bien que Manon soit un personnage tragique, son monologue devient anecdotique parce qu'il est adressé à Carmen qui réduit toujours à rien les peurs de Manon. La distance nécessaire à la critique n'existe pas. Le message de Manon ne peut pas être entendu. « Manon est la double synecdoque des parents<sup>58</sup> ». Elle ressemble à la fois au père et à la mère. Sa souffrance, et celle de Carmen, est celle de tous les enfants de parents aliénés.

[...] l'histoire de Carmen et Manon n'intéresse guère Tremblay, pas plus qu'une analyse psychologique détaillée des personnages. Par cette invitation à une curieuse forme de participation, c'est l'aliénation de tout un groupe social qui se joue devant nous, et c'est la jeune génération qui se trouve confrontée avec tout un passé auquel il semble difficile d'échapper. [...] La sortie de Carmen, qui s'enfuit vers son monde à elle, aussi critiquable qu'il soit, ne prendra tout son sens que lorsque le spectateur sortira à son tour.<sup>59</sup>

Poussé jusqu'à l'obsession dans des monologues dit face à un public témoin, l'aliénation de ces quatre personnages bien enracinés dans le « terreau québécois<sup>60</sup> » n'a rien de réaliste. L'exagération oblige le spectateur à voir que la monstruosité des parents pèse lourd sur les épaules des enfants. La théâtralisation de l'aliénation de la classe ouvrière ébranle le spectateur obligé de voir la dureté de la vie de cette famille. « Plus pitoyables que misérables, Marie-Louise, Léopold et leurs enfants suscitent la même pitié que les personnages tragiques de l'Antiquité.<sup>61</sup> »

Dans *Sainte Carmen de la Main*, trois monologues de Bec-de-Lièvre, l'habilleuse de Carmen, servent à raconter trois moments importants du passé de

---

<sup>58</sup> Joseph MELANÇON, *op. cit.*, p. 102.

<sup>59</sup> Jean-Pierre RYNGAERT, *op. cit.*, p. 106.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Joseph MELANÇON, *op. cit.*, p. 95.

Carmen. Le premier monologue montre l'ignorance de la mère, Marie-Louise Brassard au sujet de la naissance des enfants.

BEC-DE-LIÈVRE Y paraît que quand Carmen est venue au monde, sa mère, Marie-Louise, qui savait pas comment les enfants viennent, hurlait dans son lit : « J'veux pas qu'on me déchire le nombril! J'veux pas qu'on me déchire le nombril! » Pis quand le docteur y'a eu expliqué que c'est pas par le nombril que son enfant viendrait pis qu'y y'aye dit par où, y paraît qu'à s'est levée deboute à côté du lit au beau milieu des douleurs en criant : « Encore moins par là! Si les enfants passent par là, c'est que les enfants sont sales! J'en veux pas! » [...] Pis a l'a refusé de voir son enfant. Pendant un an. Y paraît. (*SMC*, 24)

Ce premier monologue permet de comprendre l'absence de communication entre la mère et la fille. Il tient à la fois du théâtre dans le discours direct qui rapporte textuellement les paroles de Marie-Louise. Il tient aussi du roman. Bec-de-Lièvre raconte les événements comme un narrateur hétérodiégétique. Le second explique le désir de Carmen de quitter le toit familial. Bec-de-Lièvre raconte que Marie-Louise a remis à la vendeuse les vêtements de première communiantes achetés pour Carmen en disant que cette dernière était laide, qu'elle ne devait pas être en état de grâce et qu'elle irait « en enfer tout drette (*SMC*, 51) ». À ce moment, Carmen a souhaité « partir de c'te maison de fous-là au plus sacrant pour se débarrasser de sa mère folle! En rêve, Carmen chantait, c'te matin-là. Y paraît. (*SMC*, 52) » Le dernier montre que Carmen a décidé de ne plus travailler dans une manufacture et de chanter avant d'apprendre la mort de ses parents et de son petit frère « dans un accident sur le boulevard métropolitain (*SMC*, 81) ». Pour Carmen, c'était un signe de délivrance. Elle allait enfin commencer à vivre. Ces monologues ne révèlent rien du personnage qui le livre. Lorsqu'elle les récite, Bec-de-Lièvre est un narrateur racontant les événements qui ont amené Carmen à devenir chanteuse : trois moments importants de la vie habituellement entourés de rites religieux. Les deux premiers événements qui sont habituellement joyeux ont été sombres. Lors de l'enterrement, qui est habituellement un moment déchirant, « Carmen avait l'air d'une mariée. (*SMC*, 82) » Chacun de ces monologues suit ou précède les trois moments importants de la pièce : les débuts de Carmen comme traductrice, l'interprétation de sa chanson que les marginaux reçoivent comme une offrande, et la mort orchestrée par Maurice et Tooth Pick.



Dans le dernier monologue de la pièce, Tooth Pick s'oppose à tout ce que Carmen a essayé d'accomplir. Le meurtre de Carmen signifie la mort de l'espoir pour les marginaux. Pour s'assurer que tout espoir est tué dans l'œuf, Tooth Pick accuse Bec-de-Lièvre du meurtre, et fait croire aux travestis et aux prostituées que Carmen s'est moquée d'eux. Tooth Pick leur jette de la poudre aux yeux pour que Maurice, son patron, puisse les garder comme clients. C'est la première fois que la force qui opprime est personnifiée par un personnage distinct des sujets tragiques.

Les longues répliques de Maurice dites à Carmen rendent compte de son opposition à tout changement. Il veut continuer à exploiter les marginaux pour lesquels il n'a aucun respect.

MAURICE            Y'a rien d'autre à faire avec eux autres que de leur faire cracher leurs cennes, Carmen, comprends donc ça une fois pour toutes! [...] C'est toute une gang de sans-dessein, pis de sans-cœur, pis de soûlons, pis de dopés qui savent pas la moitié du temps c'qu'y font ni c'qu'y disent pis qui se câlissent au fond des chansons que tu peux leur chanter! (SMC, 69)

Maurice qui exerce son pouvoir dans l'ombre, en se servant de Tooth Pick et de Carmen. Il ne s'exprime jamais face au public. Il ne parle qu'à celui ou celle qui « fait [la] job à [sa] place (SMC, 88) ». C'est un opposant, mais un faible qui se cache tout le temps. Tooth Pick annonce lui-même sur scène la fermeture temporaire du club, alors que Maurice, près de la sortie, menace Bec-de-Lièvre en lui disant : « Si tu vends Tooth Pick, tu me vends. (SMC, 89) » C'est Tooth Pick qui fait sa force.

Carmen ne dit jamais de monologues isolée de l'action principale, même pas pour chanter la chanson qui dérange Maurice et touche les marginaux. Lorsqu'elle prend la parole, Carmen confie à son habilleuse son besoin de changement et sa fierté d'avoir appris à traduire ses propres chansons. Après le départ de Gloria, Bec-de-Lièvre revient pour entendre Carmen exprimer des sentiments contradictoires face à la chanteuse qu'elle a déjà admirée, mais qu'elle considère désormais comme une ennemie. Après l'interprétation de sa chanson, elle expliquera à son opposant, Maurice, son devoir et son désir d'aider les travestis et les prostituées à comprendre qu'ils méritent mieux qu'une vie de paria.



CARMEN D'un coup que j'aurais un rôle à jouer dans leur vie! [...] avec ma voix j'ai décidé d'essayer d'aider la Main à sortir de son trou. Si y faut y montrer à respirer, j'y montrerai à respirer... si y faut toute y montrer j'y montrerai tout c'que je sais, même si c'est pas ben gros... Y m'écoutent, moé! Y m'aiment, moé! Pis moé aussi j'les aime! (SCM, 71)

Carmen veut que les marginaux changent comme elle a changé. Elle veut « qu'y se réveillent, qu'y se lèvent, pis qu'y se choquent (SMC, 67) ».

Carmen se trompe car le changement qu'elle espère sincèrement, la pousse à prendre une initiative héroïque qui la détruit — comme les gestes extrémistes de certains gauchistes qui n'ont pas la patience d'attendre et de consulter ceux qu'ils veulent « sauver ». Carmen a manqué de ruse ; elle n'est pas la victime innocente d'un destin extérieur ; elle est pleinement responsable de ses actes qui la dénoncent et l'exécutent. Sous peine de réduction, il faut discerner en elle la « sainteté » de l'aveuglement.<sup>62</sup>

Ses propos sont tournés vers les prostituées et les travestis qu'elle veut traîner dans son sillage. Elle s'oppose à Tooth Pick et Maurice qui ne pensent qu'à exploiter ses protégés. Carmen reste toujours au centre de la « cérémonie (SMC, 22) ». Lorsqu'elle n'est pas là physiquement, les autres parlent d'elle. Avec un costume de cow-girl porté comme des vêtements liturgiques, Carmen repousse en périphérie les monologues de Bec-de-Lièvre, celui de Tooth Pick et les chœurs des prostituées et des travestis qui semblent, non pas s'insérer dans la pièce, mais graviter autour de l'action principale. De plus, « les deux “ actions dramatiques ”, la transgression et le châtement ont lieu hors scène<sup>63</sup> ». La transgression de l'ordre établi, c'est la chanson de Carmen, le châtement, c'est la mort de Carmen<sup>64</sup>. Ils prennent une signification

---

<sup>62</sup> Gilbert DAVID, « Chroniques spectacles sainte carmen de la main », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 3, été / automne 1976, p. 72.

<sup>63</sup> Micheline CAMBRON, « Michel Tremblay *Sainte Carmen de la Main* Leméac », *Livres et auteurs québécois 1976*, P.U.L. 1977, p. 198.

<sup>64</sup> Michel Tremblay croit que Carmen devait mourir : « Carmen a un message qui est le mien, un message presque révolutionnaire. Elle suggère au monde d'essayer de se révolter. Pour qu'elle reste pure, il fallait qu'elle meure. » Michel TREMBLAY entretien avec Donald SMITH, *op. cit.*, p. 226. Peut-être devait-elle mourir parce qu'elle n'est pas un personnage, parce qu'elle est un simple porte-

importante, non seulement dans cette pièce, mais dans toute l'œuvre de Michel Tremblay, parce que Carmen est le premier personnage à agir. « Un geste aussi important méritait les lumières de la scène : la structure même de la tragédie le réduit à prendre place en coulisse.<sup>65</sup> »

Dans un drame où il n'y a aucun signe de rupture ni sur le plan anecdotique ni sur le plan dramatique, les quatre personnages féminins prennent la parole pour se plaindre de l'attitude castratrice de leur mère Antoinette Beaugrand qui leur a donné une bonne éducation. Il s'agit de *L'Impromptu d'Outremont* qui n'a d'impromptu que le titre. Un impromptu devrait être « l'espace privilégié de l'inscription d'une théorie dans une pratique<sup>66</sup> ». Les quatre personnages de cette pièce n'ont rien à proposer dans leur monologue sur le plan esthétique. Ces femmes prétentieuses et revêches sont incapables de créer. Lorraine voulait être pianiste, Lucille désirait devenir danseuse de ballet, Yvette rêvait de chanter et Fernande écrit des textes dramatiques qu'elle n'a pas le courage de faire lire aux autres. Les quatre filles sont réunies sous le toit familial, lieu d'où origine leur incapacité à s'affirmer, un peu comme les belles-sœurs qui se réunissent chez Germaine Lauzon pour expliquer leur incapacité de vivre à l'intérieur de ces maisons. Comme les belles-sœurs, les sœurs Beaugrand-Drapeau ne savent que se plaindre. Les monologues sont interprétés au même niveau que les conversations où s'affrontent mollement les tenants de la grande culture et les défenseurs de la culture populaire. Dans cette pièce, on ne retrouve pas « les effets de jeu, les ruptures, les

---

parole! Carmen parle aux hommes et aux femmes de la Main pour les inciter à changer. Sa chanson témoigne de leur vie et de son désir de les sauver. Quand elle évoluait sous le toit familial, Carmen parlait des problèmes familiaux. Elle joue avec les marginaux de la Main un rôle identique à celui qu'elle tenait auprès de Manon dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Elle disait à sa sœur : « J'veux juste que tu sortes d'icitte... que tu sortes de tes rêves, un peu... » (AT, 46) « que tu mettes la clef dans'porte, pis que tu te vides la tête de tout ça! Révolte-toé, Manon, c'est tout c'qu'y te reste! » (AT, 92) Elle est un sauveur. Elle n'a pas de vie, pas de limites, pas de désirs personnels. Elle est trop pure pour être vraie.

<sup>65</sup> Micheline CAMBRON, *op. cit.*, p. 199.

<sup>66</sup> Lise GAUVIN, « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », *Études françaises, Le manifeste poétique / politique*, vol. 16, n<sup>o</sup> 3-4, octobre 1980, p. 106-107.

changements de niveaux<sup>67</sup> » qu'accumule habituellement l'impromptu. Étonnant pour un genre dramatique qui propose habituellement « une poétique et une problématique<sup>68</sup> ». Michel Tremblay, qui a prouvé auparavant être capable d'user de ces effets de théâtre pour critiquer la classe ouvrière, a porté un regard moqueur sur la classe bourgeoise sans critiquer la culture de l'élite.

Dans *Les Anciennes Odeurs*, l'esprit critique s'effrite et les effets de théâtre sont absents. Il n'y a pas vraiment de monologues, seulement des tirades. La plus intéressante est celle où Jean-Marc rappelle à Luc une histoire que ce dernier lui avait racontée au sujet d'un petit garçon qui avait honte de son père peu scolarisé. Il explique comment cette honte s'est transformée en fierté à partir du moment où le père lui a raconté qu'il était le seul pressier de Montréal à connaître le secret du rouge des étiquettes de soupes Campbell. Jean-Marc raconte une histoire « belle comme du Andy Warhol, pas comme du Stendhal, du Hugo ou du Musset<sup>69</sup> » .

JEAN-MARC [...] 'gard ben ça, mon boy. Tu vois toutes les étiquettes rouges qu'y a sur les boîtes de soupes Campbell? Tu vois, le rouge, sur les étiquettes, i' est toutte pareil, y a pas deux boîtes qui ont un rouge différent. Tu comprends, ça serait pas beau pis le monde verrait que ça a pas toutte été faite en même temps... Ben c'est moé qui les imprime! Dans chaque ville d'Amérique du Nord y a un pressier dans une imprimerie qui a le secret du rouge Campbell pis icitte, à Montréal, c'est ton père! (AO, 88)

« Cet objet, ce cri se détachent du registre habituel de Jean-Marc. La couleur du sang fait tache au fond des *Anciennes Odeurs*.<sup>70</sup> » Cette histoire n'aura qu'une

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 107. Les personnages discutent de culture populaire et élitiste sans que l'objet de la critique soit représenté. Le très narcissique *L'Impromptu des deux « Presse »*, où l'auteur de quarante ans parle à son double de vingt ans procède plus ou moins de la même façon en critiquant rapidement la politique et les arts de l'époque de son double en faisant seulement allusion aux *Belles-sœurs*. Là encore, l'auteur ne propose ni poétique ni problématique.

<sup>69</sup> Laurent MAILHOT, « Une pièce intimiste et romanesque », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.* p. 175.

<sup>70</sup> *Ibid.*

fonction de consolation. Jean-Marc raconte d'abord cette histoire comme si elle était la sienne avant de laisser entendre qu'il s'agissait de Luc.<sup>71</sup> Le reste de la pièce est mièvre. Luc demande une dernière fois à son ancien amant de remplir son rôle de père à son égard. Bien qu'il y ait quelques tirades, toute cette pièce reste une longue « confidence dialoguée<sup>72</sup> ». Luc demande à Jean-Marc de le comprendre et ce dernier réagit à ce qu'il entend. Le changement de ton entre cette pièce et les précédentes est probablement le « résultat du passage du dramaturge à la création romanesque<sup>73</sup> ». Plus encore, « le texte ne prendra tout son sens qu'avec *Le Cœur découvert*, “ roman d'amours ”, et *la Maison suspendue*, créée en 1990<sup>74</sup> ». Ajoutons à cette énumération le roman *Le Cœur éclaté*. Cette pièce est une des moins théâtrales de toute l'œuvre<sup>75</sup>.

---

<sup>71</sup> Dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, le narrateur reprendra la même histoire pour révéler que l'enfant qui avait honte de son père est Michel Tremblay. Il se montre plus critique dans le récit autobiographique. Il avoue ignorer si son père a inventé cette histoire ou si elle est vraie.

<sup>72</sup> Alonzo LE BLANC, « Michel Tremblay *Les anciennes odeurs* Éditions Leméac », *Livres et auteurs québécois 1981*, P.U.L. 1982, p. 196.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 182. Pour ceux qui lisent dans le prénom de Sébastien « le nom du saint qu'on associe au monde homosexuel » et dans ceux de « Mathieu et Jean-Marc, trois évangélistes en deux personnes », cette pièce ajoute à l'onomastique le nom d'un « des quatre évangélistes », Luc. Lorraine CAMERLAIN, « Entre ciel et terre », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.* p. 217.

<sup>75</sup> La moins théâtrale de toutes les pièces de Michel Tremblay est *En circuit fermé*, qui n'a pas été jouée, mais seulement lue en public. Voici la genèse de cette pièce. Suite à l'annonce d'un « concours de pièces épiques », le dramaturge a eu l'idée d'écrire « une anti-épopée, des anti-aventures et des anti-héros ». Pierre FILION, « Piques, épique et anti-épique », dans Michel TREMBLAY, *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, 1994, p. 7. Cette pièce n'est vraiment pas épique. Composée uniquement de dialogues, il n'y a jamais d'adresse au public. Toutefois, la lecture du texte par des comédiens debout sur scène devant des lutrins face à la salle créait une gestuelle dirigée vers le public, bien qu'au niveau de la fable, les répliques s'adressent toujours à un autre personnage.

La pièce a été présentée comme une « pièce-pamphlet ». Le pamphlet est un écrit en prose comme le manifeste, la lettre ouverte ou l'éditorial. Il a en commun avec les autres types d'écrits de ce genre « d'être un écrit *de circonstance*, en prise directe sur l'actualité brûlante, donc à la fois brillant et éphémère. » Robert VIGNEAULT, *L'écriture de l'essai*, Montréal, Éditions de l'Hexagone et Robert Vigneault, 1994, p. 99. Il nous semble que la télévision d'État et le milieu de la critique n'étaient pas des sujets d'actualité au moment où cette pièce a été écrite.

Elle est « l'anti-opéra, l'anti-théâtre, le prélude à une nouvelle chronique romanesque<sup>76</sup> ».

Un personnage féminin parlera de sa rage pour en dire l'impuissance dans une pièce fortement théâtralisée. Il s'agit d'Albertine à 70 ans de la pièce *Albertine, en cinq temps*, « une morte-vivante », qui retrouve « quatre fantômes d'elle-même que seuls le souvenir et la convention théâtrale peuvent faire revivre<sup>77</sup> ». Albertine à 70 ans convoque son passé qui se concrétise sous la forme de quatre doubles d'elle-même et d'un de sa sœur Madeleine qui n'a pas d'âge. Albertine est seule face au public au début de la pièce, le temps d'expliquer en cinq répliques qu'elle habite en foyer d'accueil depuis qu'elle a failli mourir. À partir du moment où Madeleine fait son entrée en scène, Albertine à 70 ans s'adresse toujours aux autres Albertine et à sa sœur. Chacune parlera un peu plus longuement pour dire le drame vécu à chaque tranche de vie. Celle de 30 ans aura honte d'avoir frappé sa fille parce qu'elle n'avait « pas les mots pour expliquer le danger [...] des hommes (ACT, 68) », celle de 40 ans n'en peut plus de protéger son fils malade et sa fille délinquante, celle de 50 ans commence à profiter de la vie, alors que celle de 60 ans prend trop de médicaments pour ne plus sentir sa culpabilité devant la fin tragique de sa fille.<sup>78</sup> Les demi-monologues ne sont jamais vraiment longs. Dans cette pièce qui raconte toute la vie d'un personnage, « Tremblay s'en tient à l'économie et à la concision de la poésie<sup>79</sup> ». Albertine à

---

<sup>76</sup> Laurent MAILHOT, *op. cit.*

<sup>77</sup> Jean Cléo GODIN, « Albertine et la maison de l'enfance », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 189.

<sup>78</sup> La mère Tétrault qui n'était qu'une figurante de *Demain matin*, *Montréal m'attend* craignait toujours que la police lui annonce la mort de sa fille Rita. (*DM*, 16) Les craintes de ce personnage se concrétisent dans la vie d'Albertine. La mort de Thérèse sera au centre de cette pièce. La relation mère / fille a toujours été difficile pour Albertine qui renâtra à la vie pour comprendre ce qui l'a poussée à mettre fin à ses jours.

<sup>79</sup> Jean Cléo GODIN, *op. cit.*, p. 195. Michel Tremblay est bien conscient de la concision de son écriture. Dans la pièce *Six personnages en quête de mots d'auteur* écrite pour les finissants de l'École nationale de théâtre en 1977, une réflexion d'un des six personnages souligne cette caractéristique de son écriture. Martha, personnage de *Qui a peur de Virginia Woolf?* de Edward Albee s'écrie avant la fin de son monologue : « Dieu du ciel et ventre-saint-gris je viens de faire le tour de moi-même en dix

70 ans joue le « rôle de coryphée qui double son personnage et qui lui permet d'ordonner, c'est-à-dire à la fois d'organiser et de donner des ordres<sup>80</sup> ». Elle exerce une fonction de régie semblable à celle du narrateur d'un roman. Comme dans le roman, il est question de durée<sup>81</sup>. En s'adressant dans le désordre à ses doubles de tous les âges du début à la fin de la pièce, Albertine à 70 ans crée des anachronies qui permettent de trouver l'origine de sa rage et de son désespoir. En s'écoutant, en se comprenant mieux, en portant un regard nouveau sur tout ce qu'elle a appris à trouver laid, elle découvre un peu de beauté dans sa vie. Elle ne voit plus de la même façon les expressions de ses 30 ans où elle parlait de regarder « le soleil tomber. En silence. (ACT, 20) » et celles de ses 50 ans lorsqu'elle prend le temps de regarder « un beau grand ciel tout en couleur (ACT, 21) ». Dans cette pièce, c'est le dialogue entre Albertine à 70 ans et les autres Albertine qui permet à ce personnage d'avoir la distance nécessaire à la conscience de soi. Fortement théâtralisé, ce « roman pour la scène<sup>82</sup> » relate la vie et la « mort » du personnage le plus terre-à-terre de l'œuvre.

La tirade sur le silence de Madeleine I, dans *Le Vrai Monde?*, illustre bien la dichotomie de toutes les belles-sœurs. Ce personnage féminin tait ses problèmes

---

minutes. Quelle belle introspection! Un auteur de théâtre américain prendrait au moins trois heures et sûrement trois actes pour dire tout ça! Il faut dire que les auteurs américains tiennent absolument à être touchants et être touchant ça prend du temps. » (SP, 42) Avec *Albertine, en cinq temps*, Michel Tremblay a démontré qu'il est possible d'être touchant en beaucoup moins de temps.

<sup>80</sup> Jean Cléo GODIN, *op. cit.*, p. 191.

<sup>81</sup> Lors de la création de la pièce, quelques critiques ont indiqué que Michel Tremblay considérait *Le Temps d'une vie* de Roland Lepage comme une bonne pièce portant sur la vie entière d'un personnage. Dans sa pièce, Roland Lepage raconte chronologiquement la vie de Rosana Guillemette depuis sa naissance jusqu'à sa mort à 65 ans. Comme aurait pu le dire Michel Tremblay à propos de son théâtre, Roland Lepage écrivait dans le texte de présentation de sa pièce en 1974 qu'« en dépit de son langage familier, de son caractère intime et quotidien, le *Temps d'une Vie* n'est pas une œuvre réaliste. » Extrait de Roland Lepage, *Le Temps d'une vie*, Montréal, Leméac, 1974, p. 23. Huit tableaux non réalistes qui font appel au mime, au chant et à l'improvisation servaient d'introduction aux huit scènes de la pièce. Dans sa forme, la pièce de Michel Tremblay diffère de celle de Roland Lepage.

<sup>82</sup> Jean Cléo GODIN, *op. cit.*, p. 193.

devant les gens et feint le contentement. Paradoxalement, Madeleine I prend la parole une seule fois, devant son fils, pour dire que le silence est « la chose la plus importante (VM, 41) ». L'épouse au foyer peu scolarisée croit que son silence est nécessaire à sa survie. « J'ai toujours tout enduré en silence parce que j'ai toujours su qu'au bout du compte ça payerait plus. (VM, 43) » Elle pense comme tous les autres personnages féminins de l'œuvre qui ne disaient jamais rien aux autres, mises à part Carlotta qui a parlé avant de se taire à nouveau et Carmen qui a été assassinée. Le silence de Madeleine contient autant de mots que les monologues des belles-sœurs. Ses scénarios imaginaires répétitifs la paralysent et la maintiennent dans une situation peu satisfaisante. Comme les autres, elle est incapable d'agir.

MADELEINE I [...] j'fais des scènes qui durent des heures, des scènes tellement violentes, si tu savais... j'me décharge de tout mon fardeau, pis j'en remets... J'deviens... une sorte d'héroïne... J'démolis la maison ou ben j'y mets le feu, j'égorge ton père, j'y fais même pire que ça... J'vous fais des scènes, à ta sœur pis à toi... Tout c'que j'ose pas vous dire au téléphone ou ben quand vous êtes là sort... par vagues plus hautes que la maison! (VM, 42)

Le « vacarme que fait [son] silence (VM, 44) » est une prison où elle se croit libre. « Tu peux penser tout ce que tu veux quand tu te barricades là-dedans, tout en faisant autre chose qui a rien à voir pis qui donne aux autres la version de toi que tu veux qu'y ayent... (VM, 43) » Il y a dichotomie entre l'en-dedans où elle se plaint sans répit et sans satisfaction, et l'en-dehors où elle offre l'image trompeuse d'une femme au foyer heureuse. À la maison, personne n'est au courant des sentiments destructeurs qui l'habitent. L'en-dehors n'existe pas. « Oùsque j'irais, un coup divorcée? (VM, 43) » semble être la question la plus angoissante. Cette prise de parole, invraisemblable de la part d'un personnage qui préfère se taire, traduit le point de vue du dramaturge qui tente d'expliquer la léthargie des belles-sœurs qui restent à la maison malgré « l'impression [qu'elles vont y] mourir d'ennui (VM, 42) ».

Dans *La Maison suspendue*, chaque personnage s'adresse presque toujours à un autre. Parmi tous ces dialogues entrecroisés, un monologue fait figure de description romanesque. Tel un narrateur rédigeant une prolepse, Victoire enceinte



s'adresse à son enfant d'abord pour lui parler d'espoir et ensuite pour lui prédire un avenir sombre.

VICTOIRE Si t'es un p'tite fille, j'vas t'appeler Albertine, comme la mère de ma mère, dans l'espoir que tu soyes aussi douce pis aussi fine qu'elle... Non, si t'es une fille, tu seras pas fine, je le sais. Tu vas... tu vas hériter de tout c'que j'ai de plus laid, tu vas hériter de toute ma rage d'avoir été obligée de laisser la campagne pour aller m'enterrer en ville... Tu le sauras, mais tu vas traîner avec toé... Tu vas traîner avec toé mon malheur à moé... (MS, 112).

« La récurrence des comportements dans cette famille » annoncée par Victoire dans ce monologue sera (dé)montrée par « l'entrelacement des époques<sup>83</sup> ». Chacun se sent coupable de ne jamais parvenir à adopter un comportement jugé normal. Dans les deux premières générations et « dans la structure même de la pièce, la rupture prédomine avec éclat : les conflits entre Josaphat et Victoire et entre Albertine et Édouard connaîtront leur apogée dans une rupture absolue, fondatrice de l'œuvre familiale et fictionnelle<sup>84</sup> ». Jean-Marc, devenu écrivain, sera le seul à se réconcilier avec ce passé. Il racontera longuement à Mathieu son besoin de retrouver les origines.

Le retour avec le passé, cette fois, se situe dans un retour concret de l'écrivain aux sources, à la maison qui contient, comme l'œuvre de Tremblay la comprendra, « toute l'histoire du monde », de « son » monde.<sup>85</sup>

Tous les malheurs d'Albertine, et de façon corollaire, celle de ses descendants, découlent de l'étroitesse d'esprit des villageois de Duhamel incapables d'accepter l'amour incestueux d'un frère et d'une sœur, et de l'incapacité de Josaphat à les affronter.

[...] la fonction première de la présence d'Albertine en gestation dans *la Maison suspendue* est de dire au public, et à lui seul, qu'Albertine, un des

---

<sup>83</sup> Louise VIGEANT, « Rendez-vous à Duhamel », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 100.

<sup>84</sup> Pierre LAVOIE, « La famille morte », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 105.

<sup>85</sup> Lorraine CAMERLAIN, « Le récit des origines », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 119.



personnages les plus connus de ce même public, appartient, malgré la chronologie fictive, à la « lignée » directrice de l'œuvre.<sup>86</sup>

Cette annonce vient brouiller les correspondances dans la filiation de trois générations masculines.

Le fait qu'Albertine soit sur le même plan que Gabriel, que Jean-Marc soit, comme Marcel, le petit-fils d'une relation incestueuse, brouille la lignée des correspondances sans la rendre dramatiquement plus fonctionnelle. Il y a dans cet ajout, au-delà de la maladresse dramaturgique, la volonté d'atténuer pour une part le caractère trop explicite d'une histoire du père.<sup>87</sup>

Ce bref monologue de Victoire ajoute une seconde lignée incestueuse dans la famille. C'est un lien matrilineaire « qui pondère, en quelque sorte, la filiation presque exclusivement paternelle de la pièce<sup>88</sup> ».

La structure de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* calquée sur celle de la messe catholique n'a rien de romanesque. La pièce est composée de quatorze parties<sup>89</sup>, dont cinq contiennent des monologues dits face au public en présence de tous les autres personnages qui n'interviennent pas et qui, dans certains cas, ne semblent pas entendre les autres durant leur récitation. L'auteur revient à une utilisation des monologues semblable à celle des *Belles-sœurs*. Certains sont adressés à Dieu, comme une prière. D'autres sont destinés à un personnage présent aux côtés du récitant. Ils s'entrelacent parfois comme ceux de Mireille et d'Yvon dans la cinquième partie intitulée « Dies irae »<sup>90</sup>, ceux de Mathieu et de la veuve dans la onzième partie

---

<sup>86</sup> Dominique LAFON, « Généalogie des univers dramatiques et romanesques », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.*, p. 321.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>89</sup> I Introït ; II Kyrie ; III Exultate jubilate ; IV De profundis et Gloria ; V Dies irae ; VI Lux æterna ; VII Libera me ; VIII Sanctus ; IX Recordare ; X Liber scriptus et Agnus Dei ; XI Lacrymoso ; XII Confutatis maledictis ; XIII Offertoire ; XIV Ite missa est.

<sup>90</sup> « Dies irae » sont des mots latins qui signifient « jour de colère ».

intitulée « Lacrymosa » et ceux de Gérard et de Gaston dans la douzième partie, intitulée « Confutatis maledictis ».

Mireille et Yvon ont en commun de partager la vie d'une personne en perte d'autonomie. Mireille, « la parfaite, la fine qui prend soin de son père infirme... (ME, 57) » déteste cet homme qu'elle tient responsable de son incapacité de vivre une vie normale. Elle raconte d'abord son passé en s'adressant d'abord à son père avant de parler face au public.

MIREILLE Depuis que chus petite, depuis que maman est partie parce qu'est-tait pus capable d'endurer ça, que j'le fais, moi, pis c'est mon tour de pus être capable! C'est mon tour de vouloir m'en aller à tout jamais! J'ai passé mon adolescence pis le début de ma vie adulte à te servir, à te servir de cuisinière, à te servir de garde-malade, à te servir de souffre-douleur, à te servir de servante! À te servir de servante, pis j'en ai assez! (MSP, 56)

Ce personnage féminin de quarante ans se décrit ainsi : « J'ai toujours été la fille bizarre qui a tout sacrifié pour son père, alors que j'ai pas eu le choix! J'ai pas eu le choix! (ME, 57) » Mireille vit à Montréal durant la dernière décennie du XX<sup>e</sup> siècle. Il est difficile de croire que sa mère a pu la laisser seule, alors qu'elle était encore « petite », avec un homme qui a perdu ses deux bras, sans que les services sociaux s'en mêlent. La pauvreté morale des personnages féminins des pièces antérieures était plus crédible vu leur situation socio-économique. Toute l'histoire de Mireille manque de vraisemblance. L'histoire d'Yvon est plus vraisemblable. Cet homosexuel d'une cinquantaine d'années accompagne son conjoint sidéen. Il s'adresse directement à lui.

YVON J'ai envie de tout détruire! De tout réduire en cendres! Parce que j'ai peur! Parce que j'ai peur de te perdre! Parce que j'ai peur de me perdre, moi! J'ai peur de me perdre dans l'amertume pis la méchanceté! J't'en veux d'être malade parce que ta maladie est une preuve de ton infidélité pis j'm'en veux de t'en vouloir parce que j'trouve ça laid! (ME, 57)

Sa violence entremêlée d'amertume et de culpabilité est plus compréhensible que celle de Mireille. Il ne s'adresse pas à Dieu. Comme Mireille, d'ailleurs qui lancera un « Mon Dieu! Mon Dieu! (MSP, 58) » uniquement pour exprimer un désespoir interminable.

Mathieu, un homosexuel rendu à la fin de la trentaine, et la veuve, une femme de cinquante ans, pleurent le départ et la mort de leur conjoint respectif, d'abord en récitant ensemble les mêmes mots pour décrire le corps qu'ils ne pourront plus jamais serrer contre le leur. Ensuite chacun parle directement à Dieu pour lui demander de les laisser pleurer. La veuve est remplie de chagrin. Mathieu est en colère. Tous deux sont déchirés par une séparation contre laquelle ils sont impuissants.

Jeannine et Louise, deux lesbiennes dans la cinquantaine, et Rose, la mère de Mathieu, sont seules à trois moments différents dans leurs monologues respectifs où elles en viennent à prier Dieu. Vers la fin de la sixième partie, « Lux æterna », Jeannine parle de son dédain pour Louise. Elle ressent de la violence pour sa conjointe qu'elle ne désire plus. Elle veut même l'agresser : « ... pis j'ai envie de la frapper! J'ai envie de la frapper, elle, pour la punir d'un sentiment que je ressens moi! (ME, 67) » Elle demande à Dieu d'avoir pitié d'elle. Dans la septième partie, « Libera me », Louise est rongée par le doute. Elle demande à Dieu de lui accorder un peu de répit parce qu'elle croit n'avoir « rien fait pour mériter ça (MSP, 72) » Dans la neuvième partie intitulée « Recordare », les plaintes, la violence et l'incompréhension feront partie du monologue de Rose, la mère de Mathieu. Elle demande à Dieu de lui expliquer la cause de l'homosexualité de son fils. Son incapacité à trouver les mots pour consoler son fils homosexuel du départ de son amant et sa culpabilité devant une homosexualité dont elle se croit responsable l'emplissent de colère.

ROSE, *levant la tête vers le ciel.* [...] J'ai élevé cet enfant-là toute seule, j'y ai donné tout l'amour que j'pouvais, y faut-tu en plus que je rende des comptes? Que j'me sente coupable de son malheur? De son malheur que je comprends pas? J'me lamente comme une coupable, j'me cache le visage comme si j'avais commis un énorme péché, j'me frappe la poitrine parce que mon fils est malheureux comme si j'étais responsable, comprenez-vous ça, vous? (ME, 84)

Les propos de Rose rendent compte des sentiments de plusieurs mères monoparentales, et peut-être de tous les parents d'enfant homosexuel. Dans une société où la majorité des gens ont mis de côté les pratiques religieuses, l'idée du péché ne tracasse peut-être plus les gens, mais la culpabilité reste là. Rose est le personnage le plus touchant de toute cette messe, parce qu'elle ne fait pas de reproches à son fils. Elle

demande d'être aidée pour « trouver les bons mots (MSP, 85) » pour consoler son fils.

Les derniers monologues, ceux de Gérard et de Gaston ne s'entrelacent pas. Ils se succèdent tout simplement. Gérard, l'homosexuel sidéen et Gaston qui a perdu les deux bras dans un accident de travail ne s'adressent pas à Dieu dans leurs monologues. Gérard raconte à son amant, avec peu de courtoisie, sa dernière aventure avec un beau jeune homme inconnu. La mort approche et il se complaît dans le récit de ce moment passé où il a reçu comme une offrande la beauté du jeune homme. Gaston qui n'a pas su trouver quelqu'un d'autre que sa propre fille pour prendre soin de lui n'est pas touchant malgré son handicap. Lorsqu'il dit qu'il aimerait « mettre [ses] bras autour de quelqu'un qu' [il] aime pis serrer! (MSP, 109) », il résume le besoin de tous les personnages de la pièce qui ne peuvent plus aimer.

Trois couples s'obligent à rester enfermés dans « la cage [qu'ils se sont] bâtie [à] deux pour se protéger du monde extérieur (MSP, 107) ». Ils ne se parlent pas vraiment, ils n'agissent pas. Ils sont aussi léthargiques que les belles-sœurs l'étaient trente ans plus tôt. Dans les pièces antérieures l'ignorance causée par la situation socio-économique de la classe ouvrière expliquait la révolte et l'incapacité d'agir. Dans *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, les victimes n'inspirent que de l'ennui. Leur souffrance est dérisoire malgré et peut-être à cause de la multiplication des justifications. Les personnages se complaisent dans le sacrifice de soi (espèrent-ils gagner leur ciel comme Albertine?) et la condamnation de l'autre. Ils n'éveillent aucune compassion, parce qu'ils rejettent sur l'autre la responsabilité de leur vie. Les personnages heureux ennuiement également, parce que leur bonheur semble tout aussi gratuit que le malheur des autres. Le jeune couple hétérosexuel qui vient étaler sa joie et son désir de faire l'amour sur le balcon au beau milieu de toute cette misère morale ne ressent qu'un désir physique semblable à celui que les autres ressentent sans pouvoir le partager avec quelqu'un. La structure de la messe catholique ne permet pas la prise de conscience que la tragédie grecque offrait avec ses chœurs et les échanges entre le coryphée et les personnages impliqués dans l'action. Les personnages de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* ne sont jamais conscients d'eux-mêmes, parce que la messe n'est jamais interrompue pour marquer une distance par rapport à

eux-mêmes. Et ce Dieu qui ne répond jamais aux questions posées n'aide en rien la prise de conscience. C'est peut-être parce qu'elle interpelle assez vigoureusement ce Dieu invisible et inaudible que Rose semble plus consciente que les autres personnages. Elle essaie d'entrer en contact avec l'autre, Dieu : « M'entendez-vous? Écoutez-vous seulement? [...] Y'a-tu quelqu'un? Y'a-tu seulement quelqu'un? Y'a-tu seulement quelqu'un qui m'écoute ou ben si j'm'époumonne pour rien? (MSP, 85) » Les indices phatiques montrent que Rose tente de voir clair en elle, elle veut agir. Mais la culpabilité la conduira à se résigner. Rose finira par se replier sur elle-même comme les autres. « Excusez-moi de vous implorer comme ça... Vous avez peut-être des choses plus importantes à penser. » (MSP, 85) La messe n'était pas encore finie, elle devait laisser la place aux lamentations des autres.<sup>91</sup>

*Encore une fois si vous permettez*, une pièce à deux personnages, contient trois formes périphériques de théâtre dans le théâtre « surtout utilisé pour des raisons didactiques<sup>92</sup> » : un prologue, un aparté et un discours aux spectateurs. La pièce est essentiellement composée de dialogues entre une mère, Nana, et son fils, le narrateur. Le personnage principal étant très expansif, ses répliques se prolongent souvent en de longues tirades. La plupart du temps, son fils lui répond. Mais alors qu'elle s'interroge au sujet des téléthéâtres et de leurs concepteurs, le fils se tait, lui laissant toute la place. Ce personnage simple qui a passé toute sa vie à élever ses enfants et à lire semble s'épanouir en parlant à son fils de ce qui est en train de devenir sa passion à lui,

---

<sup>91</sup> Cette pièce où chacun demande à Dieu « Ayez pitié de moi... Acceptez mon tourment... transformez-le... complètement... en paix... en paix... en paix... (MSP, 118) » se rattache à un poème d'adolescence intitulé « Seigneur, pardon » dans lequel on retrouve des personnages qui ressemblent à ceux de l'œuvre à venir. En voici quelques extraits : « Pour cette femme qu'on a insultée parce qu'elle attendait un enfant Seigneur pardon! » [...] « Pour ces hommes qui s'habillent en femmes et pour ces femmes qui s'aiment entre elles Seigneur pardon! » [...] Pour ces femmes qui vendent leur peau à n'importe qui pour quelques sous Seigneur pardon! » [...] Pardon! Pardon pour moi! Pardon pour nous! » Michel TREMBLAY, *Poèmes, Fonds Michel Tremblay # 1987-01, Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.

<sup>92</sup> Manfred SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Éditions Lcttres modernes, n° 204, 1982, p. 12.

l'écriture. Ce personnage féminin ne rend personne responsable de ses propres limites. Elle exprime toujours clairement son opinion afin de connaître celle de l'autre. Elle aime communiquer avec son fils qui est vraiment distinct d'elle. Le dialogue, qui montre que chaque personnage a tracé une frontière entre soi et l'autre, suppose l'existence du *moi*, et d'un *objet extérieur*. Voilà qui est rare dans l'œuvre dramatique.

Le prologue, les apartés et le discours au spectateur permettent de créer une distance entre le lecteur et ce personnage très coloré qui « embellit » parfois la réalité. Dans le prologue, le personnage nommé le narrateur fait allusion à plusieurs pièces de la dramaturgie occidentale depuis l'Antiquité pour présenter une « femme toute simple (EUF, 10) » qui parlera à son fils de sa vie, de celle de sa famille et du voisinage. Il ne la nomme pas, mais tout le monde la reconnaît. Son prénom est indiqué dans les didascalies : Nana. Le narrateur sort de son rôle pour devenir le fils de Nana jusqu'à la fin de la pièce. Lorsque le fils recherche le regard complice du lecteur dans un aparté où il demande au lecteur « Ai-je besoin d'ajouter que la menace de l'École de Réforme a plané sur moi pendant toute mon enfance? (EUF, 19) », on se demande s'il s'agissait d'une menace réelle ou plus simplement de la manifestation de l'inquiétude d'une mère devant un enfant agité. Cette adresse au spectateur n'a pas de fonction didactique. Elle a simplement une fonction de communication, parce que le narrateur ne dit que ce qui était sous-entendu dans le dialogue qui précédait son intervention. Dans un premier discours aux spectateurs qui brise le rythme enlevé de la pièce, le narrateur fait vibrer la corde sensible du lecteur, en exprimant son regret de ne pas avoir pu montrer à sa mère tout ce qui se passe en coulisse et de ne pas avoir pu lui présenter madame Huguette Oigny qu'elle admirait beaucoup. Auparavant, la mère n'était pas triste, elle essayait seulement de se rapprocher de son fils. L'adresse du narrateur au public prend une fonction d'attestation puisqu'il confirme la véracité des faits en racontant qu'il n'a pas pu offrir à sa mère ce qu'il aurait souhaité lui donner. Cette intervention annonce discrètement la fin non réaliste de la pièce. Le dernier discours aux spectateurs dévoile le but des longues envolées verbales de Nana. Par pudeur ou par timidité elle voulait cacher son désarroi tout en recherchant la compréhension dans le regard de son interlocuteur. La nostalgie du narrateur émeut le lecteur, alors que l'exubérante Nana cherche surtout à faire rire son interlocuteur en exagérant les faits. À la fin de la pièce, le narrateur se fait régisseur de scène et fait entrer Nana dans une nacelle munie d'une

paire d'ailes pour la faire monter dans « un superbe décor en trompe-l'œil, machineries et fausse perspectives, représentant la plaine en Saskatchewan avec, au fond, un lac dont les vagues bougent (*EUF*, 65) ». Avec la complicité de l'auteur, le narrateur réalise son rêve de se voir offrir à sa mère le cadeau qu'il avait besoin de lui donner. Cette sortie spectaculaire rattache la pièce au cycle dramatique, plus précisément à *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, où par la « compassion inouïe<sup>93</sup> » d'un auteur révélé, Manon s'élevait vers son créateur dans le finale. Le décor représentant la plaine en Saskatchewan rattache également cette pièce aux romans des « Chroniques... » où la plaine sert de « décor » dans une des histoires imaginées par Marcel dans *Un objet de beauté*. Dans le prologue de *Encore une fois si vous permettez*, le narrateur s'adresse aux spectateurs sur le même ton que le narrateur des récits autobiographiques emplis d'anecdotes trahissant l'attachement mutuel de Nana et de son fils.

Les formes périphériques de métathéâtre conviennent bien à la dénonciation des aliénations. Enfermer les personnages à l'intérieur de monologues et de chœurs pour les faire parler de leur incapacité d'agir et de communiquer avec l'autre redouble l'immobilisme psychologique et socio-économique des personnages. Le lecteur / spectateur voit que tous les personnages incapables de prendre la parole devant l'autre, s'anéantissent et se replient sur eux-mêmes dans les monologues où ils s'adressent désespérément à un non-objet. Lorsqu'ils font partie d'un chœur, ces personnages répètent les mots de la collectivité qui édicte les règles à suivre. Ils s'infligent une punition que plus personne ne réclame pour eux. L'autodestruction et l'incapacité à communiquer avec l'autre est soulignée par la structure qui isole le personnage aliéné. Lorsque les monologues et les chœurs sont explicatifs, ils perdent leur valeur dénonciatrice pour accroître la part de réalisme de l'œuvre. Le narrateur qui adresse un discours au spectateur et Nana qui parle vraiment à son fils ont dépassé la fusion narcissique. Ils ne craignent pas d'être engloutis et de se perdre. Ils sont capables de parler à l'autre avec leurs propres mots. Peu nombreux, ces personnages

---

<sup>93</sup> Gilbert DAVID, *op. cit.*, p. 162.



qui brisent soit le quatrième mur, soit la « coquille » de l'autre, trahissent le désir de l'auteur de parler directement au lecteur et de passer à l'écriture romanesque et autobiographique.

### b) théâtralisation dans les textes dramatiques

La carnavalisation des personnages de contes pour enfants dans la comédie musicale *Les Héros de mon enfance*, les chansons et les chorégraphies de cette comédie musicale et celles de *Demain matin, Montréal m'attend* ajoutent du spectaculaire à chaque pièce. Ils créent une distance par rapport à l'action tout en restant au même niveau dramatique que le reste de la pièce. Les costumes qui dissimulent les corps, les maquillages qui effacent les traits individualisants au profit des traits du rôle incarné, marquent la disparition du personnage individuel au profit d'un personnage sémiotisé. Les déguisements des travestis dans *La Duchesse de Langeais*, *Hosanna*, *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* grossissent le problème d'identité de ces personnages et de ceux qui les accompagnent. Pour toutes ces pièces, la théâtralisation n'est pas purement décorative. L'oscillation entre le réalisme et la caricature, l'accentuation ou l'exagération des traits incitent le lecteur à se moquer des auteurs du passé et des travers humains de l'époque contemporaine.

La carnavalisation de personnages littéraires et historiques répond à un « besoin de rire des références culturelles et des mythes européens<sup>94</sup> ». Chaperon,

---

<sup>94</sup> Michel TREMBLAY, « Les Héros de mon enfance » (avant-propos), *Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, 1976, p. 8. Le dramaturge se moque de sa culture américaine dans *Six personnages en quête de mots d'auteur*, en particulier avec le personnage de Martha dont nous avons discuté plus haut. « D'intérêt inégal, ces morceaux ont quelques traits communs : la grande culture qu'ils évoquent est ridiculisée, les grands sentiments sont ramenés vers le " bas " scatologique ou sexuel et, surtout, les personnages sont animés d'une rage autodestructrice peu commune — que l'on retrouvera dans *Hosanna* et *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*. » Micheline CAMBRON, « Le cycle centripète, l'univers infini des *Belles-sœurs* », *Le Monde de Michel Tremblay*, loc. cit., p. 251.

À son insu, Michel Tremblay a subi certaines influences semblables à celle des auteurs américains. Lors du concours des jeunes auteurs dramatiques de Radio-Canada, les membres du jury ont senti dans



Belle, Cendrillon, Anne, Poucet, Loup et Le Prince revendiquent le droit de ne plus se conformer aux stéréotypes féminins et masculins.

[...] tous les ressorts dramatiques de Tremblay sont ici à l'œuvre. Travestissement, homosexualité, recherche du mâle, refus d'assumer un destin apparemment inéluctable (destin incarné ici par la méchante Fée Marjolaine), tout cela est présent, dit sur un ton poli et métaphorisé, entrecoupé de chansons qui remplacent joyeusement les monologues et les interventions du « chœur ».<sup>95</sup>

Le dramaturge se moque de la tradition en faisant de Carabosse son porte-parole. Une didascalie de la fin du premier acte rattache ce renversement des personnages à la première pièce du cycle des *Belles-sœurs*. Carabosse est « habillée comme Denise Filiatrault<sup>96</sup> dans le personnage de Pierrette Guérin des *Belles-sœurs* » (*HÉ*, 55). Pierrette Guérin est une des déviantes rejetées par les autres femmes. Associer ce personnage à une entreprise de destruction d'une tradition littéraire laisse entendre que Pierrette Guérin était le premier porte-parole du dramaturge qui voulait montrer des personnages féminins de la classe ouvrière et faire parler de façon réaliste des comédiennes qui représentaient les femmes de son enfance. L'allusion à Pierrette Guérin dans cette comédie musicale donne une assise réaliste à cette entreprise carnavalesque : « lorsque la féerie, l'affabulation seront remplacés par une vision naturaliste des choses faisant appel à l'intelligence, alors la vie prendra le dessus.<sup>97</sup> » Mais la féerie prendra le dessus, parce que la Fée Marjolaine ramène tous les

---

la pièce *Le Train* une influence d'Edward Albee, en particulier celle de *Zoo Story*. Pourtant Michel Tremblay n'a « [...] connu *Zoo Story* que beaucoup plus tard, à l'occasion d'une production du Théâtre du Nouveau Monde [...] Et la première production de *Zoo Story* en Amérique avait eu lieu en 1960, un an après la rédaction du *Train!* (*DCT*, 247, 248) »

<sup>95</sup> Micheline CAMBRON, « Michel Tremblay *Les héros de mon enfance* Leméac », *Livres et auteurs québécois 1976*, P.U.L. 1977, p. 200.

<sup>96</sup> Sauf erreur, Denise Filiatrault n'a jamais interprété ce rôle. Elle a créé le rôle de Rose Ouimet en 1968 et l'a repris en 1969. C'est Luce Guilbeault qui a créé le personnage de Pierrette Guérin en 1968, qui a été repris par Michelle Rossignol en 1971.

<sup>97</sup> Micheline CAMBRON, « Le cycle centripète, l'univers infini des *Belles-sœurs* », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 252.

personnages dans le droit chemin. Elle est plus forte que Carabosse qui encourageait les personnages de Perrault à transgresser toutes les lois. Le respect de l'ordre établi est plus fort que le désir de transgression, alors la fausseté prend le dessus.

*Demain matin, Montréal m'attend*, est une démystification du monde du spectacle. C'est l'histoire de l'arroseur arrosé. Rita Tétrault alias Lola Lee, qui voulait détourner sa sœur fraîchement arrivée à Montréal de son désir de conquérir les scènes montréalaises, revivra toutes les étapes difficiles qui l'ont amenée au succès. Cette entreprise qui devait détruire la nouvelle venue devient une « quête initiatique<sup>98</sup> » qui rend la jeune Louise Tétrault plus forte. Bien que l'histoire se déroule dans le monde du show-business, « on n'y voit cependant pas de créativité, au sens novateur du terme, mais plutôt de l'ingéniosité, de l'ambition, de la rivalité<sup>99</sup> ». Dans le déplacement de la rue Fabre à la Main, l'univers de Michel Tremblay n'a rien perdu de son narcissisme spéculaire, c'est-à-dire « celui qui se vit à travers son propre regard et celui des autres<sup>100</sup> ». Ici les personnages en connaissent les limites. C'est d'ailleurs la prise de conscience du côté éphémère du succès qui rend Rita aussi agressive envers sa sœur. « Le thème de la famille, comme lieu premier d'aliénation et d'échec, apparaît ici encore avec force, et la dynamique tragique<sup>101</sup> ». L'hybridation des codes de la comédie musicale à ceux du drame lie la dénonciation de l'aliénation familiale à la démystification du monde du spectacle québécois des années soixante-dix. La présence de travestis et le désir d'interpréter des chansons sud-américaines pour se sentir accepté rattache cette pièce aux pièces de travestis<sup>102</sup> qui doivent se déguiser pour se trouver une identité.

---

<sup>98</sup> Jean-Marc LARRUE, *op. cit.*, p. 91.

<sup>99</sup> Hélène RICHARD, « Narcisse sur scène : itinéraire de création », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 417.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Jean-Marc LARRUE, *op. cit.*, 92.

<sup>102</sup> Dans cette pièce, les travestis ne sont que des figurants. ; « en les situant dans leur milieu de vie, dans leur étonnant grégarisme [...] le dramaturge ne dépasse guère le niveau de l'anecdote, des surnoms, des petites mesquineries et des allusions à la vie de ce milieu qu'on entrevoit sans le connaître

Durant un intervalle de dix ans, Michel Tremblay a imaginé trois personnages travestis<sup>103</sup> dans trois pièces différentes, *La Duchesse de Langeais* (1968), *Hosanna* (1970) et *Damnée Manon, sacrée Sandra* (1977). Ce faisant, il a aussi donné une place au personnage homosexuel masculin dans la dramaturgie québécoise. Toutefois l'homosexualité n'est pas le thème de ces trois pièces.

J'ai parlé de la *Main* pour cerner des problèmes d'identité, j'ai créé des gens qui se déguisent, comme si tout ce peuple n'avait pas le droit d'être lui-même. Il fallait qu'ils s'imaginent qu'ils sont autre chose pour pouvoir survivre. Le problème c'est que la *Main* est une fin en soi dans la culture des autres, c'est la liberté avec des menottes.<sup>104</sup>

En 1968, l'année où les « belles-sœurs » sont arrivées sur scène mal habillées, mal embouchées, mal dans leur peau, un personnage homosexuel est arrivé déguisé, mal embouché<sup>105</sup>, mal dans sa peau. La duchesse de Langeais<sup>106</sup> est le

vraiment. » Jean Cléo GODIN, « Tremblay : marginaux en chœur », dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, loc. cit., p. 176.

Cette pièce qui décrit le monde du show business se rattache au film *Parlez-nous d'amour* (critique des producteurs d'émissions télévisées de variétés), à la pièce *En circuit fermé* (critique de la télévision publique qui ne cherche qu'à plaire au grand public), et au livret d'opéra non publié *Clara Committee* (critique des comités de sélection de boursiers) où l'auteur critique les gestes officiels des décideurs du milieu culturel sans en faire de véritables personnages. Son propos est anecdotique, unidimensionnel.

<sup>103</sup> Avant d'avoir droit de cité dans la dramaturgie québécoise, le travesti a d'abord occupé les scènes du burlesque et des variétés. Les monologuistes travestis, qui n'ont pas la prétention de sonder l'âme de leur personnage ni d'éveiller la conscience du public, présentent de simples divertissements qui posent, malgré leur apparente frivolité, le problème de l'être et du paraître. La séance de maquillage et d'habillage qui a lieu en coulisse aide le comédien à se mettre dans la peau de son personnage. Parfois elle conduit à la perte temporaire de l'identité.

<sup>104</sup> Michel TREMBLAY, dans Robert LÉVESQUE, « Le Montréal de Michel Tremblay, Un parc, quelques rues et deux quartiers », *Le Devoir*, 14 novembre 1987, p. D-3.

<sup>105</sup> Le travesti a un seul niveau de langue malgré ses deux visages. Il parle comme tous les hommes du milieu ouvrier et n'emploie jamais le niveau de langue correct de la petite bourgeoisie. La duchesse est populaire, voire vulgaire, de la première à la dernière ligne.

<sup>106</sup> Michel Tremblay crée ce personnage en 1968. « J'étais à Acapulco, et j'écrivais *La Cité dans l'œuf*, avec ma première bourse du Conseil des Arts. Tous les soirs, j'allais sur le zocalo. Il y avait un

premier travesti de l'œuvre publiée<sup>107</sup> de Michel Tremblay. Il est seul en scène dans une pièce éponyme de deux actes. La dualité de ce personnage, et de tous les travestis, est servie avec bonheur par le monologue qui offre la possibilité de s'adresser directement au public ou de se parler à soi-même. Si le travesti peut se parler à lui-même, c'est qu'il y a bien deux personnages en lui. D'un côté, il y a le *persona* d'apparence féminine, la grande « folle » qui insulte les autres et donne des conseils assez virils à celui qui se cache sous le masque. De l'autre, sous le *persona*, il y a un homme sensible de soixante ans qui pleure sa première peine d'amour.<sup>108</sup> Dans son monologue, la duchesse se souvient de ses différents *persona*. Il est d'abord un personnage masculin (Édouard) déguisé en « femme du monde » (la duchesse de

---

bar à côté de la cathédrale. Un soir, j'y ai vu un Québécois complètement paqueté qui s'est levé debout sur une chaise et qui disait quelque chose comme : " Ce soir, on fait pas l'amour. Ce soir, on se saoule. " Je me suis approché de lui, je l'ai écouté, et j'ai tout de suite voulu en faire un personnage. » Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Donald SMITH, *op. cit.*, p. 222.

<sup>107</sup> Dans un texte non publié de sept pages, un personnage masculin se déguise en femme. Un bouquet de fleurs à la main, Monsieur Martin se rend dans une propriété qui lui appartient. Après avoir placé les fleurs dans un vase de la salle à manger, il va dans la chambre et revêt une robe noire. Arrivé au salon, il se regarde dans une glace et sourit à son reflet : « C'est pour vous, dit-il enfin, que j'ai apporté ces fleurs. » Le personnage est à la fois acteur et spectateur. Un regard masculin se pose sur le reflet féminin qui le regarde au même moment ; une voix masculine adresse des mots séducteurs au *persona* féminin qui articule les mêmes mots. C'est la fusion narcissique. Michel TREMBLAY, « Le secret de monsieur Martin », *Contes, Fonds Michel Tremblay # 1987-01, loc. cit.*

<sup>108</sup> Lorsqu'il est un homme, Édouard souffre. Il se déguise alors en femme exubérante pour feindre la joie et le succès. Se déguiser en homme serait le summum du travestissement pour Édouard qui a refoulé très loin derrière le *persona* féminin son identité masculine.

On peut se demander si le besoin le plus profond de tous ces hommes déguisés en femme ne serait pas de se donner tout entier à l'autre dans une relation amoureuse. Un poème sans titre rédigé durant l'adolescence de l'écrivain montre un homme qui a l'impression d'être une femme lorsqu'il pense à l'amour.

Quand je pense à l'amour, je suis une femme  
 Quand je pense à l'amour, je ne suis pas un homme qui possède,  
 je suis une femme possédée  
 Quand je pense à l'amour, je suis une femme  
 Je ne suis pas fait pour prendre, je suis fait pour donner  
 Et, quand je pense à l'amour, je me donne tout entier

Langeais) déguisée en... Marlène Dietrich, Esther Williams, Sarah Bernhardt, Claudette Colbert dans Cléopâtre, et une multitude de vedettes des cinémas français et américain. Les changements de pronom personnel marquent le passage d'une facette à l'autre de sa personnalité. Dès que la « folle » a prononcé quelques phrases à la première personne pour parler de ce qui peut éveiller sa douleur, le « tu » et le « on » remplacent le « je », créant une distance qui le protège. Le *persona* permet au travesti de jouer au gagnant. Lorsque la douleur de l'homme qui se trouve en dessous est trop grande, le monologue tire à sa fin. L'homme souffrant dissimulé sous le masque ne parle guère dans *La Duchesse de Langeais*, comme tous les personnages masculins aliénés de l'œuvre de Michel Tremblay. La « folle » parle tout le temps, soit à elle-même, soit à son public, comme le montrent les indices phatiques. Le public imaginaire du travesti est souvent interpellé. Au milieu de ses monologues, il lance nombre de : « Oui les filles! (DL, 82) », « Ben écoutez-moé ben, les p'tites filles... (DL, 88) », « mes brebis (DL, 98) », « mes chéries (DL, 98) ». La duchesse « se pose à la fois comme locuteur et auditeur de son allocution<sup>109</sup> ».

« Contre toute attente, la figure la plus utilisée dans le monologue est, sans nul doute, l'apostrophe qui, par nature, appartient au dialogue<sup>110</sup>. »  
 « L'apostrophe dans le monologue peut donc se comprendre comme la simulation du mouvement dans un genre statique », en conclut le linguiste Jean Dubois<sup>111</sup>. Mais qu'est-ce que le théâtre, sinon une simulation du mouvement par le langage, le corps, dans un espace limité? Le monologue est donc essentiellement théâtral (plutôt que dramatique).<sup>112</sup>

Le travesti a besoin d'un public qui apprécie sa performance. Il cherche l'admiration de gens qui ressemblent à ce qu'il voudrait être, c'est-à-dire un homme qui

---

Michel TREMBLAY, *Poèmes, loc. cit.*

<sup>109</sup> Louis FRANCEUR, « Sémiologie du nouveau théâtre québécois : le monologue comme moyen de communication intrapersonnelle », dans Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *op. cit.*, p. 31.

<sup>110</sup> P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, Paris, A. Colin, 1972, p. 374 cité dans *ibid.*

<sup>111</sup> Jean DUBOIS, cité par P. LARTHOMAS, cité dans *ibid.*

ressemble aux « femmes du monde » tout en ayant un bon sens de la répartie qui sait garder à distance les indésirables. Dans *La Duchesse de Langeais*, le travesti réussit à obtenir l'approbation des hommes, en groupe ou en privé. En faisant de la musique de chambre avec « ses amies de filles<sup>113</sup>, [...] les hommes applaudissaient à s'en casser les deux bras! (DL, 93) » Tout au long de son monologue, il raconte à quel point ses exploits sexuels étaient appréciés par tous ses amants. Sa quête permanente d'approbation sera toujours couverte de succès jusqu'à ce qu'un jeune homme de vingt ans vienne briser son miroir narcissique en s'intéressant davantage à un autre jeune homme. Lorsqu'il cesse de jouer, le travesti souffre, perd son public masculin et redevient un homme humilié. La pièce *La Duchesse de Langeais*, montre le dédoublement d'un personnage en une « folle » qui cherche à attirer le regard des autres en affichant ses succès et en un homme qui subit tous les échecs en pleurant. Le premier travesti de la dramaturgie québécoise s'exhibe pour dissimuler sa souffrance. Il est un clown triste qui amuse les autres pour oublier sa peine.

*Hosanna* présente un personnage travesti plus complexe que la duchesse. Le premier événement qui pousse Claude Lemieux à dévier de sa route initiale, c'est-à-dire de sa vie d'humilié, est l'incapacité d'être accepté par ses pairs à l'école. Il a toujours été ridiculisé par les garçons de son école qui le « tapochaient à cœur d'année pis [...] écrivaient partout dans les toilettes de l'école : *Lemieux, la tapette* (HO, 41) ». La profondeur de l'humiliation et de la rage découlant de ce harcèlement le pousse à devenir une des plus grandes « folles » de Montréal. C'est avec beaucoup d'agressivité qu'il entreprend leur conquête : « Y pensaient que j'étais rien qu'une autre pauv'p'tite niaiseuse qui v'nait s'essayer dans la grande ville pis que la grande ville étoufferait comme un p'tit z'oiseau, mais y se trompaient! (HO, 65) » Comme la duchesse, Hosanna demande d'abord à des hommes qui se déguisent en femme de l'accepter au sein de leur groupe. Mais contrairement à la duchesse qui semble avoir

---

<sup>112</sup> Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *op. cit.*

<sup>113</sup> Faut-il préciser que ses « amies de filles » sont des hommes?

toujours eu tous les hommes à ses pieds, le chemin à parcourir est plus ardu. Hosanna apprend son rôle en observant le comportement des plus exhibitionnistes.

HOSANNA Les premiers temps, je r'gardais la Duchesse pis Sandra se faire aller ; j'les étudiais d'la tête aux pieds ; j'les r'gardais regarder le monde pis chier dessus en s'donnant des grandes claques sur les fesses, oubedonc en se tirant la langue, oubedonc en s'arrachant les perruques, pis les faux cils, pis... j'apprenais! Je r'tenais toute! J'étudiais toute! (HO, 65)

Le premier déguisement est celui où un Claude Lemieux humilié se cache derrière un *persona* féminin bien timide en arrivant à Montréal. Le deuxième se manifeste lorsqu'il imite la duchesse et Sandra. Hosanna parvient à dissimuler complètement Claude Lemieux derrière ce nouveau *persona* agressif : « Y'a rien que j'ai pas dit, y'a rien que j'ai pas faite, d'abord pour garder Cuirette, pis ensuite pour clouer le plus grand nombre de yeules possibles! (HO, 65) » Il se taille une place en devenant aussi « bitch » que les deux plus grandes « folles » de Montréal. L'ultime déguisement devrait permettre à Hosanna de prendre la première place dans cette faune. Il rêve de se travestir en Elizabeth Taylor déguisée en Cléopâtre faisant son entrée dans Rome. Ce déguisement est multiple : devant Claude Lemieux, se trouve une femme du monde agressive qui parle en se tenant derrière une copie d'Elizabeth Taylor qui joue à être Cléopâtre.

Choisir Elizabeth Taylor pour modèle trahit d'abord une fascination, semblable à celle de tous les travestis, de jouer à être une « femme du monde ». Cette actrice est une des dernières grandes stars d'Hollywood. Au moment où elle incarne Cléopâtre<sup>114</sup>, elle fascine encore son public, mais elle n'est plus la radieuse adolescente qu'elle a été. Sous son éblouissant maquillage et son majestueux costume de reine, se trouve une jeune femme qui commence à se faner, comme Hosanna qui n'est plus une « p'tite cute ». Ce que son amant Cuirette lui fait remarquer assez cavalièrement.

---

<sup>114</sup> Elizabeth Taylor est née en 1932. Le film dont il est question dans la pièce de Michel Tremblay a été réalisé par l'américain Joseph Leo Mankiewicz, en 1963. Elizabeth Taylor devait avoir 30 ou 31 ans lors du tournage.



CUIRETTE [...] depuis qu'y'a des rides qui ont commencé à apparaître au coin de tes yeux pis aux coins de la bouche, t'as épaissi tes croûtes, comme une femme! T'as même commencé à te maquiller pour aller travailler, Hosanna! Tu sors pus d'la maison sans blush ou quand y fait jour! Tu vieillis comme une femme : vite! (HO, 48)

L'évocation d'une star au début de son déclin souligne la blessure narcissique d'Hosanna. Le travesti rêve de se glisser dans la peau d'une actrice, célèbre pour ses nombreuses conquêtes amoureuses, qui incarne une femme encore plus célèbre qui a aussi été une grande amoureuse ayant eu successivement pour amants, deux grands hommes : Jules César et Antoine. Ceci souligne la mégalomanie du petit travesti homosexuel et son désir de s'en sortir en séduisant toutes les « folles » de Montréal. Choisir le moment où la reine d'Égypte fait son entrée dans Rome redouble le désir d'Hosanna de faire son entrée à Montréal afin d'oublier les moqueries des adolescents de Saint-Eustache. « Moé, j'me disais... un jour, toé aussi tu vas faire ton entrée! Ah, ça va être une ben p'tite entrée à côté de ça, mais ça va être mieux que rien... (HO, 61) » Hosanna tient à incarner la plus grande actrice jouant à être la reine d'Égypte, puisque c'est justement ce qu'il désire depuis toujours : être la plus grande des plus grandes. Il s'est longtemps refusé ce rêve parce qu'il attendait « d'être... digne! [...] digne de ressembler à Elisabeth [*sic*] Taylor, un jour! (HO, 59) » Il attendra la venue de l'Halloween, « une fête des masques<sup>115</sup> », l'année où Sandra choisit pour thème de son grand party costumé annuel, « les femmes célèbres de l'histoire (HO, 58) ».

Ce travestissement qui devait marquer non seulement son acceptation parmi les « folles » de Montréal, mais sa consécration au premier rang, sera l'événement qui modifiera une seconde fois sa route. C'est le moment où il décidera de ne plus jamais se déguiser et de retrouver le Claude Lemieux oublié depuis des années derrière tous ces déguisements. La blessure narcissique ressentie le soir de l'Halloween ouvrira les yeux du travesti sur la situation qu'il a voulu nier. Hosanna se rend compte trop tard

---

<sup>115</sup> Jacques BRIL, *Le Masque ou le Père ambigu*, Paris, Payot, 1983, p. 65.



que son costume est « infiniment plus cheap (HO, 12) » que celui de son idole... et surtout que celui des autres travestis.

HOSANNA        Tout le monde... était habillé... en Elisabeth [*sic*] Taylor dans Cléopâtre. [...] Toute la gang de chiennes! Pis y'avaient toutes des plus belles robes que la mienne! Pis y'avaient toutes des maquillages plus beaux que le mien! (*Pause.*) J'avais l'air d'une pauvre! (*Pause.*) Y'ont faite comme si de rien n'était..., pis... moé aussi j'ai faite comme si de rien n'était... Cibole! J'avais toute le corps en explosion ; j'avais l'impression de tomber dans un trou noir ; j'avais le cœur dans' gorge... mais j'ai pas bronché! Pas d'un poil! (HO, 70)

Pour faire sa place, Hosanna s'est mis à dos un bon nombre de travestis qui se sont ligüés contre lui pour se venger. Le maquillage, la robe et la démarche qui devaient l'aider à se constituer une nouvelle identité ne lui apportent qu'humiliation. Ce second rejet lui ouvre définitivement les yeux sur sa « vie en papier mâché (HO, 74) », et l'oblige à laisser tomber le masque qui s'est alourdi d'année en année. Il avait pourtant vu dans le regard de Cuirette que les travestis lui tendaient un piège. Il avait repoussé cette vision, parce qu'il tenait trop à « faire son entrée dans Rome ».

HOSANNA        Ça m'a frappé en pleine face comme une claque. Cuirette était juste en arrière de moé, pis je l'ai vu sourire dans le miroir, pis... oui, j'ai *compris* qu'y fallait pas que j'alle à c'te cibole de party-là! J'voulais pu y aller, tout d'un coup! J'voulais pus y aller, mais... j'me sus r'gardée... *pis j'me sus trouvée belle!* Hostie, de tabarnac, de ciboire, de câlce! (*Silence.*) [...] J'étais aveugle, cibole, c'est pas possible, j'étais aveugle! (HO, 67)

Refusant de voir dans le regard de Cuirette le désir de vengeance des autres travestis, Hosanna avait continué à se maquiller et à s'habiller, il reste dans son univers imaginaire. Il refuse de voir qu'il sera rejeté, tout en le sachant, parce que le désir narcissique de « faire son entrée dans Rome » est trop grand. Loin derrière le masque, le petit Claude Lemieux cherchant l'approbation de tout le monde s'imagine que le chauffeur de taxi devrait lui dire sur un ton admiratif : « Ben voyons donc, dites-moé pas que vous êtes pas une vraie femme! Ben voyons donc, ben voyons donc, ça se peut pas! (HO, 62) » La lucidité du chauffeur a commencé à refroidir Hosanna. « Quand chus monté [*sic*] l'escalier, ma baloune était à-moitié [*sic*] pèté... [...] plus j'montais les marches, plus j'sentais qu'y'avait quequ'chose de pas correct...

(HO, 69) » En montant sur scène, il rejette enfin intérieurement le *persona* féminin qu'il incarne : « Cléopâtre est un gros tas de marde! Elisabeth Taylor est un gros tas de marde! (HO, 73) » Le moment tant attendu qui devait lui procurer la gloire lui apporte l'humiliation. Le *persona* éblouissant dont il rêvait depuis longtemps s'est avéré terne auprès des autres. Il regarde la vérité en face et voit à quel point il est ridicule déguisé en femme. La lucidité retrouvée lui donne la force d'affirmer violemment sa force masculine : « ... j'étais pus Cléopâtre, cibole, j'étais Samson! Oui, Samson! (HO, 74) » La parade humiliante lui a permis de briser son masque et de laisser parler, même si ce n'était qu'intérieurement, son côté masculin. Dans le monologue fait durant l'absence de Cuirette, Hosanna s'interpelle plus ou moins de la même façon que la duchesse. Lorsqu'il utilise la deuxième personne, c'est pour se rappeler à l'ordre, pour s'obliger à voir les choses telles qu'elles sont. Il se dit : « Ça c'est pas vrai, par exemple, Hosanna! Tu dis toujours n'importe quoi sur n'importe qui... Anything for a laugh... (HO, 64) » En perdant ses rêves de séduire toute la communauté homosexuelle, il prend conscience de son identité masculine : « Chus t'un homme, Cuirette! [...] chus pas une femme... (HO, 74) » En acceptant son identité masculine, son amant peut enfin lui dire : « Claude... c'est pas Hosanna que j'aime... (Silence.) Va te démaquiller... (HO, 75) » Hosanna a trouvé un homme qui reconnaît son identité masculine. S'il n'en peut plus de porter un masque féminin, il a de la difficulté à s'en séparer. Une angoisse l'envahit lorsqu'il regarde son reflet dans le miroir : « J'aurais envie de me coucher toute grmée, Cuirette. J'pense que j'ai peur de c'qu'y'a en dessous... (HO, 27) » Caché au fond du miroir, un petit garçon effrayé ne demande qu'à devenir adulte.

Alors que la duchesse de Langeais s'accrochait à un déguisement qui tombait en lambeaux, qu'Hosanna se défaisait péniblement du sien, Sandra, le travesti de *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* compose le sien en se racontant ses fantasmes sexuels en se regardant dans un miroir. Le « rituel de souillure [et le] culte de l'abjection<sup>116</sup> » de

---

<sup>116</sup> Gilbert DAVID, « Le sujet délirant » dans *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 154.

Sandra se construit en contrepoint à la « religiosité fétichiste<sup>117</sup> » de Manon. « Leur parole se théâtralise en effet jusqu'à la caricature et se déploie en longues tirades excessives, intempestives, abréactives.<sup>118</sup> » Dans son monologue, le troisième travesti de cette œuvre ne pleure pas la perte d'un amant comme la duchesse. Il ne cherche pas désespérément l'approbation des autres comme Hosanna. Il « monologue vers le dedans — son désir est narcissique<sup>119</sup> ». Dans un premier temps, il est fasciné par son image et a peur du vide qui se cache derrière le maquillage. Sandra, comme tous les autres travestis a peur d'être dénoncé par le miroir. « Ça sert à rien d'essayer de me retrouver. J'existe pus. (*Silence.*) Me retrouver tout nu devant un miroir, telle que Mère Nature m'a enfanté me donne le vertige du néant! J'existe pus. (*DS*, 54) » Comme Manon, il cherche à se perdre dans « le vide spirituel / sexuel d'une existence fixée dans des normes sociales mutilantes<sup>120</sup> ». Dans son cas, il s'agit d'une « surenchère érotique [...] par autodétermination de sa liberté<sup>121</sup> ». À partir du moment où ses fantasmes sexuels sont liés à l'image de la Vierge, une ouverture se fait dans son monde « dégénéré » sur celui de Manon, son amie d'enfance. Ce revirement a lieu au moment où Sandra commence à parler de son déménagement « sur la rue Fabre juste en face de la maison (*DS*, 60) » où il a passé son enfance. Il est moins agressif que les deux autres travestis dès qu'il commence à parler de son besoin de retrouver ses origines. Il se regarde dans un miroir et se parle de son évolution depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte.

[...] la femme changeante, le personnage si drôle pis si original qu'y'ont fini par s'habituer à voir déambuler sur la rue avec des hommes de tous âges, de toutes conditions, de toutes les couleurs pis de toute beauté... c'est le p'tit Michel qui restait dans'maison juste en face y'a vingt-cinq ans. Leur ami d'enfance pour certaines, le p'tit dernier de la famille de fous qui

---

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

s'empilaient à douze dans la même maison pis qui faisaient tant de tapage pour les autres. (*DS*, 60-61)

Il ne parle plus de son « Chwistian », mais de son nouvel emploi du temps : « je regarde à nouveau la rue Fabre vivre. J'me sus remis à ma tâche. (*DS*, 60) » Il écoute les femmes de la rue Fabre, pense à son enfance et observe surtout Manon, sa « sœur », sa « jumelle<sup>122</sup> (*DS*, 62) ». Sandra utilise la deuxième personne du singulier pour s'adresser à Manon... qui ne l'entend pas.

Le mysticisme enferme Manon dans un univers fantasmatique qui la protège « des méchants (*DS*, 34) ». Dans un long monologue entrelacé à celui de Sandra, personnage avec lequel elle fait oxymore, Manon adresse une longue confession à Dieu. Elle « monologue vers le dehors — sa folie est excentrique<sup>123</sup> ». Elle vise « l'annulation du corps [...] par idéal religieux<sup>124</sup> ». L'entrecroisement des propos de Manon à ceux de Sandra amène le lecteur « à s'interroger sur la fonction particulière qu'a le monologue dans cette pièce qui a tout d'une maïeutique — celle de la connaissance de soi<sup>125</sup> ». Manon est seule avec Dieu. Le moment de vérité est enfin arrivé. Elle raconte, entre autres, son fantasme de rapt et un rêve où la statue de la Vierge Marie a le même regard fou que le frère de Thérèse. Cette Vierge porte le rouge à lèvres et le vernis à ongles verts de Thérèse. (*DS*, 48-53) Le lecteur découvre ainsi la fascination de Manon pour Thérèse : « Est-tait ben belle, mais a faisait peur, comme

---

<sup>122</sup> Dans les *Contes pour buveurs attardés*, Michel Tremblay a imaginé un couple de jumeaux, Érik et Érika. La relation entre le frère et la sœur n'a rien en commun avec celle de Manon et de Sandra. Un ami d'Érik trace le portrait des deux jumeaux. « Érika était la sœur jumelle d'Érik. C'était une enfant détestable, méchante, qui nous haïssait, Érik et moi, et qui faisait tout en son pouvoir pour nous faire punir. Érika n'aimait pas son frère parce que, disait-elle, il lui ressemblait trop. Elle ne pouvait souffrir qu'on fût aussi beau qu'elle et tout le monde était d'accord pour dire que les jumeaux étaient également beaux, le garçon n'ayant rien à envier à sa sœur. Moi, elle me haïssait parce que j'étais l'ami de son frère. (*CPB*, 103) » L'envie et la jalousie d'Érika sont comparables à celles des « belles-sœurs ». Le besoin des deux personnages masculins de se retrouver seuls dans un monde sans femme est semblable à celui de plusieurs personnages homosexuels de l'œuvre de Michel Tremblay.

<sup>123</sup> Gilbert DAVID, *op. cit.*, p. 156.

<sup>124</sup> *Ibid.*

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 152.

un ange déchu. (DS, 49) » Manon se souvient du voisin d'en face, le petit Michel, « c'te p'tit gars-là [qu'elle aimait] tant pis qui a suivi sa cousine folle dans son enfer! (DS, 52) » Dans le « scénario onirique » de Manon, Michel, le créateur, celui qui a imaginé Manon et Sandra, joue le rôle du père qui s'interpose entre Manon et la mère personnifiée par une Vierge Marie portant le rouge à lèvres et le vernis à ongles verts d'Hélène. Si « Sandra / Manon / Michel ne font qu'un<sup>126</sup> », Michel / le créateur / le père s'interpose entre la mère et le fils, comme dans la première étape du rituel d'initiation masculine. En se mettant simultanément à la place de deux personnages, le dramaturge met en scène l'affrontement de deux lois.

Celle de la déesse-Mère originaire, matrice de tous les possibles et de l'Imaginaire, et celle du Père éternel absent, le Dieu tyrannique et castrateur d'Abraham, de Moïse et de la Tradition révélée, tous évoqués dans le discours de Sandra / Manon / Michel. Ce Dieu jaloux dit toujours non à quiconque voudrait ne faire qu'Un avec la déesse, parce qu'il entend fonder un ordre social, qui ne va jamais sans tabou.<sup>127</sup>

En parlant de son enfance, Manon exprime des sentiments qui lui sont propres, son amour et sa peur de ses amis d'enfance. Adulte, elle devient mystique, non par choix, mais pour survivre dans un monde auquel elle est incapable de s'adapter. Son mysticisme la maintient hors de la société qui lui fait peur. « Une fatalité est ici à l'œuvre, alors que Manon pense avoir choisi ce qui, en fait, l'a choisie, du plus profond de son enfance<sup>128</sup> ». Sur le plan dramatique, « l'élévation de Manon vers la divinité qu'elle vénère [...] fait figure d'arrachement soudain au principe de réalité<sup>129</sup> ». Le finale de cette pièce qui devait être la dernière d'un cycle a « valeur d'un point d'orgue, d'un tournant. Le signal d'un retour à l'enfance, à la scène originelle, que confirme la suite de l'œuvre<sup>130</sup> ».

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 157.

Double inversé de Manon, Sandra a besoin de son amie d'enfance pour recouvrer un sentiment de paix. Cette nostalgie de l'enfance « correspond, chez le garçon à une fusion au corps maternel<sup>131</sup> ». Sandra l'extraverti qui ne vit que pour attirer le regard des autres est le complément de Manon l'introvertie qui vit coupée du monde. Le mysticisme sensuel de Manon et la sensualité mystique de Sandra ne font qu'un à la fin de la pièce au moment où les deux monologues se rejoignent pour constituer un dialogue.

SANDRA Vas-y, Manon... monte!  
 MANON, *comme si elle s'envolait* Ha... ha... Merci! Je le savais! Je le savais! Merci, mon Dieu! Merci!  
 SANDRA Monte... plus haut... monte!  
 MANON Oui... plus haut!  
 SANDRA Continue... jusqu'au bout! Va jusqu'au bout de ton voyage! Monte! Monte! Monte! Pis tire-moé avec toé! J'veux partir! (*Elle hurle.*) Amène-moé avec toé parce que moé non plus j'existe pas! Moé aussi j'ai été inventée! R'garde, Manon! R'garde! Sa lumière s'en vient!  
 (DS, 65-66)

Cette pièce marque un point tournant dans l'œuvre de Michel Tremblay. L'union de deux personnages opposés marque, non pas la fin d'un cycle théâtral, mais un changement de point de vue sur le monde de la rue Fabre. Dans la plupart des pièces écrites à ce jour, les personnages sont révoltés. Ils crient leur rage et leur incapacité à vivre. Ils sont enfermés dans leur souffrance, écrasés par leurs déguisements. Il y a « beaucoup d'éclats mais peu d'actions dans les chœurs et les monologues<sup>132</sup> » qui dévoilent les événements passés et donnent un aperçu de ce que pourrait être l'avenir.

Ces drames verbaux sont des comédies du malentendu, des tragédies du silence. « Ce n'est pas le conflit lui-même qui progresse, mais le dévoilement de son contenu [...] Toute la stratégie de l'écriture de Michel Tremblay

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>132</sup> Laurent MAILHOT, « Michel Tremblay ou le roman-spectacle », *Ouvrir le livre, loc. cit.*, p. 165.

semble consister à créer des personnages qui deviennent dramatiques en révélant ce qu'ils ont été et ce qu'ils sont.<sup>133</sup> »<sup>134</sup>

Comme Sandra qui laisse derrière lui l'objet de ses fantasmes pour parler de son besoin de regarder vivre la rue Fabre, l'écrivain laisse derrière lui les cris et les prières vaines pour expliquer ce qui se passe derrière les déguisements, à l'intérieur du quartier et des maisons de la rue Fabre. Mais avant de passer à autre chose, le dramaturge « jette bas le masque et se désigne nommément par le prénom Michel en tant qu'ultime destinataire de la fiction dramatique<sup>135</sup> ». Manon reconnaît son créateur : « J'ai l'impression d'exister juste dans la tête de quelqu'un d'autre! [...] j'ai... été... inventée... par... Michel. (*DS*, 65) » Sandra dira à son tour : « Moé aussi j'ai été inventée! (*DS*, 66) » Tous deux reconnaissent être des créatures imaginaires. Leur créateur leur fait dire qu'ils le reconnaissent. On peut voir que « cet aveu, forcément distanciateur par rapport à la structure fermée habituelle du "drame parlé", ne va pas, paradoxalement, sans une affirmation narcissique où pointe la revendication d'une signature<sup>136</sup> ». Dans l'écriture même des monologues, la « chaîne d'anecdotes remémorées<sup>137</sup> » trahit un regard de romancier.

Plusieurs des premiers personnages des textes dramatiques de Michel Tremblay<sup>138</sup>, exprimaient dans les monologues et les chœurs leur besoin de juger les autres, de les tenir responsables de leurs limites individuelles, de leur immobilisme.

Non que les premiers personnages de Tremblay soient foncièrement incapables de désir, de tendresse et de créativité, mais ils sont pour la plupart,

---

<sup>133</sup> Joseph MELANÇON, « Une stratégie de l'écriture », *Les cahiers de la Nouvelle Compagnie théâtrale*, vol. 9, n° 1, octobre 1974, p. 23, cité par Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 165-166.

<sup>134</sup> Laurent MAILHOT, *op. cit.*

<sup>135</sup> Gilbert DAVID, *op. cit.*, p. 152.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>138</sup> Ceux des *Belles-sœurs*, d'*En pièces détachées*, de « Johnny Mangano and His Astonishing Dogs ».

dépeints dans des moments de manque narcissique d'une telle intensité qu'il devient incompatible avec l'élan créateur.<sup>139</sup>

Il y a deux exceptions. La duchesse de Langeais a su faire preuve d'un élan créateur en imaginant mille et un personnages pour attirer l'attention des autres. Et le couple Hosanna / Cuirette a su se transformer pour exprimer une tendresse mutuelle devenant ainsi le couple Claude / Raymond. « La tendresse suppose, en effet, la prise de conscience de l'autre en tant qu'autre qui, elle-même, présuppose une certaine capacité de s'assumer soi-même nécessaire à l'acte créateur<sup>140</sup> » .

D'autres personnages ont essayé de rompre avec la famille pour dépasser leur « impuissance personnelle ». Nous pensons aux déviantes des *Belles-sœurs* et à Marie-Louise, alors qu'elle était jeune, qui demandent la plupart du temps à un homme de les sortir de leur enfer<sup>141</sup>, à Carmen qui ose prendre la parole, à Serge qui va en Europe pendant trois mois. Aucun de ces personnages n'a été gratifié pour ce pas vers la maturité. Les premiers moments ont sûrement été agréables, mais les déviantes ont été rejetées par leur « Johnny » et par la famille. Marie-Louise se sent emprisonnée dans sa « cellule de tu-seul... », Carmen a été assassinée, et Serge régresse en revenant vivre auprès de son père et de sa sœur. Dans l'œuvre de Michel Tremblay, les parents « incarnent bien souvent cette inertie qu'il est vital de dépasser<sup>142</sup> » .

Certains personnages trouvent leur identité dans un « mouvement d'intégration narcissique qui accompagne l'incessante redéfinition de soi et de ses idéaux<sup>143</sup> » . Sandra / Michel sait qu'il éprouve de la tendresse pour Manon et pour les gens de la rue Fabre, Jean-Marc et Luc connaissent leurs limites, Albertine se réalise pleinement en allant travailler au Parc Lafontaine et devient sereine en intégrant les cinq parts d'elle-même, Claude a dénoncé son père dans une œuvre de création où il a transposé

---

<sup>139</sup> Hélène RICHARD, *op. cit.*, p. 412.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>141</sup> « L'enfer des femmes » comme l'a écrit Laurent Mailhot dans un article déjà cité.

<sup>142</sup> Hélène RICHARD, *op. cit.*, p. 415.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 422.



ses propres sentiments, Émile jeune travaille pour devenir un grand poète malgré la maladie, Nana s'épanouit malgré une certaine inquiétude en regardant son fils développer son goût pour les arts.

« Cette évolution n'est cependant pas linéaire ; elle est bousculée périodiquement par des moments de tension contradictoire indiquant la relance d'une quête, d'un cheminement.<sup>144</sup> » Les quatre filles d'Antoinette Beaugrand dans *L'Impromptu d'Outremont* ne parviennent pas à devenir des artistes, Marcel reste un petit enfant, Thérèse sombre dans l'alcoolisme, les personnages de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* sont incapables d'aimer tout en éprouvant un grand besoin d'être aimés. Le point commun de toutes ces pièces est probablement la description de la fin de quelque chose. Les personnages veulent mettre fin à leur vie d'impuissants.

Je dis toujours que je suis un écrivain du crépuscule.<sup>145</sup> Je suis un écrivain du *Götterdämmerung*, du crépuscule des dieux. Je décris toujours la fin de quelque chose. C'est toujours des personnages qui sont à bout et qui résistent et qui disent non, il faut que quelque chose se passe. [...] C'est toujours la fin de quelque chose avec un espoir de début d'autre chose ; ou certaines de mes pièces les plus noires, sans espoir. *Marie-Lou*, c'est la fin de quelque chose, pis y'a pas d'espoir du tout.<sup>146</sup>

Dans l'œuvre de Michel Tremblay, choisir de raconter la fin de quelque chose, c'est choisir le drame, les pleurs et les cris. Saisir le personnage au moment où il tente de franchir le seuil qui sépare l'en-dedans et l'en-dehors, c'est le surprendre au moment où il est le plus vulnérable, le plus angoissé. Dans cette œuvre tout passage d'une étape à une autre de la vie provoque une crise existentielle, vu le manque de maturité narcissique des personnages. La force dramatique des pièces de Michel

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>145</sup> Déjà dans son roman fantastique, *La Cité dans l'œuf*, rédigé en 1968, Michel Tremblay décrivait la fin d'un monde et lui associait le crépuscule. Des dieux jumeaux, Waptuolep et Anaghwalep, étaient dieux de la guerre et du coucher du soleil. Léopold aussi dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, préférait la mort à la guerre, (la guerre des sexes et la lutte d'un ouvrier pour un salaire décent) comme s'il n'y avait pas de vie possible.

<sup>146</sup> Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Élisabeth PARADIS, *Lumières*, Radio Québec, 1990.

Tremblay tient au choix du moment représenté. La famille éclate, les structures dramatiques aussi. Les procédés théâtraux qui créent des en-dedans et des en-dehors conviennent aux récits des personnages qui choisissent de s'isoler à jamais ou de traverser la frontière qui les sépare de leur vie nouvelle. La complexité de l'espace dramatique invite le lecteur à franchir à plusieurs reprises la frontière séparant les scènes qui incitent le lecteur à s'identifier aux personnages de celles qui créent un effet de distanciation.

La théâtralisation dans les textes dramatiques trahit le désir narcissique des personnages d'attirer les regards sur eux par besoin d'être admirés, compris ou consolés. L'entrecroisement des monologues de personnages qui discutent avec nostalgie d'événements passés de leur enfance commune témoigne du besoin de l'auteur de faire communiquer ses personnages entre eux et surtout de raconter lui-même leur passé. Comme les narrateurs théâtraux, ce procédé annonce le désir d'entreprendre un cycle romanesque où des personnages de ce milieu pourraient prendre vie dans des lieux réalistes.

### c) théâtralité dans les textes narratifs

Après *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, le dramaturge devient romancier. Il « regarde à nouveau la rue Fabre vivre ». Il observe ses personnages et prend le temps de décrire le milieu dans lequel ils vivent.

Alors que les personnages dramatiques de Tremblay n'attendent plus rien d'eux-mêmes ou de la vie, sinon la répétition, la récapitulation, ses personnages romanesques attendent le rêve, l'amour, le théâtre. Même déçus, pauvres, souffrants, menacés, ils ne sont pas désespérés.<sup>147</sup>

Le romancier prend d'abord le temps de mettre en place le décor dans lequel ses personnages évolueront.

---

<sup>147</sup> Joseph MELANÇON, *op. cit.*, p. 166.

Les romans de Tremblay donnent de la perspective et du jeu aux figures de son théâtre. Un cadre physique, d'abord, le *plateau* Mont-Royal, qui est une scène, beaucoup plus qu'un paysage en trompe-l'œil ou un décor. Les maisons de la rue Fabre — la maison surpeuplée à côté de la maison vide et hantée —, les magasins, les petits restaurants, les écoles, le parc Lafontaine constituent un multiple théâtre, à la fois intimiste et unanimiste, où les personnages évoluent, se ressourcent. Ils assistent à des scènes qu'ils rapportent, qu'ils reprennent ; ils participent, en inventent. La rue leur parle littéralement.<sup>148</sup>

Ensuite il leur donne la parole, comme au théâtre, sans interrompre leurs discours par des incises. Il les observe avec la même acuité que les personnages de ses pièces. Certaines scènes sont théâtralisées. Ce qui est événementiel ou spéculaire devient spectaculaire parce que le romancier regarde ses personnages avec une intention de théâtre. Il crée parfois un clivage entre ses personnages et ceux qui les observent. Il s'agit parfois du regard des personnages, mais aussi de celui du narrateur.

La théâtralité ainsi perçue serait non seulement l'émergence d'une brisure dans l'espace, d'un clivage dans le réel pour que puisse y surgir une altérité ; mais la constitution même de cet espace par le regard du spectateur, un regard qui, loin d'être passif, constitue la condition d'émergence de la théâtralité en entraînant véritablement une modification qualitative (dont parlait Husserl) des relations entre les sujets : l'autre devient acteur soit parce qu'il manifeste qu'il est en représentation (l'initiative appartient alors à l'acteur), soit parce que le simple regard que le spectateur porte sur lui le transforme en acteur, fût-ce malgré lui, et l'inscrit dans la théâtralité (l'initiative appartient alors au spectateur).<sup>149</sup>

Dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », la théâtralité advient parfois à l'intérieur de la maison de la rue Fabre ou dans une rue du Plateau. L'initiative part soit d'un personnage, soit du narrateur qui met en place son sujet. La théâtralité est partagée soit avec d'autres personnages qui se font spectateurs, soit directement avec le narrateur. Dans la maison de la rue Fabre, l'heure des repas est un moment particulier

---

<sup>148</sup> Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 167.

<sup>149</sup> Josette FÉRAL, « La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, n° 75, septembre 1988, p. 350-351.

de la journée réunissant tout le monde en même temps en un même lieu. Au cours du repas du soir qui se déroule toujours dans un grand désordre, il se produit parfois des événements spectaculaires mettant en scène les membres de la famille. Lorsque Marcel reçoit une claque derrière la tête (*GF*, 44), ce n'est que de l'événementiel. Personne n'y porte attention, vu les multiples occurrences de cet acte. Lorsqu'Édouard a lancé du steak au visage de sa mère, lorsque Paul a assis Marcel dans le spaghetti et les côtes de porc, l'unicité de l'événement a attiré le regard de tous, faisant de l'événementiel du spectaculaire.

[...] on avait même vu, et c'était là le haut fait de l'histoire des trois familles, on avait même vu Victoire se lever, faire le tour de la table en boitant et verser une tasse de thé bouillant sur la tête gominée d'Édouard, son fils chéri, son petit dernier, sa joie, son orgueil et son âme damnée. [...] Victoire s'était retrouvée par terre, la jupe relevée au-dessus de la taille et un œil changeant de couleur et de superficie de seconde en seconde. (*GF*, 44-45)

Les autres membres de la famille observent les belligérants sans participer à leur querelle. La théâtralité naît de ceux qui veulent être vus et des autres qui prennent plaisir au spectacle.

La théâtralité prend parfois son origine dans l'intention du narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Quelques pages après le début du premier roman de la série, il sémiotise la description de la mise en place habituelle des membres des trois familles autour de la table. La place de chacun à l'heure des repas délimite le territoire de chacun dans la famille. L'aînée de la famille, Victoire, trône au milieu de la table. Les bouts sont réservés aux pères : Gabriel et Paul. Depuis que ce dernier est parti à la guerre, Albertine, qui déteste les hommes, a pris la place de son mari et son neveu Richard l'appelle « mon oncle Albertine ». Les deux plus vieux, Richard et Thérèse entourent leur grand-mère. Les deux plus jeunes, Marcel et Philippe restent près de leurs mères. Édouard qui se plaît à changer d'identité change souvent de place. Il se fait rabrouer par sa sœur lorsqu'il veut prendre la place d'un des deux pères de famille. Habituellement l'enfant chéri de Victoire est assis en face de sa mère dont il est incapable de se séparer bien longtemps. Depuis que la grosse femme est confinée à son fauteuil, Édouard, qui rêve de devenir un travesti, prend la place de sa belle-sœur et

l'imite. Victoire encourage son fils au grand désespoir d'Albertine qui refuse l'homosexualité qui se cache derrière cette mascarade.

La théâtralité prend à nouveau son origine dans l'intention du narrateur vers la fin du roman alors qu'un groupe silencieux rentre à la maison à la fin d'une journée où les personnages ont été initiés à quelque chose d'important dans leur vie. Les sept personnages longent la rue Fabre<sup>150</sup>.

Un bien étrange cortège sortit du parc Lafontaine : en tête venait une vieille femme toute cassée qui tirait par la main deux petits garçons, le premier, grand, pâle, osseux, les oreilles décollées, passait souvent la main sur son pantalon, comme pour effacer une tache pourtant invisible ; le deuxième, court et joufflu, essayait de contrôler un tic qui commençait à faire cligner son œil gauche ; un homme visiblement éméché les suivait, les mains dans les poches, les yeux au sol, le dos courbé ; ensuite venaient deux très belles jeunes femmes qui se tenaient par la taille, la plus jeune appuyée contre l'épaule de son aînée, réfugiée dans son odeur de savon sucré ; et un gros homme fermait la marche, un petit garçon sale dans les bras et une fillette trop sérieuse accrochée à la poche de sa veste. (*GF*, 251-252)

La première mère à vivre en terre montréalaise, entraîne à sa suite sa descendance et deux prostituées qu'elle conduit à la maison suite à l'invitation d'Édouard qui se plaît en la compagnie des femmes de toutes conditions. Victoire fait l'unité de ce monde disparate. Les termes utilisés pour désigner le groupe témoignent de ce qu'a été la journée des neuf personnages au parc Lafontaine. Au moment où le groupe se forme, le narrateur utilise le mot cortège, comme si les plus jeunes accompagnaient l'ancêtre afin de lui rendre hommage, elle qui, en ce 2 mai 1942, sort pour la première fois de la maison depuis longtemps. Eux aussi « marchaient lentement (*GF*, 252) », comme le font les participants d'une cérémonie. Peu avant d'arriver à destination, le terme procession ajoute une connotation religieuse, plus ou moins solennelle, tout juste avant que les cent clochers de Montréal sonnent la sixième heure de l'après-midi. Au moment où Gérard Bleau jette un regard sur le groupe qu'il

---

<sup>150</sup> Pierre Popovic note que Hector Fabre fut un « autre chroniqueur montréalais ». Pierre POPOVIC, « La rue fable », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 277.

suit du regard afin de savoir où habite Thérèse, le narrateur utilise l'expression « défilé défendu (*GF*, 252) ». Le substantif élimine la connotation religieuse, et l'épithète en dit long sur les intentions du jeune homme.

Dans la première partie du second roman des « Chroniques... », *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, ...

[...] une activité revêt beaucoup d'importance sur le plan narratif mais surtout symbolique : la préparation du reposoir. On *monte* un dispositif, qui est à la fois une installation et un spectacle. Le reposoir, en effet, comporte tout un ensemble d'objets et, plus encore, une *scène* où prendront place des figurants formant un tableau vivant. Le reposoir est organisé à l'occasion de la Fête-Dieu, qui est liturgiquement un hommage au *Corpus Christi*. Il doit accueillir, au terme d'une procession, l'ostensoir contenant les saintes Espèces<sup>151</sup>

[...] qui représentent le Dieu fêté par la communauté chrétienne. Les figurants incarneront les membres de la sainte famille, une sainte, les anges et les soldats romains. Pierrette Guérin qui n'est pas insensible aux charmes de Maurice n'a rien d'une Sainte Vierge. Le narrateur exprime clairement qu'il ne respecte pas vraiment le dogme de l'Immaculée-Conception « qui s'était retrouvée enceinte un jour sans l'avoir désiré, par l'opération de l'Esprit-Saint [...] et qui avait enfanté sans avoir besoin de mettre au monde (*GF*, 259) ». Il critique sévèrement cette « contrefaçon de la maternité, une déesse de la stérilité et du mensonge<sup>152</sup> ». Thérèse qui en est à ses premiers émois devant les hommes incarnera Bernadette Soubirous. La jeune adolescente a peu de caractéristiques en commun avec la jeune paysanne française qui avait eu plusieurs visions de la Vierge à Lourdes, « qui s'identifia sous le nom de l'Immaculée-Conception, ce qui favorisa l'acceptation par les fidèles d'un dogme controversé tant il choquait la vraisemblance<sup>153</sup> ». Simone qui n'aime pas être le centre d'intérêt des autres sera suspendue à une corde au-dessus des autres personnages.

---

<sup>151</sup> André BROCHU, « D'une Lune l'autre, ou les Avatars du Rêve », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 267.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 268.

Pour ajouter au carnavalesque, un orage jettera la Vierge à « quatre pattes dans le gazon sale (TP, 366) » et le petit ange, « le visage figé dans une grimace d'horreur [...] descendit lentement, petit paquet de guenilles mouillées (TP, 367) ». Gérard Bleau, « l'agent des ténèbres<sup>154</sup> », aide les religieuses et les élèves de sixième année à extraire les objets hétéroclites du hangar, « ce lieu chthonien<sup>155</sup> » poussiéreux et humide. Il se fait payer pour aider les religieuses à organiser ce que le docteur Sanregret jugeait ainsi :

Cette mascarade a quelque chose de sexuel qui m'ébahit chaque année. Voyez ces enfants offerts, immobiles, qu'on oblige à poser et qu'on admire pendant des heures au bord des tranes. L'inconscience est vraiment la mère de toutes les cérémonies religieuses... (GF, 57)

« Prostitution et pédophilie s'y nouent, formant un paysage qui est comme l'arrière-plan des amours entre Gérard Bleau et Thérèse.<sup>156</sup> » Le reposoir crée un espace autre où quelques garçons et filles des deux écoles primaires du quartier figurent des personnages qui ne leur ressemblent pas. Contrairement aux enfants mis en scène à l'intérieur du reposoir, de qui origine l'intention de théâtraliser leur présence, les élèves des écoles du quartier, leurs enseignants et leurs directeurs, les religieux de la paroisse et des laïcs qui forment la procession deviennent théâtraux par le regard de ceux qui les observent. La ligne de démarcation qui sépare la suite de personnes avançant dans la rue des badauds entassés le long des trottoirs sépare l'en-dedans et l'en-dehors de l'espace théâtralisé. Tout le quartier participe à la théâtralisation de cet événement. Chacun s'observera tout en s'offrant au regard des autres. « La procession de la Fête-Dieu, dans *Thérèse et Pierrette*, fait monter sur scène et défiler tout le quartier Mont-Royal ; le théâtre et son double, le roman, s'y affrontent plus encore que les clans.<sup>157</sup> »

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>157</sup> Laurent MAILHOT, *op. cit.*, p. 173.

Dans *La Duchesse et le Roturier*, le troisième roman des « Chroniques... », le monde du burlesque montréalais des années quarante devient événementiel, alors qu'un personnage du quartier crée un espace théâtral autour de lui partout où il passe. Les comédiennes du burlesque deviennent des confidentes et des spectatrices de la transformation d'Édouard. Édouard demande à Juliette Pétrie de lui dire qu'il pourrait être comédien : « J'voudrais juste... Dites-moé que vous m'encouragez, c'est toute! C'est de t'ça que j'ai de besoin! Que quelqu'un m'encourage! (DR, 127) » Édouard n'obtient pas l'encouragement tant recherché. Quand Juliette Pétrie aperçoit Édouard se mêler à la faune artistique du Ritz Carlton déguisé en femme, elle le regarde avec les yeux d'un critique. « Pauvre Édouard. J'espère qu'y pense pas qu'y nous trompe! Personne, ici, est assez naïf pour s'imaginer qu'y peut être une femme! (DR, 368) ». Le pauvre Édouard qui se sent mal à l'aise parmi les vrais artistes s'était d'abord trouvé très bon quelques heures auparavant à l'auditorium du Plateau.

[...] il aimait son nouveau rôle (son entrée au théâtre lui avait procuré une jouissance extraordinaire) et le simple fait de savoir maintenant, à la seconde présente, pendant que Tino Rossi chantait *J'ai deux chansons*, ou *Marinella*, ou *Le temps des cerises*, il dupait mille personnes en même temps *qui ne savaient pas* qu'il était un homme, qu'il avait impressionnées et qu'il pouvait continuer à tromper tant qu'il le voudrait parce qu'il interprétait bien son personnage, réveillait en lui une satisfaction neuve, quelque chose qui ressemblait à de la fierté, à de la vanité. (DR, 358)

En se déguisant afin de se mettre dans la peau d'une femme au milieu des spectateurs d'un spectacle de Tino Rossi, Édouard et ses quatre compagnons ont créé autour d'eux un espace qui les séparait des autres qui devenaient malgré eux leurs spectateurs.

Lors de sa mort survenue dans le stationnement du Monument National suite au coup de couteau de Tooth Pick qui lui a perforé le ventre, la duchesse ne supporte pas l'idée de mourir loin de tous dans un lieu qui n'a rien de spectaculaire : « Moé, mourir dans un parking? Jamais! J'vas mourir là où j'ai régné! (NÉ, 39) » Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte en deux moments le délire d'Édouard quelques instants avant sa mort. Ce personnage qui a toujours voulu attirer le regard des autres sur lui imagine plusieurs personnes marchant en file devant lui. Dans la



première partie, des ombres sortent du Monument National et défilent en riant devant lui jusqu'au bout de la rue. Il s'agit de chanteurs de troisième ordre dont la duchesse s'était déjà moqué. Pierrette Alarie et Léopold Simoneau lui chantent des airs d'opérette. Au milieu de cette description, le narrateur recommence à décrire ce qui se passe dans la rue. La duchesse est vraiment seule. Lorsqu'il s'effondre définitivement, Édouard revoit à nouveau des gens qui avancent très lentement dans « un étrange cortège (*NE*, 44) ». Il est formé de Victoire, Marcel et son chat, Florence et ses filles, la grosse femme, des travestis, Samarcette, de beaux hommes, Rose Ouellette et Juliette Pétrie. Édouard meurt en pensant d'abord aux gens qu'il a blessés pour devenir une duchesse avant de penser à ceux qu'il a aimés. Dans son délire, Édouard est le spectateur et les autres sont les acteurs. Tout ce théâtre se déroule dans son imaginaire.

Dans le cinquième roman de la série, *Le Premier Quartier de la lune*, Victoire n'est plus là pour entraîner à sa suite les plus jeunes, Édouard n'est plus là pour attirer tous les regards et aucun événement religieux n'a lieu pour créer un clivage entre l'espace des regardants et celui des regardés. Il ne reste qu'un enfant et un adolescent introvertis. Pour Marcel, la vie prend tout son sens dans un monde imaginaire où il communique avec des êtres qui évoluent dans le même espace que lui. Florence, ses filles et le chat Duplessis parlent avec Marcel pour lui enseigner les arts et la vie. L'adolescent n'est pas en représentation devant eux. Pour l'enfant de la grosse femme, un clivage imaginaire se crée entre le monde de la rue Fabre et son monde intérieur à chaque fois qu'un événement le perturbe. Comme les autres membres de la famille de Victoire, l'enfant de la grosse femme a de la difficulté à vivre dans la maison de la rue Fabre et à l'école, malgré son goût pour les études. Pour pallier tous les moments difficiles, il se dédouble. Il est à la fois acteur d'une situation désagréable et spectateur volant au-dessus de cette situation. La description du premier dédoublement ressenti par l'enfant a lieu au moment où il va porter ses livres à l'avant de la classe à la fin de l'année scolaire : « il se vit se lever lentement, exactement comme s'il était quelqu'un d'autre (*PQL*, 60) ». C'était sa façon de ne pas ressentir la peine de se séparer de ses manuels scolaires. Le deuxième dédoublement a lieu pendant l'examen de français où « il s'était donc vu écrire mais sans trop enregistrer ce qu'il écrivait, comme si sa main indépendante de sa volonté, n'avait pas suivi les ordres de son cerveau (*PQL*, 106) ». Parfois agir et se regarder agir ne suffit pas. Il veut refaire sa vie autrement. Il imagine

alors un alter ego capable de faire face à la situation ou de s'envoler au-dessus des problèmes. L'enfant...

[...] choisissait le rêve parce que ce qu'il aurait à vivre dans les minutes qui allaient suivre ne lui plairait certainement pas. Il faisait toujours ça devant ses frères quand ils se transformaient en bourreaux, devant sa tante Albertine quand elle lui criait par la tête, devant sa mère quand elle essayait de le raisonner. Robin Hood n'était jamais très loin lorsqu'approchait un obstacle, ou Peter Pan quand il sentait qu'il faudrait vraiment s'envoler pour échapper à la tempête qui se préparait. (*PQL*, 36)

Lorsqu'il convoque Peter Pan, il se permet de regarder le terrifiant frère Bouddha-pas-de-pouce dans les yeux, et il se parle pour se rassurer : « [...] j'ai pas peur, j'ai pus peur, j'ai mon autre moi-même qui a du fun [...] (*PQL*, 194) ». Parfois l'enfant de la grosse femme s'identifie à son alter ego. Il se voit s'envoler par la fenêtre de la classe, tel Peter Pan, à la recherche du Never neverland (*PQL*, 87), le « Pays de Nulle Part<sup>158</sup> ». Lorsque l'enfant de la grosse femme appelle Peter Pan, « pour donner un corps à ses fantasmes, pour les vivre à travers quelqu'un qui pouvait voler, donc tout se permettre (*PQL*, 178) », l'enfant trouve la force de surmonter les événements pénibles.<sup>159</sup> Peter Pan et les voisines imaginaires de la « maison d'à côté » prennent beaucoup de place dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », sauf dans le journal d'Édouard, intermède qui se déroule ailleurs, au moment où

---

<sup>158</sup> Le narrateur du conte *Peter Pan* de James Barrie décrit ce pays ainsi. « C'est un endroit très spécial dans l'esprit de tous les enfants. [...] Bien sûr, le Pays de Nulle Part est très différent selon les enfants. [...] C'est toujours sur les rivages magiques du Pays de Nulle Part que les enfants viennent jouer avec leurs frères embarcations. Nous aussi, nous y sommes allés et nous pouvons encore entendre le bruit des vagues qui se brisent sur le rivage. Même si nous avons grandi et savons que nous n'y retournerons plus jamais. » James Matthew BARRIE, *Peter Pan*, [Adaptation française de Anne Dechanet], Paris, Librairie Gründ, 1991, p. 11. La fascination que Peter Pan exerce sur l'enfant de la grosse femme est identique à l'attrait exercé par le même personnage sur Michel Tremblay qui lui vouait « une grande passion depuis [sa] petite enfance... (*VA*, 83) »

<sup>159</sup> L'idée du dédoublement était déjà présente dans *Les Anciennes Odeurs*, pièce créée en 1981. Jean-Marc se souvient avoir « passé à travers les moments les plus affreux de [son] enfance à [se] regarder jouer sur écran imaginaire [son] propre rôle dans un film passionnant et sans fin. (*AO*, 73) » Cet effet spéculaire lie déjà le personnage de Jean-Marc à celui de l'enfant de la grosse femme avant que ce dernier soit clairement identifié comme étant l'écrivain qui a acheté la maison de *La Maison suspendue*.

Édouard se regarde souffrir parmi des gens qui l'impressionnent beaucoup. Le personnage masculin imaginaire aide l'enfant en l'observant lorsqu'il doit faire face à une situation difficile. Les personnages féminins et le chat imaginaire protègent l'adolescent malade de la situation qu'il ne peut pas affronter. La théâtralisation peut avoir lieu en présence de personnages capables de composer avec une situation pénible. Pour ceux qui sont incapables d'agir, il reste l'imaginaire. L'enfant de la grosse femme se situe entre les deux. Il reste enraciné dans son quartier qu'il regarde avec lucidité. En même temps, il imagine consciemment une situation qui l'amène ailleurs, histoire de trouver la force de rester dans le monde où il veut continuer à vivre, malgré sa difficulté à composer avec la situation présente.

La théâtralité dans les textes narratifs isole les personnages de la même façon que les métathéâtres. Mais ici aucun metteur en scène ne dirige la mise en place des personnages, et le lecteur n'est plus invité à trouver une solution aux problèmes. Le narrateur prend le contrôle sur le déroulement du temps et la disposition des objets et des personnages. Il invite les lecteurs à lire son interprétation des faits. Il peut aussi amener le lecteur dans le monde imaginaire de ses personnages au moment où ils ne parviennent plus à évoluer dans l'univers réaliste. Les personnages souffrent des mêmes aliénations, mais il n'y a pas de pause dans le récit de leur vie pour les laisser parler directement au lecteur. Le narrateur prend en charge la dénonciation, les personnages étant occupés à vivre ou à survivre. Le lecteur de ces romans est plus passif que celui des pièces de théâtre.

## **2) introduction au problème de l'autoréférentialité (répétitions et repentirs)**

Au fil des ans, plusieurs critiques ont analysé l'œuvre dans sa globalité<sup>160</sup>. En cherchant des liens d'ordre familial, il est possible de reconstituer la famille Brassard

---

<sup>160</sup> Un état de la question a été fait dans la première partie de l'article de Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 309-333.

ou celle de Victoire. Dans une perspective essentiellement sociologique l'œuvre est réduite à sa part de « réalisme, voire du naturalisme, et restreinte, du même coup aux œuvres de “ l'Est ”<sup>161</sup> ». Les œuvres de l'Ouest et les œuvres fantastiques, qui se rattachent à l'Ouest, sont exclues. La « dichotomie spatiale Est / Ouest, doublée de son corollaire stylistique — joual / non joual — est, à l'examen des dates de publication, des titres des œuvres, un leurre que révèle explicitement [...] *La Maison suspendue*<sup>162</sup> ». Les pièces et les romans centrés sur le personnage de Jean-Marc participent « du processus créateur des “ Chroniques du Plateau Mont-Royal ”<sup>163</sup> ». Avec *Le Vrai Monde?*, ils renvoient au « sémantisme de l'authentique, du cœur mis à nu, de la confession, un sémantisme nourri dans la fiction par un certain repérage autobiographique<sup>164</sup> ». Dominique Lafon propose d'...

[...] interroger le symbolisme des titres qui déclinent les figures de la gestation (*la Cité dans l'œuf*, *La grosse femme d'à côté est enceinte*) et de la circularité (*le Premier Quartier de la lune*)<sup>165</sup>. Ces bornes de l'œuvre romanesque publiée, véritables phases lunaires, trouvent leur ultime sanction dans le titre et la matière de *La Maison suspendue* dans le ciel étoilé de Duhamel ; cette pièce est non seulement une image lunaire transfigurée par une vision poétique et fantastique, mais encore la nécessaire synthèse de deux univers faussement divisés et à tout jamais réunis sur la galerie d'une maison qui devient le berceau de tous les personnages d'une œuvre désormais ancrée au lieu unique de sa conception.<sup>166</sup>

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> On pourrait ajouter à ces titres *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, une pièce publiée en 1996, soit trois ans après la publication de cette analyse. On pourrait ajouter aussi la pièce *Albertine, en cinq temps*, si cette pièce avait conservé le titre original inscrit sur le projet de 26 pages qui date de 1980, et qui s'intitule *Une lumière au bord de la nuit*.

<sup>166</sup> Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 312.

Avec *La Maison suspendue*, Jean-Marc est clairement identifié comme le fils de Gabriel qui est le fils incestueux de Josaphat et de Victoire. L'enfant de la grosse femme a enfin un prénom. Le...

[...] dramaturge a noué les fils épars des univers populaires et bourgeois, dévoilant une cohérence imprévue et remodelant les contours du Cycle des *Belles-sœurs* auquel on peut désormais rattacher *les Anciennes Odeurs*, *le Vrai Monde?* et, bien sûr, *la Maison suspendue*.<sup>167</sup>

L'Est et l'Ouest sont réunis. Josaphat, Édouard et Jean-Marc, c'est-à-dire que la lignée de conteurs et écrivains est réunie en un lieu. Les œuvres antérieures...

[...] s'inscrivent non seulement dans la même lignée fictive, mais aussi dans un même processus créateur, qui fait coïncider la naissance de l'enfant de la Grosse Femme avec l'émergence, chez Tremblay, d'une écriture critique, spéculaire<sup>168</sup>.

Bien que l'auteur crée son œuvre à partir des thèmes, « c'est à partir des personnages, des familles de personnages que le lecteur saisit la cohérence d'une production qui procède par regroupements et récurrences<sup>169</sup> ». Suivre les traces de la grand-mère infirme, évoquée dans la version de 1969 d'*En pièces détachées*, et celle de tous ses descendants fait apparaître une cohésion entre les deux cycles. La voisine raconte la vie à l'intérieur de la maison qui deviendra le centre de la vie des « Chroniques... ».

**LA VOISINE** Avant, dans le temps qu'y étaient douze ou treize, dans'maison... là, je parle, ça fait peut-être quinze, vingt ans... y'avait les plus belles batailles! Y'étaient trois familles ensemble dans un logement de sept appartements! Toutes parents ensemble! Une vraie maison de fous! Ça criait à cœur de jour! La grand-mère infirme, les deux oncles ivrognes, la folle pis sa belle-sœur toujours pris aux cheveux! [...] Même Bernard pis

---

<sup>167</sup> Micheline CAMBRON, *op. cit.*, 241.

<sup>168</sup> Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 316.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 309.

Hélène qui étaient cousins ont couché ensemble dans le même sofa jusqu'à dix-huit ans, quand Hélène s'est mariée... (EPDO, 28-29)<sup>170</sup>

Bernard est le prénom d'un des deux frères de Michel Tremblay et Hélène celui d'une de ses cousines. Ils deviendront Philippe et Thérèse dans les « Chroniques... ». La grand-mère, qui ne s'appelait pas encore Victoire, et les siens deviennent des personnages à part entière dans les « Chroniques... ». Dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte le passé des personnages d'*En pièces détachées*, et non pas celui des personnages du cycle des *Belles-sœurs*, qui deviennent le voisinage de la famille de Victoire.

L'inscription autobiographique qui deviendra plus grande dans l'œuvre à partir des années quatre-vingt était déjà présente dans cette version de la pièce. En 1971, le dramaturge affirmait que « *En pièces détachées* dans la version écrite, c'est vraiment [sa] famille. Parce que tout est vrai dans *En pièces détachées*<sup>171</sup> ».

Cette pièce écrite en 1968 à partir de *Cinq*<sup>172</sup>, rédigée en 1965, sera adaptée pour la télévision en 1971<sup>173</sup>. La première réplique de cette version souligne le désir

---

<sup>170</sup> Cette promiscuité ressemble à celle dans laquelle vivait la famille de l'auteur. « Avant [...] nous habitons tous l'appartement de la rue Fabre — ma grand-mère paternelle avec ses deux fils célibataires, les ineffables Fernand et Gérard, le plus vieux et le plus jeune de ses enfants, tous deux alcooliques et fainéants ; mon père avec sa femme et ses trois fils ; ma tante Robertine avec ma cousine Hélène, mon cousin Claude et mon oncle Lucien rarement présent et toujours paqueté lui aussi — [...] (DCT, 184) »

<sup>171</sup> Michel TREMBLAY dans Rachel CLOUTIER et al., « Entrevue avec Michel Tremblay », *Nord*, n° 1, automne 1971, p. 58.

<sup>172</sup> La pièce *Cinq* qui contient trois des cinq parties de la version actuelle d'*En pièces détachées* est la première pièce de Michel Tremblay à être jouée sur scène. André Brassard signait en décembre 1966 la mise en scène de sa création au Mouvement Contemporain, situé en haut du Patriote qui était célèbre à cette époque.

<sup>173</sup> *En pièces détachées* a été télédiffusée sur les ondes de Radio-Canada dans le cadre des *Beaux Dimanches*, dans une réalisation de Paul Blouin, le 7 mars 1971, reprise le 23 juillet 1972 et à l'hiver 1996 quelques jours après la mort de Paul Blouin qui, soit dit en passant, avait reçu suite à la première diffusion de cette pièce une lettre fort élogieuse des réalisateurs les plus compétents de la cinématographie québécoise des années soixante-dix.

narcissique de l'auteur de s'inscrire à l'intérieur de son œuvre de fiction. Un personnage nommé Mme Tremblay appelle son fils à plusieurs reprises du haut de son balcon.

MME TREMBLAY Michel... Michel, rentre ton bicycle, y commence à faire noir! [...] Michel, sauve-toi pas, là! [...] Michel! M'as t'étendre ma main dans face, si tu me réponds pas. [...] Michel! [...] Michel! Michel! [...] L'avez-vous vu le p'tit snoro? Michel, mon p'tit verrat, m'as te casser une jambe, tu pourras pu pédaler! [...] Michel! M'a te sacrer un coup de bolo! [...] Michel! Michel! [...] (EPD, 11-14)<sup>174</sup>

Le personnage de dix ans ne dit pas un mot. C'est par une petite porte qu'il entre dans cette œuvre qu'il envahira beaucoup plus tard. L'auteur revendique l'identité de ce personnage :

J'étais apparu, déjà, dès le début de ma deuxième pièce. Dans *En pièces détachées*, une madame dit : " Vous savez ce que vous allez en faire de votre garçon, Madame Tremblay? " Ce garçon-là, c'est moi!<sup>175</sup>

L'allusion à l'homosexualité et le nom identique à celui de l'auteur créent une illusion de plus. Dans un mouvement inverse, le dramaturge modifie les noms des personnages de la famille de Robertine<sup>176</sup> qui sera la seule de la famille à ne pas

---

<sup>174</sup> Toutes les répliques où Mme Tremblay appelle son fils seule, puis en chœur avec les voisines dans un crescendo de violence verbale, sont peut-être un clin d'œil à *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* créée en 1969. Dans cette pièce, la mère et le père interpellent leur fils à tour de rôle et en chœur. « GILLES SI TU RENTRES PAS DANS MAISON TOUT SUITE, MAMAN A T'AIMERA PUS [...] TU VAS RESTER EMBARRÉ DEWORRE [...] TON PÈRE VA ALLER TE CHERCHER [...]. Jean-Claude GERMAIN, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter*, Montréal, Leméac, 1972, p. 46. Chez Jean-Claude Germain, la hiérarchie parentale est représentative de certaines familles des années soixante. Avant l'éclatement des familles, alors que les mères restaient à la maison, la venue prochaine du père était présentée comme un argument de poids pour inciter les enfants à obéir.

<sup>175</sup> Michel TREMBLAY entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, *op. cit.*, p. 146.

<sup>176</sup> Dans la production de 1994, Michel Tremblay a modifié le nom de Robertine. C'est la première fois que ce personnage se nomme Albertine dans *En pièces détachées*. Michel Tremblay a déjà raconté que sa tante Robertine lui a confié, à la suite de la diffusion d'*En pièces détachées*, qu'il était le seul à l'avoir vraiment comprise.

changer de nom dans cette version. Hélène<sup>177</sup> devient Thérèse ; Francine, Joanne ; Claude, Marcel ; Henri, Gérard. Un détail dans le programme d'une pièce de théâtre renforce l'effet de réel d'*En pièces détachées*. Michel Tremblay écrit que sa cousine Hélène a déjà eu un « chum » prénommé Henri<sup>178</sup>. Est-il devenu son mari et le père d'une fille qui s'appelle Francine? Rien n'est révélé sur ce point dans cet article, ni dans les récits autobiographiques écrits au début des années quatre-vingt-dix où l'auteur parle de sa tante Robertine, de sa cousine Hélène et de son cousin Claude. (DCT, 184) Dans un autre récit autobiographique, Michel Tremblay résume en quelques mots la situation sociale de la cousine qui a servi de modèle pour créer Thérèse. Le futur auteur n'avait que douze ans : « ma cousine Hélène, la fille de ma tante Robertine, qui travaillait au *Ty-Coq Barbecue* juste à côté de chez nous sur la rue Mont-Royal, entre Cartier et Chabot... (DCT, 43-44) ». C'est à quelques nuances près ce que le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique racontera dans *Le Premier Quartier de la lune*. L'enfant de la grosse femme a neuf ans, sa cousine Thérèse, la fille de sa tante Albertine, qui s'était mariée quelques mois plus tôt avec Gérard Bleau, travaille dans un restaurant de la rue Mont-Royal, *Le Beau Coq Bar-B-Q*. Michel Tremblay s'inspirera souvent de sa cousine Hélène à qui il dédie le premier livre des « Chroniques... ».

Hélène a réellement existé d'ailleurs. Elle a été très importante dans ma vie. Ce qui était formidable chez cette cousine, c'est que c'est une femme, comme je l'ai dit dans la dédicace de *La grosse femme d'à côté est enceinte*, qui s'est révoltée vingt ans avant tout le monde et qui en a subi les conséquences.<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Dans les éditions subséquentes, lorsque le nom d'Hélène a été changé pour celui de Thérèse, les éditeurs ont laissé le nom d'Hélène dans la chanson que les Aurore Sisters interprètent au Coconut Inn de Maurice. Dans la version de 1994, les Aurore Sisters et leur chanson ont été supprimées.

<sup>178</sup> Michel Tremblay raconte qu'un jour sa cousine Hélène lui a dit ceci : « J'tais supposée de te garder, à soir, mais j'peux pas, j'sors avec Henri. » dans Michel TREMBLAY, *La Tour Eiffel qui tue*, Programme du Théâtre Port-Royal, du 13 mai au 12 juin 1976.

<sup>179</sup> *Id.*, dans Donald SMITH, *op. cit.*, p. 219.



Ces conséquences sont bien illustrées dans *En pièces détachées*, la pièce où « tout est vrai ». Michel Tremblay reprend souvent les personnages d'*En pièces détachées* :

Albertine, Thérèse et Marcel sont trois de mes personnages fétiches et j'aimerais toujours les décrire ; j'ai même parfois l'impression que je n'en aurai jamais fini avec eux, qu'ils m'obligeront toujours à les suivre dans leur longue chute en essayant de les comprendre...<sup>180</sup>

Il s'agit bien de la descente aux enfers des personnages, et non pas celle de la famille de la marraine de l'écrivain. Lorsque le lecteur reconnaît les prénoms substitués dans les textes subséquents, « la part d'illusion dont le romancier se plaît à jouer<sup>181</sup> » est accrue. En 1994, Michel Tremblay interdit au lecteur de voir dans son œuvre un reflet fidèle de la vie des siens ailleurs que dans *En pièces détachées*.

C'est la seule pièce qui s'inspire directement de ma famille — celle de la sœur de mon père. D'ailleurs, je vivais encore chez mes parents lorsque je l'ai écrite. Je l'ai à peine transposée. Il s'agit presque d'une copie de la réalité.<sup>182</sup>

La famille d'*En pièces détachées* est « calquée sur [la famille de sa] marraine mais vite devenue [sa] chose à [lui]<sup>183</sup> ». La famille de Victoire n'est donc pas la famille d'Olivine Tremblay<sup>184</sup>, mais une famille sortie tout droit de l'imaginaire de Michel Tremblay. C'est cette famille qui envahira les « Chroniques... ».

---

<sup>180</sup> *Id.*, « Les pièces d'un puzzle », *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1994, p. 7.

<sup>181</sup> Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 21.

<sup>182</sup> Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Pierre LAVOIE, *op. cit.*, p. 16.

<sup>183</sup> *Id.*, « Naissance d'un puzzle », *En pièces détachées*, Programme du TNM, du 19 avril au 14 mai 1994, p. 5.

<sup>184</sup> La grand-mère paternelle de Michel Tremblay a malgré tout servi de point de départ à l'élaboration du personnage de Victoire. Comme Olivine Tremblay qui a dû quitter Charlevoix où elle a grandi, Victoire a quitté Duhamel pour aller vivre à Montréal. En parlant de sa grand-mère Michel Tremblay raconte ceci. « La suffocation l'avait terrassée quand elle s'était vue obligée de déménager à Montréal, au début du siècle, pour suivre Téléphore Tremblay qu'elle allait épouser... La misère, la misère noire des paysans de partout au Québec venus s'installer en ville pour devenir des ouvriers mal payés, le

Le cycle romanesque s'écarte de l'ensemble du cycle des *Belles-sœurs*<sup>185</sup> qui « apparaît donc, à l'examen du cycle romanesque, un prétexte, ou un " post-texte " »<sup>186</sup>. Les sœurs Guérin des *Belles-sœurs*, la famille Brassard de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Sainte Carmen de la Main* et *Damnée Manon, Sacrée Sandra*, le travesti de *Hosanna*, deviennent des figurants des « Chroniques... ». Un personnage d'une pièce écrite avant le second volume deviendra un personnage du quatrième volume. Lucille Beaugrand de *L'Impromptu d'Outremont* et sa mère Antoinette Beaugrand y côtoient Édouard alors qu'il est en voie de devenir la duchesse de Langeais. À partir du troisième volume, les personnages « deviennent les héros des pièces ultérieures »<sup>187</sup>. Victoire meurt, l'enfant de la grosse femme apparaît dans l'œuvre à l'âge de quatre ans. C'est « la fin d'une époque mythique, celle du passé ancestral dont Victoire et Josaphat étaient les derniers témoins »<sup>188</sup>. De nouveaux personnages arrivent et « contraignent l'auteur à des réajustements fictifs »<sup>189</sup>. Dans le quatrième volume, la famille de Victoire grossit.

La naissance de Madeleine « oblige » Tremblay à corriger l'édition de *la Duchesse de Langeais*. Alors que dans l'édition originale, Édouard attribuait son initiation au whisky à sa sœur Laurette lors de sa première communion, s'accusait d'avoir une fois « fini la nuit avec le mari de [s]a sœur Pauline », dans la réédition de 1984 Laurette devient Albertine ; Pauline, Madeleine. Ce réajustement qui resserre les liens familiaux souligne,

---

*cheap labor* des compagnies anglaises [...] (UAC, 106-107) » Le reste de la vie de Victoire n'est que littérature.

<sup>185</sup> Les personnages des pièces écrites avant 1973 se retrouvent tous dans le film d'André Brassard, *Il était une fois dans l'Est*. Les personnages restent les mêmes. Ils changeront dans les pièces écrites après 1973.

<sup>186</sup> Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 315. Pour l'établissement des concordances entre le cycle théâtral et le cycle romanesque voir l'article de Dominique LAFON, « Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay. La généalogie d'un autre lyrisme », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 21, 1981.4, p. 95-103.

<sup>187</sup> *Id.*, « Généalogie des univers dramatiques et romanesques », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 324.

*a contrario*, l'importance de la modification dont *Bonjour, là, bonjour* fait l'objet en 1987 et confirme l'hypothèse précédemment formulée ; si *Bonjour, là, bonjour* doit demeurer une pièce excentrique par rapport à la généalogie fictive, c'est que son thème central, l'inceste, est devenu le centre de la quête de la filiation et qu'il doit être attribué non plus à des personnages secondaires, mais aux figures mythiques des origines que sont devenus, après le cycle romanesque, Josaphat et Victoire.<sup>190</sup>

L'inscription du nom du personnage écrivain qui racontera la vie de toute la famille à partir des origines se fait peu de temps avant celui de sa mère. L'enfant de la grosse femme a eu un prénom en 1990 avec la publication de *La Maison suspendue*, au moment où Jean-Marc prend la plume pour retrouver ses origines et « racheter la faute du grand-père coupable d'avoir par [la] vente [de la maison de Duhamel] déraciné la famille<sup>191</sup> ». La grosse femme reste sans nom et sans prénom dans les cinq premiers romans des « Chroniques... ». Elle est « condamnée à l'anonymat parce qu'elle est la mère des mères, éternellement enceinte parce qu'elle est la maternité éternelle.<sup>192</sup> » Elle sera nommée pour la première fois dans l'œuvre en 1992 dans *Marcel poursuivi par les chiens* par sa nièce Thérèse qui la nomme « ma tante Nana (MP, 21) ». Le premier personnage identifié par le même prénom sera la mère de l'auteur dans un récit autobiographique des *Vues animées*. Elle est nommée « Nana (VA, 50) », par son mari qui ne la perçoit pas comme une mère, mais comme son épouse. Le nom d'état civil de la mère de Michel Tremblay est indiqué dans la dédicace de *Douze coups de théâtre*, le second recueil de récits autobiographiques. « Pour Rhéauna Rathier, moitié Cri, moitié Française, ma mère (DCT, 7) ». Ces précisions biographiques rattachent le personnage de la mère de l'auteur aux chansons écrites par Michel Tremblay dans la seconde moitié des années soixante-dix. La première intitulée *La Cree* est inspirée d'un personnage dont l'auteur ne parlera qu'en 1990, sa

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 325. Pour trouver aisément toutes les répétitions et repentirs de l'œuvre, voir Jean-Marc BARRETTE, *L'Univers de Michel Tremblay, Dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, 544 p.

<sup>191</sup> Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 331.

« grand-mère Maria, la mère de [sa] mère, déjà âgée à l'époque, personnage haut en couleur, indienne Cree francophone de Saskatoon (VA, 85) », et du père de sa mère, « un marin français, disparu depuis longtemps sur un cargo au long cours (DCT, 246) ». Le contenu de la première des huit chansons écrites pour Pauline Julien<sup>193</sup>, est résumé par l'auteur. « La première, pour la période de 1890, raconte l'histoire d'une Indienne [sic] de Saskatoon qui aboutit en Bretagne, mariée à un marin. Ça s'appelle *la Cree*, avec l'orthographe anglaise<sup>194</sup> ». Ces précisions données au moment de l'écriture du premier volume des « Chroniques... » souligne le lien entre Rhéauna Rathier, fille de Maria Desrosiers<sup>195</sup>, et la grosse femme présentée par Florence : « Sa mère a été élevée dans le fin fond de la Saskatchewan par des Indiens Cris. (GF, 52) » Rhéauna Rathier et la grosse femme sont bien sûr deux personnages différents. Elles ont en commun l'image maternelle de la gestation, de la création. Le soir du 2 mai 1942, la grosse femme crée une atmosphère rassurante en chantant *Le Temps des cerises*, qui sera repris par Florence dans *Marcel poursuivi par les chiens*. Comme Florence, la grosse femme sait beaucoup de choses. Elle raconte à Marcel le déracinement vécu par ses ancêtres, deux siècles plus tôt.

[...] ces générations d'humiliés ou de malotrus, tous descendants du même ancêtre venu de France parce que la guerre de Trente Ans avait dévasté son coin de terre au point où rien n'était plus reconnaissable dans son village : la mauvaise herbe avait envahi la forge, les rats avaient niché dans les fours à pain et il ne restait plus que ruines là où jadis s'étaient élevées des fermes

---

<sup>192</sup> Jean Cléo GODIN, « Albertine et la maison de l'enfance », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 185.

<sup>193</sup> *Mes amies d'filles*, Kébec-Disc, KD-949, 1978. Huit des neuf chansons de ce disque ont été écrites par Michel Tremblay. Voici leurs titres et l'année illustrée par chacune d'entre elles. *La Cree* (1890), *Anne Gervais* (1900), *Rupture* (1900), *Quatorze à table* (1910), *Après la crise* (1930), *Le rêve de la sauce de chocolat* (1940), *Le bonheur* (1950), *Réveil* (1960).

<sup>194</sup> Michel TREMBLAY, dans s.a., « L'écriture au diapason de la société qui la fait vivre », *Le Compositeur canadien*, juin 1977.

<sup>195</sup> Michel Tremblay donne un peu plus de détails sur les origines de sa grand-mère maternelle dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*.

pauvres mais fières et parfois propres en ce dix-septième siècle particulièrement sale. (TP, 204)

Quand il sera devenu adulte et écrivain, l'enfant de la grosse femme décrira le déracinement de ses grands-parents qui ont dû quitter leur campagne au début du siècle pour aller travailler en ville à faible salaire. Jean-Marc décrit la famille paternelle mythique protégée par Florence et ses filles depuis la fin du siècle précédent. Il décrira aussi la vie des descendants nés en ville, ceux qui courbent l'échine devant un employeur qui leur procure un emploi leur assurant une vie... misérable. Ce sont les femmes de cette génération que la grosse femme rassure en ce soir du 2 mai 1942. Elle rassemble autour d'elle les six jeunes femmes primipares afin de les aider à comprendre les secrets de la maternité. Enceinte du futur narrateur des « Chroniques... » annoncé par Florence, la grosse femme ressemble à Nana, la mère du narrateur de *Encore une fois si vous permettez*, personnage haut en couleurs qui oblige son fils à clarifier ses idées face à la littérature. Dans toute cette œuvre où la généalogie est « fondée sur la double métaphore d'un inceste paternel et d'une paternité homosexuelle<sup>196</sup> » deux figures maternelles accompagnent le narrateur. Dans ses récits autobiographiques, les figures maternelles seront à nouveau associées à l'écriture. Lorsqu'il se demandera s'il est possible pour un enfant d'être publié au Québec, Michel Tremblay pense à sa grand-mère paternelle en se posant cette question : « avait-elle rêvé de coucher doucement sur du papier blanc sa propre genèse du bout du monde? (UAC, 107) » L'auteur associe sa grand-mère paternelle à la genèse, au « récit de la création ». Lorsqu'il imagine sa grand-mère, une voisine, son frère, sa mère et lui-même installés autour d'une même table, sa mère chantonne *Le Temps des cerises*, chanson dont la quatrième strophe parle d'une souffrance passée et du désir d'en garder le souvenir.

J'aimerai toujours le temps des cerises  
 C'est de ce temps-là que je garde au cœur  
 Une plaie ouverte  
 Et dame fortune en m'étant offerte  
 Ne pourra jamais fermer ma douleur  
 J'aimerai toujours le temps des cerises

---

<sup>196</sup> Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 332.

Et le souvenir que je garde au cœur.<sup>197</sup>

Dans l'œuvre de Michel Tremblay, l'identité est demandée au père qui refuse de la donner. En vendant la maison familiale en 1910 et en poussant Victoire dans les bras de Téléphore Tremblay, Josaphat a refusé à ses descendants « le nom premier reçu et assumé qui est le nom du père<sup>198</sup> ». Le dernier descendant de la famille de Victoire n'a eu un prénom qu'au moment où il a « acheté tous ces souvenirs-là pour les empêcher de sombrer dans l'indifférence générale (MS, 15) ». Il a enfin eu un « prénom qui vous [...] distingue<sup>199</sup> » du père au moment où l'écriture est devenue garante du passé. Avant de prendre la parole, l'enfant de la grosse femme vit en fusion avec sa mère. Il est toujours désigné par une périphrase qui désigne en même temps sa mère. En devenant écrivain, il se distingue de sa mère. Pour les psychanalystes, la perte de la mère est essentielle à la création, il faut être autonome pour produire une œuvre originale.

Pour l'homme et pour la femme, la perte de la mère est une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l'autonomisation. Le matricide est notre nécessité vitale, condition *sine qua non* de notre individuation, pourvu qu'il se passe de manière optimale et puisse être érotisé : soit que l'objet perdu soit retrouvé comme objet érotique (c'est le cas de l'hétérosexualité masculine, de l'homosexualité féminine), soit que l'objet perdu soit transposé par un effort symbolique incroyable et dont on ne saurait qu'admirer l'avènement qui érotise l'*autre* (l'autre sexe, dans le cas de la femme hétérosexuelle) ou bien qui métamorphose en objet érotique « sublimé » les constructions culturelles (on pense aux investissements, par les hommes et par les femmes, des liens sociaux, des productions intellectuelles et esthétiques, etc.).<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Le Français Jean-Baptiste Clément a écrit les paroles de cette chanson en 1866.

<sup>198</sup> Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p. 34.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> Julia KRISTEVA, « Un contre-dépresseur, la psychanalyse », *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », n° 123, 1989 p. 38-39.

Contrairement à son grand-père qui « jouait du violon pour faire lever la lune (MS, 84) », Jean-Marc s'installe « là où tout a commencé [...] pour empêcher le crépuscule (MS, 84) ».

Chez Tremblay, la Lune incarne simultanément la Mère (le Père est toujours ailleurs, dans le canot de la chasse-galerie) et le Rêve, parce que le Rêve est la nourriture essentielle, qui permet de traverser l'existence lamentable, qui donne « une raison de continuer » (GF, 302).<sup>201</sup>

Dans un mouvement opposé à celui du grand-père, Jean-Marc veut empêcher le soleil de se coucher. La nuit ne doit pas tomber et la lune ne doit pas se lever pour régner sur leur destinée. Il veut écrire un roman réaliste. Mais Michel Tremblay est incapable d'être purement réaliste. Il y aura toujours un mélange de réalisme et de rêve dans toute son œuvre.

L'œuvre proposera, en contrepoint de l'impossibilité de perpétuer, du « chus pas capable », le pouvoir d'inventer, mais elle sera vouée à l'éternel recommencement, lieu de prédilection du rêve, du cauchemar, de la folie. Au cœur de l'œuvre, mise à découvert par elle, l'homosexualité acceptée conduira à un nouveau récit; la fiction empêchera l'extinction de la race par les pouvoirs de l'imagination qu'elle s'accorde, car elle puise au Rêve.<sup>202</sup>

Alors que la mise en abîme permet de voir l'organisation de la hiérarchie familiale et fait ressortir l'absence de communication entre les membres de la famille, la mise en place des personnages dramatiques dans leur espace familial et leur isolement dans les formes périphériques de métathéâtre (les monologues et les chœurs) montrent les conséquences de l'absence de communication. Les personnages qui ont dû nier leurs émotions et leurs points de vue sur la vie ne sont que des loques. Le résumé de l'essentiel de leur vie éveille la compassion du lecteur / spectateur qui refuse leur mode de vie. L'absence de discours extérieur sur le comportement des personnages aliénés oblige le lecteur à chercher de toute urgence une solution pour éviter que cette

---

<sup>201</sup> André BROCHU, *op. cit.*, p. 264.

<sup>202</sup> Lorraine CAMERLAIN, « Entre ciel et terre », *Le Monde de Michel Tremblay*, *loc. cit.*, p. 222.

situation, reflet de problèmes contemporains, se reproduise. Dans ces pièces, le dramaturge montre que le monde qui l'entoure est malade et il crie l'urgence d'un engagement social. Chacun doit prendre conscience de son appartenance à la société et au monde de son époque et se mettre au service de ses contemporains. Le dramaturge le fait à travers ses pièces de théâtre et il incite les lecteurs / spectateurs à le faire dans leur domaine.

La théâtralisation dans les textes dramatiques oriente l'attention du lecteur sur le discours du personnage et non pas sur un message en particulier. Les personnages concernés peuvent être aliénés, mais leur narcissisme n'incite pas le lecteur à l'action. La théâtralité dans les textes narratifs n'est guère plus incitative, puisque le narrateur propose une réflexion qui clôt un débat qui n'a lieu qu'avec lui-même. À mesure que l'œuvre se construit, l'attention se porte davantage sur le plaisir esthétique de l'auteur. On sent de plus en plus qu'il veut être seul avec le lecteur. Il a besoin de se confier à travers son monde imaginaire et de proposer son point de vue sur des problèmes sociaux. Mais il semble moins pressé de terminer son discours, il prend le temps de mettre en place l'univers diégétique avant d'en révéler les faiblesses et de suggérer une explication. Des personnages imaginatifs transposent leur mal de vivre dans des aventures imaginaires qui les aident à survivre. Peu importe la part de réalisme, la présence ou l'absence de procédés créant des effets de distanciation ou le besoin de s'évader dans l'imaginaire, la mise en place des personnages dans leur espace familial dramatique ou narratif trahit toujours une forme d'enfermement. Parfois le personnage est seul avec son problème, parfois c'est l'auteur qui réfléchit tout seul.

L'autoréférentialité rend compte de ce besoin de se tourner vers soi afin de faire le récit des origines, et de trouver soi-même la source du malaise qui sévit dans la famille. À l'image du peuple catholique francophone, tenu à l'écart des biens matériels et du progrès économique afin de cultiver des terres improductives, les ancêtres de la famille centrale de l'œuvre doivent quitter leur village pour devenir le *cheap labor* de propriétaires anglophones ou pour venir grossir le nombre des chômeurs dans les villes. L'idéologie de Michel Tremblay diffère de celle d'un auteur édifiant comme Patrice Lacombe qui, dans *La Terre paternelle*, associe la campagne à la pureté et la ville à la perdition. Enfin, s'il le fait, c'est à sa façon. Dans l'œuvre de Michel



Tremblay, la campagne est associée au bonheur, à l'inconscience et à l'inceste... un inceste accepté et partagé par un frère et une sœur amoureux l'un de l'autre et attentifs à leur enfant. L'exode vers la ville n'est pas une course pour la survie, mais la conséquence d'un geste violent du « père » qui n'était plus capable de vivre en fonction de ses propres valeurs. En voulant respecter les convenances sociales de son époque, il a semé le germe qui allait mener sa famille à la destruction. La ville est le lieu de perte de cette famille, mais pas au sens où l'Église l'entendait. L'espoir réside dans l'accès à l'éducation des plus doués de la première génération née en ville durant la Seconde Guerre mondiale.

## **CHAPITRE 3**

### **FIGURES DU NARRATEUR DANS L'ŒUVRE**

*Lorsque nous avons pu traverser nos mélancolies au point de nous intéresser aux vies des signes, la beauté peut aussi nous saisir pour témoigner de quelqu'un qui a magnifiquement trouvé la voie royale par laquelle l'homme transcende la douleur d'être séparé : la voie de la parole donnée à la souffrance, jusqu'au cri, à la musique, au silence et au rire.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Julia, KRISTEVA, « La beauté : l'autre monde du dépressif », *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio / Essais » n° 123, 1989, p. 111.

Pour Michel Tremblay, un narrateur n'est jamais impersonnel,

[...] même si le roman n'est pas écrit à la première personne, comme dans « Les Chroniques... », il faut assumer que le narrateur est un personnage et que tout ce qu'il y aura dans ce roman, tout ce qui est raconté, narré, est la vision de ce narrateur-là. »<sup>1</sup>

Ce narrateur-là débute la narration de ses « Chroniques... » en décrivant quatre personnages imaginaires<sup>2</sup> qui savent beaucoup de choses sur la famille d'à côté et tout le quartier. Elles ne sont pas de simples témoins. Comme le narrateur qui décrit les lieux et les personnages et narre les événements du début à la fin en étant à l'écoute de ses voix intérieures, Florence et ses filles doivent « tricoter au fur et à mesure, guetter, ne pas interpréter, se réjouir ou geindre avec Victoire, avec Gabriel, Albertine, Édouard... (GF, 207) ». Elles « tricotent » la vie des gens de la rue Fabre, comme les Moïres, divinités grecques du Destin<sup>3</sup> décidaient du début, du déroulement et de la

---

<sup>1</sup> Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, « Intervista con Michel Tremblay », *Da Michel a Jean-Marc : l'autobiografia nell'opera narrativa di Michel Tremblay*, Università Degli Studi di Urbino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, 1992-93, p. 152-153.

<sup>2</sup> Ce goût pour les personnages non réalistes n'est pas nouveau. Les premiers textes narratifs de Michel Tremblay, écrits à la fin de l'adolescence entre 1960 et 1962, trahissent l'influence de plusieurs auteurs de fantastiques dont Edgar Allan Poe. Autre influence, la lecture de *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez publié en 1967 et traduit en français en 1968. Ce livre lui donne le goût d'écrire un roman où se côtoient le réalisme et le fantastique sans que l'un nuise à l'autre. Tout au long des « Chroniques... », l'impression de réalité est là malgré la présence de Florence, de ses trois filles et du chat Duplessis que le lecteur sait « irréels ». Le goût pour le réalisme lui vient de « tout le XIX<sup>e</sup> siècle français, anglais et russe. Dickens, Zola, Balzac. » Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, *op. cit.*, p. 171.

<sup>3</sup> Antoine Sirois a relevé les allusions aux mythologies grecques et romaines dans les deux premiers romans des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » dans son article, « Délégués du Panthéon au Plateau Mont-Royal : Sur deux romans de Michel Tremblay », *Voix & images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 319-326.

Michel Tremblay s'inspire de la mythologie grecque, pour créer ses personnages. Il le fait en réaction contre la religion catholique. « Ça m'a toujours dérangé, dans la religion catholique, d'adorer des dieux ou des saints qui venaient d'ailleurs. Ça m'a toujours perturbé qu'on n'en ait pas ici. Pourquoi

fin de la vie des mortels. Telle Clotho tenant la quenouille et filant la vie au moment de la naissance, une des femmes tricote la destinée des enfants à naître, au moment où les femmes du quartier sont enceintes. Une seconde exécute le « tricot » de la vie comme Lachésis enroulait le fil de l'existence. Une dernière referme les « pattes de bébés » comme Athropos coupe le fil de la vie et détermine la mort. Elles sont la métaphore du narrateur extradiégétique-hétérodiégétique qui fait le récit synchronique de la vie des gens de la rue Fabre, le 2 mai 1942. Dès le premier paragraphe, « Rose, Violette et Mauve tricotaient des pattes de bébés. Pour la grosse femme d'à côté qui était enceinte. “ Demain, on va commencer celles de madame Jodoin. ” Et Florence leur mère se berçait (*GF*, 13) ». Elle « raconterait le passé [...], mais garderait l'avenir pour elle (*GF*, 207) », comme la Nuit, mère du Destin. Comme le narrateur, Florence et ses filles ne participent pas à la vie des gens. Elles sont le double du narrateur extradiégétique-hétérodiégétique qui interrompt régulièrement son récit (les tricots de Rose, Violette, Mauve) pour insérer soit des analepses explicatives à chaque fois que la focalisation du récit se fait sur de nouveaux personnages, soit des prolepses, plus rares et plus imprécises.

### 1) figures du narrateur et ruptures spatio-temporelles

Une chronique est un recueil de faits historiques racontés dans leur ordre de succession. Malgré leur titre, les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », contiennent plusieurs anachronies et ne se déroulent pas toujours à l'intérieur des limites du Plateau Mont-Royal. Une partie du quatrième roman de la série, *Des nouvelles d'Édouard*, fait

---

n'aurions pas, ici, des dieux et des déesses? Il faut croire et adorer. La deuxième fonction, c'est que cela m'évitait d'écrire des romans réalistes. Je ne voulais pas faire du reportage sur les années quarante et je voulais que l'auteur des « Chroniques... » traite le monde onirique sur le même palier, sur le même fond que le monde réaliste. Par exemple, au début, on pense que Rose, Violette et Mauve sont de vrais personnages. Cela prend un bout de temps avant qu'on comprenne qu'elles n'existent pas et que seul Marcel les voit. [...] Je me suis quand même inspiré, de plus, de la mythologie grecque, des muses. Elles sont les Parques et en même temps les muses. À travers le truchement d'un mentor qui est Duplessis, ce sont elles qui vont apprendre à Marcel les arts, la culture, et donc la vie. » Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, *op. cit.*, p. 161-162.

le récit d'un voyage en France. Si ce voyage est hypothétique, comme l'a suggéré Michel Tremblay, la rupture spatiale n'a pas lieu.

[...] je me réserve quelque part dans mon esprit qu'Édouard n'est jamais allé en voyage. Il s'est réfugié dans un hôtel sur la rue Saint-Laurent, il a tout écrit effectivement parce qu'il n'était pas fait pour *vivre les affaires*. Comme les écrivains ne sont pas faits pour *vivre les affaires*.<sup>4</sup>

Dans le premier roman des « Chroniques du Plateau Mont-Royal », *La grosse femme d'à côté est enceinte*, l'action se déroule le 2 mai 1942 sur le Plateau Mont-Royal. Des analepses viennent interrompre le récit synchronique. Elles sont de véritables retours en arrière où le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte le passé des personnages. Le livre est divisé en 67 parties séparées par un espace blanc. Aucun titre n'annonce les anachronies, aucune marque typographique non plus. Plusieurs parties du roman commencent par la présentation d'un nouveau personnage. Le narrateur hétérodiégétique raconte l'emploi du temps de ce personnage et de son entourage le matin du samedi 2 mai 1942 avant de faire le récit d'un événement signifiant du passé de ce personnage. L'analepse est parfois l'occasion de faire le portrait d'un groupe social. Par exemple, le narrateur raconte d'abord de façon synchronique une conversation entre Mercedes et Béatrice<sup>5</sup>. Deux paragraphes plus loin, il fait le récit de la toute première rencontre entre ces deux personnages en donnant l'impression de narrer ces faits d'un point de vue extérieur aux personnages. Trois des cinq pages de cette analepse sont une description des relations des femmes du quartier en route vers le centre-ville en tramway. Le narrateur décrit rapidement chacune d'entre elles, et leur rapport avec l'autre : leur crainte des Juifs à qui elles doivent toutes de l'argent, leur moquerie devant une vieille Juive « qui sent fort (*GF*, 24) » et leur méconnaissance du monde des anglophones entre les rues University et Atwater. Le lecteur comprend que ces femmes vivent en retrait de la pluralité culturelle d'une grande

---

<sup>4</sup> Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, *op. cit.*, p. 166-167.

<sup>5</sup> La présence de Béatrice alias Betty Bird dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » est une référence intertextuelle à *Demain matin, Montréal m'attend*, la comédie musicale où elle était une tenancière de bordel.

ville. Cette description se termine par un « toujours est-il qu'un samedi matin, très tôt (GF, 25) » qui permet au narrateur de continuer la description de la rencontre entre Mercedes et Béatrice interrompue trois pages plus tôt. Les deux jeunes femmes, comme toutes les autres, ont des problèmes d'argent. Au lieu d'avoir peur de leur créancier ou de dénigrer les femmes de même confession que leur créancier, elles choisissent la prostitution pour sortir de la pauvreté. Cette rencontre avait eu lieu un an avant l'histoire racontée dans le récit premier. L'analepse se termine par un bond en avant jusqu'au matin du 2 mai 1942, au moment où Mercedes frotte le dos de Béatrice dans la baignoire. Ce n'est qu'en lisant ces mots « elle repensait à tout cela et un large sourire illuminait son visage (GF, 27) » que le lecteur se rend compte qu'il s'agissait d'un souvenir de Mercedes. Le récit synchronique de *La grosse femme d'à côté est enceinte* porte sur la description de plusieurs personnages différents d'un même quartier. Chacun commence sa journée dans sa maison, la poursuit au Parc Lafontaine pour y découvrir quelque chose de vraiment important dans sa vie, avant de se rendre tous ensemble dans la maison de la grosse femme pour prendre le dernier repas de la journée. Ce roman inaugural de la série contient plusieurs analepses afin de raconter la vie quotidienne des gens du quartier, le passé de la famille de Victoire, celui des voisines enceintes, des prostituées et de la propriétaire du restaurant du coin et de son chat. Chacune se terminait soit par un « ce matin-là », un « toujours est-il que », un « aussi... » qui précédait la suite de la description commencée avant l'analepse explicative.

Il en va tout autrement dans *Un objet de beauté*, le sixième volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal », où le récit premier se déroule presque sans retours en arrière. Dans une analepse qui n'en est pas vraiment une, le lecteur sait, dès les premiers mots qu'il s'agit d'un souvenir : « Elle revit sa mère, Victoire, digne, raide dans sa chaise berçante dans le coin de la salle à manger de l'appartement de la rue Fabre. (UOB, 26) » Le narrateur décrit le passé à la troisième personne, du point de vue du personnage. Le souvenir d'Albertine n'est pas aussi précis que les analepses de *La grosse femme...* Le narrateur indique la difficulté d'Albertine à se souvenir de tous les faits avec exactitude : « Où était-il au fait? En imagination, elle fit le tour de l'appartement [...] (UOB, 26) ». Le narrateur n'écrit que le début du discours d'un personnage du passé en ajoutant que ce « serait long (UOB, 27) ». En fait, il ne

s'agit pas d'un pur souvenir. Albertine « ressuscite sa mère par la seule force de son imagination [...] elle distille dans un seul monologue tout ce que Victoire a charrié pendant toute sa vie [...] » (*UOB*, 27) ». Le narrateur mêle habilement le retour en arrière, le souvenir et la part d'imagination du personnage qui « a besoin comme de la résurrection d'un souvenir. Du réconfort qu'il représente. » (*UOB*, 27) ». Le narrateur ne raconte pas vraiment le passé. Le moment présent prend toute la place. Le besoin ressenti ici et maintenant par Albertine est plus important que la vie passée de la famille. D'ailleurs, cette « résurrection » n'a qu'une page et demie. Parfois Albertine se souvient des paroles du frère Stanislas qui a été le premier à lui dire que Marcel souffrait d'une maladie mentale. Ce souvenir singulier ne laisse aucune place à l'imagination. Il ne la réconforte pas, parce qu'il est bien ancré dans l'insoutenable « réalité ». Des six romans, *Un objet de beauté* est le seul où le narrateur n'indique jamais la date de façon absolue. Les événements sont datés de façon relative. Le temps social et historique en toile de fond ne permet pas de préciser la date des événements, contrairement à *La grosse femme...* où l'opposition des personnages à la conscription situe clairement l'action en 1942. Les marques du temps dans le sixième roman sont aussi relatives que l'ancrage de Marcel dans la « réalité ». Le passage des saisons est indiqué clairement dans les titres de la première partie, « Le printemps de toutes les promesses », et de la deuxième, « L'automne de toutes les détresses ». Entre les deux, un « intermède en forme de déménagement pourri » se termine une « nuit de mai » (*UOB*, 272) ». Pour savoir que l'action se déroule au début des années soixante, le lecteur, qui a noté que Marcel a vingt-trois ans (*UOB*, 21), doit se souvenir que dans le premier roman il avait quatre ans. L'action se déroule donc en 1961. Le narrateur fait allusion au passé lorsqu'il écrit que Marcel « n'est jamais retourné sur la Main depuis la mort de son idole » (*UOB*, 259) ». Cette phrase révèle peu de choses à ceux qui n'ont pas lu *Marcel poursuivi par les chiens*. Seuls les lecteurs de cette pièce savent que le romancier fait allusion à la mort de Mercedes, l'idole de Marcel. Cette paralepse, qui n'en est pas vraiment une pour ceux qui ont lu la pièce, a pour ces derniers une fonction ludique. Elle reste sans intérêt pour les autres qui continuent leur lecture sans avoir vraiment manqué quelque chose puisque ce renseignement indique seulement que Marcel peut comprendre ce que raconte Thérèse au sujet du French Casino. Dans ce roman, la focalisation du récit se fait toujours sur les événements et l'émotion du moment présent. Par exemple, lorsque Nana est hospitalisée elle pense à la rêverie



qu'elle faisait « vingt et un ans plus tôt (UOB, 222) ». Un relais de narration fait par le narrateur indique que Nana « se laisse bercer par ses propres mots retrouvés (UOB, 222) ». Le texte qui débute par les mots « C'est par une baie ouverte. (UOB, 222) » et qui se termine par « pis on aimerait ça! (UOB, 223) » reprend les mots que la grosse femme avait adressés à son mari Gabriel dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* (GF, 38-40). Dans le premier volume, elle était enceinte, son enfant se présentait bien, et c'était la révolte causée par une situation financière difficile qui lui faisait hurler « Acapulco! ». Dans le sixième, elle va mourir et ce mot est un baume sur ses souffrances physiques et l'appréhension de la mort. Il est « rempli d'espoir et de parfums exotiques (UOB, 224) ». <sup>6</sup> Dans ce roman, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique n'a pas besoin de raconter le passé pour expliquer le présent comme il l'a fait dans le premier volet des « Chroniques... », d'une part parce que les lecteurs connaissent le passé, et d'autre part parce que l'objet de beauté, la schizophrénie de Marcel, se vit dans un monde imaginaire qui se construit sur ses craintes et ses désirs. Il ne nécessite pas autant de précision qu'un récit naturaliste. Les souvenirs mêlés d'imaginaire d'Albertine, la rêverie de Nana et les hallucinations de Marcel servent de palliatif à la difficulté de vivre de tous les personnages. L'imaginaire est un instrument essentiel à la survie de tous les personnages d'*Un objet de beauté*. À partir du moment où la douleur de Marcel est trop grande pour être canalisée dans un récit imaginaire, ses hallucinations sont mêlées aux descriptions du narrateur, comme les rêveries de la grosse femme et celles d'Albertine. Son besoin de purification par le feu avait été résumé par un des membres du chœur de *En pièces détachées*.

MME BÉLANGER Un bon jour, y'a mis le feu aux cheveux de sa mère, pis y'a tout cassé dans'maison, ça fait qu'y'ont été obligés de le faire enfanner. (EPD, 70)

---

<sup>6</sup> Dans la pièce *Encore une fois si vous permettez*, Nana associe également la douleur de son cancer à celle de l'accouchement. « Quand j'avais porté, j'avais mal là. À la même place. Exactement à la même place. C'est ça qui me fait le plus de peine. J'ai l'impression... J'ai l'impression d'être en train d'enfanter ma mort. (EUF, 63) » Dans la pièce, elle raconte sa douleur à son fils pour se « soulager... pas de la douleur... mais de... j'sais pas... du poids que j'ai sur le cœur depuis que je sais tout ça (EUF, 63) », depuis qu'elle sait comment le cancer se nourrit d'elle et qu'elle va mourir.

Dans le roman, tout est raconté dans le détail sur le même niveau narratif que les autres événements de la vie quotidienne. La vie a repris le dessus sur le rêve.

Entre ces deux romans présentant des rapports spatio-temporels très différents<sup>7</sup>, trois autres présentent des structures qui se ressemblent sans être semblables. Dans le second roman, *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique pousse le souci du détail chronologique jusque dans la mention des jours de la semaine : lundi premier juin, mardi 2 juin, mercredi 3 juin et jeudi 4 juin. Ce roman a pour toile de fond la préparation du reposoir de la Fête-Dieu, cérémonie religieuse « respectée » par les catholiques du Québec d'avant la Révolution tranquille. Ici, il faut avoir lu le premier roman pour savoir que l'action se déroule précisément en 1942, parce que les rares allusions à la guerre sont imprécises. C'est l'état de la grosse femme qui indique au lecteur l'année de l'action : elle est toujours enceinte de l'enfant qu'elle portait dans *La grosse femme...* Un mois s'est donc écoulé entre les deux volumes. L'absence d'analepses dans *Thérèse et Pierrette...* montre que ce roman est la suite d'un autre où le passé porteur de significations a déjà été raconté. Il s'est produit peu de choses durant le mois écoulé. Les histoires amorcées dans le précédent roman se poursuivent sans que le narrateur ait à raconter beaucoup d'événements du passé récent. Il raconte sommairement les visites de Marcel chez Florence et ses filles afin d'expliquer la correction de son zéaiement. Il fait allusion au passage de Richard dans le parc Lafontaine un mois plus tôt, sans raison. Par contre, raconter que Gérard Bleau a perdu son emploi explique la présence du jeune homme dans la rue un jour de semaine devant l'école des Saints-Anges. L'action se déroule surtout au présent sur le Plateau Mont-Royal... et un peu dans l'imaginaire de Marcel. Le récit est centré sur la vie des fillettes et des religieuses enseignantes.

Le troisième volet des « Chroniques... », *La Duchesse et le Roturier*, débute quatre ans et demi après le deuxième, c'est-à-dire en janvier 1947. Le récit premier est divisé en huit parties, dont trois analepses isolées dans trois intercalaires. Dans le

---

<sup>7</sup> Malgré des rapports spatio-temporels différents, ces deux romans ont en commun l'enchâssement de récits de fiction. Nous y reviendrons dans la seconde partie du présent chapitre.

prologue et la première partie, Florence et ses filles assistent à la mort de Victoire, alors qu'Édouard essaie de se faire accepter dans le monde du burlesque par Juliette Pétrie. Lorsque le récit reprend après le premier intercalaire, un mois s'est écoulé. Le récit est focalisé sur Marcel qui fait honte à sa mère en jouant trop bien du piano au magasin Turcot. Le récit premier reprendra après le second intercalaire pour raconter la première soirée où Édouard se travestit. Il se terminera par un épilogue après le troisième intercalaire. On est en mai 1947 et Édouard décide d'aller à Paris pour devenir la duchesse de Langeais. Dans deux des trois analepses, le narrateur explique le lien d'amour et de haine qui relie Édouard à sa mère et le rôle de confidente de la grosse femme au sujet de l'homosexualité du futur travesti. Édouard recherche désespérément une approbation féminine. Dans la troisième analepse, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte une visite de l'enfant de la grosse femme dans la maison de Florence où il apprend qu'il ne sera jamais élu par les Muses de Marcel.

Rose, Violette, Mauve et Florence, leur mère, immobiles dans leurs fauteuils, le regardaient. [...] Il les avait regardées sans les voir et quand il s'était offert à remplacer Marcel ou à se joindre à lui, elles avaient posé leur ouvrage. L'enfant resta deux longues minutes dans l'encadrement de la porte. [...] Avant de refermer la porte, il dit : « Que c'est qu'y a plus que moé, Marcel! » (DR, 379)

Cet enfant cherche lui aussi une approbation féminine. Il veut avoir du génie, mais personne ne veut lui en trouver. Ces trois analepses ont lieu en août, décembre et octobre 1946. Une ellipse de plus de quatre ans sépare la fin du deuxième roman de la première analepse du troisième. Le narrateur ne comble pas toutes les failles de la continuité temporelle, parce que peu d'éléments signifiants constitutifs du récit s'y trouvent. Le contenu des trois analepses suffit à expliquer d'une part le besoin d'Édouard d'être accepté par une femme après avoir senti le rejet de sa mère et la permission qu'il se donne enfin de se travestir après la mort de sa mère. D'autre part le « génie » véritable de Marcel en comparaison avec le « talent » de l'enfant de la grosse femme fait ressortir le besoin de l'enfant de la grosse femme d'obtenir une

permission féminine pour exprimer ses goûts. Leur sentiment de rejet et leur quête d'approbation féminine rattachent l'enfant de la grosse femme à Édouard.<sup>8</sup>

Marcel prend un peu plus de place que dans le précédent roman, alors qu'Édouard se taille la part du lion. Les deux espaces sont très différents. La théâtralité s'installe autour d'Édouard quel que soit le lieu qu'il occupe. Le monde imaginaire de Marcel s'insère dans des lieux réalistes comme la rue Fabre et la rue Mont-Royal. L'épilogue est le seul moment de ce roman, voire de toutes les « Chroniques... », où le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte un événement qui a lieu loin de l'univers habituel de ses personnages.

Le quatrième roman, *Des nouvelles d'Édouard*, est celui où le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique prend le moins de place. Il raconte d'abord la mort d'Édouard qui a lieu en août 1976. Le bond en avant est très grand : une amplitude de 29 ans sépare le roman précédent de celui-ci. On voit qu'Édouard a réussi à devenir un travesti à sa mesure. Ce prélude se situe chronologiquement après le journal, mais avant les intercalaires mettant en scène Hosanna et Cuirette. Ce roman comporte dix parties. Les quatre intercalaires racontés par le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique mettant en scène le couple homosexuel font revivre les personnages du cycle des *Belles-sœurs*, alors qu'ils sont plus vieux que dans les pièces. Ils passent des commentaires avant, pendant et après la lecture de la lettre-journal pour confirmer ou infirmer certains des faits racontés par le vieux travesti tout au long de sa vie. Lu par le couple après la mort d'Édouard, ce journal fait revivre les deux homosexuels et tout l'univers de travestis dans lequel Édouard a évolué. « Le roman de Tremblay passe par son théâtre — et par le théâtre en général — comme par une première représentation du

---

<sup>8</sup> Dans le récit principal de *La Duchesse et le Roturier*, « l'enfant s'interroge sur une appartenance, une orientation que les conditions de sa conception ont rendue délicate ». Dominique LAFON, « Généalogie des univers dramatiques et romanesques », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, p. 329. L'enfant qui sait que ses parents auraient préféré avoir une fille, se pose des questions en observant son oncle Édouard : « Y a peut-être été élevé comme moé, lui... entre les deux. Peut-être qu'on est chanceux, après toute... » (*DR*, 329) « Cette précision n'apparaît nulle part dans les romans antérieurs à la naissance du personnage. C'est dire qu'elle est conçue qu'en fonction de sa prise de conscience, qu'en fonction d'un choix qu'inspire furtivement la personnalité de son oncle Édouard ». *Ibid.*

monde.<sup>9</sup> » Il est impossible de lire ce roman sans réentendre le monologue de *La duchesse de Langeais* ou le dialogue de *Hosanna*. Hosanna et Cuirette sont des narrataires au second degré, puisque le journal<sup>10</sup> d'Édouard est d'abord adressé à la grosse femme. L'histoire de ce journal se déroule en mai-juin 1947. Édouard est à bord du traversier sur lequel il s'était embarqué à la fin de *La Duchesse et le Roturier*. L'ellipse entre ce roman et le précédent est de courte durée. Il n'y a pas d'analepse dans ce journal où Édouard raconte avec complaisance ses relations avec les passagers du Liberty, son arrivée au Havre et son bref séjour à Paris. Édouard est le narrateur personnage de son récit, comme la grosse femme qui écrira une lettre<sup>11</sup> à son beau-frère. La coda écrite par le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique est le seul moment du roman où Édouard est physiquement près de la grosse femme. Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » reprend la parole pour raconter ce qui se passe entre le couple Édouard / la grosse femme lorsqu'ils sont tous les deux sur le Plateau Mont-Royal. C'est également lui qui avait ouvert le roman pour narrer la mort de la duchesse sur la Main. Le lecteur n'aura jamais l'impression qu'il a vraiment laissé la parole à Édouard. C'est le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique qui régit l'organisation du récit de tous les romans de la série.

Le cinquième volet des « Chroniques... », *Le Premier Quartier de la lune*, est composé de quarante-huit parties. La dernière est intitulée épilogue. Les autres sont simplement séparées par un espace blanc, comme dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Contrairement au premier roman, la date n'est pas indiquée au début du récit. Il faut lire le texte pour savoir que l'action du récit premier se déroule en une seule journée, le vendredi 20 juin 1952. C'est un jour de classe et les enfants doivent aller à l'école rendre leurs livres, passer des examens ou faire des dessins. Dans la seule analepse vraiment isolée du récit premier, l'action se déroule en août 1951. Le narrateur

---

<sup>9</sup> Laurent MAILHOT, « Michel Tremblay ou le roman-spectacle », *Ouvrir le livre*, Montréal, Édition de l'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1992, p. 173.

<sup>10</sup> Il sera question de ce journal dans la seconde partie du présent chapitre.

<sup>11</sup> Il sera question de cette lettre dans la seconde partie du présent chapitre.

extradiégétique-hétérodiégétique raconte le moment où l'enfant de la grosse femme a découvert la forêt enchantée de Marcel et son monde imaginaire. Cette analepse d'une vingtaine de pages ne se termine pas par un bond en avant comme celles de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Le narrateur comble les dix mois qui séparent le début de l'analepse et la suite du récit premier par un sommaire itératif des émotions ressenties par l'enfant de la grosse femme à chaque fois qu'il passe devant la forêt enchantée de Marcel. Le relais de narration entre le récit cadre et le retour en arrière se fait au début par une phrase conjuguée à l'imparfait, « Il avait connu la forêt enchantée bien malgré lui. (*PQL*, 28) », et à la fin par l'adverbe de temps « aujourd'hui (*PQL*, 49) » qui clôt très clairement l'analepse. Il n'y a pas d'interférence entre les deux niveaux temporels. Cette première analepse explique la jalousie de l'enfant de la grosse femme à l'égard de Marcel qui obtient l'attention de tout le monde sans la demander, jalousie dont le narrateur avait fait l'annonce dans le troisième roman. Deux autres analepses explicatives précèdent deux moments difficiles dans la vie de Marcel. Une analepse d'une page, résume rapidement l'intervalle de dix ans qui sépare le premier roman du cinquième. Au début un « Jamais en dix ans (*PQL*, 218) » et à la fin un « Mais en cette fin d'après-midi (*PQL*, 219) » marquent les relais de narration de façon explicite. Le narrateur y raconte la relation privilégiée de Marcel avec Florence et ses filles, ses rapports chaleureux et intellectuels avec Duplessis, son chat imaginaire. Vers la fin du récit premier, alors que Marcel prend conscience que son corps se transforme pour devenir adulte, la porte de la maison d'à côté reste fermée et son chat disparaît petit à petit. L'accès à son monde imaginaire se referme. L'autre analepse est interne. Marcel revoit sa journée résumée une fois encore dans un sommaire introduit par les mots « Il revoyait sa journée... (*PQL*, 252) ». Il revoit sa crise d'épilepsie à l'école, la grosse femme qui ne le comprend plus, sa première érection, son chat qui disparaît et les quatre voisins qui ne sont plus là. Le constat est difficile à accepter. À la fin de cette analepse d'une page, il y en a une autre où est raconté l'état d' « autrefois (*PQL*, 253) » de Marcel, c'est-à-dire l'époque d'avant Duplessis, l'époque où le petit enfant de trois ans zozotait, l'époque d'avant la passion d'apprendre. Les mots « Il ouvrit les yeux (*PQL*, 254) », marquent à la fois le relais de narration et l'état mental de Marcel qui sort de son monde imaginaire pour entrer dans le moment présent. Ce passage ne se fait pas sans violence. Il veut tout détruire pour cesser de souffrir. Marcel détruit les cœurs-saignants de sa forêt enchantée, son deuxième refuge. Le récit

de l'incendie de la maison voisine, son premier refuge, sera précédé d'une autre analepse où le narrateur raconte la fascination et la peur de Marcel pour les allumettes et l'odeur du soufre. Précédée de l'achat des allumettes et suivie de la contemplation de la maison à incendier, cette analepse contient plusieurs souvenirs et émotions relatives au feu, à l'enfer, à la purification et au désir de recommencer son monde. Le rythme est à l'image des émotions qui déferlent à l'intérieur de l'adolescent. Les analepses de ce roman servent à présenter le monde imaginaire de Marcel, les raisons de la disparition de ce monde, et le besoin de détruire les deux refuges qui le concrétisent dans le quartier.

La seule prolepse de *La grosse femme d'à côté est enceinte* sert, non pas à raconter un événement à l'avance, mais à évoquer le rôle futur de l'enfant qui deviendra l'auteur de l'histoire de sa propre famille. Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte que Florence pense à son rôle de gardienne « de la famille de Victoire depuis ses origines [...] jusqu'à son extinction (*GF*, 207) ». Florence et ses filles devront...

[...] plus tard, beaucoup plus tard, tout recréer avec ce fils-fille de la grosse femme, souffrir avec lui et se réfugier dans les sons, les images, revivre le passé de sa famille par peur de la voir s'éteindre dans l'indifférence générale, tout cela était leur lot, à Florence, à Rose, à Violette, à Mauve [...] (*GF*, 207)

Cette prolepse se situe au milieu du quarante-sixième paragraphe alors que Florence observe la maladresse de Violette qui tricote des pattes de bébé beaucoup trop petites sans dire un mot. La prolepse fait partie d'une description du rôle de Florence. Avant d'évoquer l'avenir, le narrateur avait raconté des événements du passé de la famille de Victoire. Florence « voyait tout ça et ne disait rien (*GF*, 205) ». Elle « raconterait le passé [...] garderait l'avenir pour elle (*GF*, 207) », comme le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique qui préfère lui aussi raconter le présent et le passé, et taire l'avenir.<sup>12</sup> Ce dernier annoncera à nouveau le rôle à venir de l'enfant de la grosse

---

<sup>12</sup> Ce désir de garder pour soi les événements à venir explique peut-être le changement de rôle de Florence et de ses filles. Dès le second roman, les quatre femmes délaissent leur rôle de narrateur pour devenir des Muses qui inspirent Marcel : « inspiration de l'histoire par Clio (Florence), inspiration de la musique par Euterpe (Mauve), inspiration de la poésie lyrique et amoureuse par Terpsichore



femme dans le cinquième roman. L'enfant se sentira condamné à « à observer en spectateur le... génie de quelqu'un d'autre (*PQL*, 182) ». L'enfant « s'apprêtait à raconter pendant tout l'été une histoire sans fin qui mêlerait tout ce qu'il savait : leur vie quotidienne à eux [...] et le génie de Marcel qu'il s'apprêtait à piller (*PQL*, 281) ». L'enfant est appelé à jouer le même rôle que le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique tient dans les six romans.

À une exception près, toutes les analepses et les prolepses des « Chroniques... » sont externes au récit premier. Il n'y a pas de problèmes d'interférence entre le récit cadre et les retours en arrière. Dès le premier roman, le récit du narrateur extradiégétique-hétérodiégétique est à focalisation zéro. Il raconte avec autant de précision ce qui se passe à l'intérieur et à l'extérieur des personnages. Le champ de perception est réduit dès qu'il cède la parole à un narrateur personnage.<sup>13</sup> Lorsqu'il la reprend, il suit le mouvement de l'autre narrateur et réduit son propre champ de perception. Les narrateurs intradiégétiques-homodiégétiques prendront beaucoup de place dans le troisième et le quatrième roman de la série, romans où le théâtre prend de plus en plus de place. Les personnages théâtraux sont capables de composer avec le monde qui les entoure. Bien qu'il cède la parole à un personnage secondaire pour clore la série, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique revient en force dans les cinquième et sixième volumes où l'écriture romanesque suit le mouvement intérieur des personnages attirés par le rêve.

Contrairement aux « Chroniques... » où un narrateur hétérodiégétique prend en charge le récit premier pour céder parfois la parole à un narrateur homodiégétique, le

---

[Violette?] et Erato (Rose). » Antoine SIROIS, *op. cit.*, p. 323. Elles assistent à la mort de Victoire au début du troisième roman, pleurent celle de la duchesse au début du quatrième et abandonnent Marcel lorsqu'il devient un adolescent dans le cinquième. Elles reviendront auprès de Marcel quand il quittera l'adolescence pour la folie dans la pièce *Marcel poursuivi par les chiens*. Lorsqu'il cherchera son père dans la création, dans *Un objet de beauté*, elles auront disparu, mais Marcel ne les aura pas oubliées. Elles auront une toute petite place aux quatre coins de sa fresque imaginaire.

<sup>13</sup> Nous développerons ce point dans la deuxième partie de ce chapitre.



narrateur homodiégétique du récit premier du *Cœur découvert*, roman d'amours<sup>14</sup>, Jean-Marc, cède assez souvent la parole à un narrateur hétérodiégétique pour offrir plus de points de vue sur les histoires racontées. Le récit premier est interrompu vingt et une fois par des récits enchâssés afin d'élargir le champ de perception aux événements signifiants qui se déroulent en l'absence de Jean-Marc, dans la vie de Mathieu, de Louise, de Gaston, et de Sébastien. Il ne s'agit ni d'analepses ni de prolepses, seulement de changement de perspective sur la même histoire. La structure est simple, l'histoire racontée aussi. *Le Cœur éclaté* offre une structure presque aussi linéaire. Dix des onze parties sont racontées par le même narrateur extradiégétique-homodiégétique. La voix narrative changera dans l'intercalaire III, au moment où Jean-Marc écrit sa nouvelle, « Los tabarnacos ». Il devient alors un narrateur intradiégétique-hétérodiégétique, ce qui lui permet de garder ses distances vis-à-vis ses personnages.<sup>15</sup> Tout le reste du récit se déroule au premier niveau narratif. Les quatre autres intercalaires et l'épilogue sont le récit de la première et de la dernière visite de Jean-Marc à Luc à l'hôpital, d'un téléphone à sa voisine et amie Mélène, et d'une autre conversation téléphonique où Luc demande à Jean-Marc d'abrégier ses souffrances en lui administrant « une dose massive de morphine... (CÉ, 280) ». Ces cinq parties sont brèves et relatent l'agonie de Luc, un ancien amant de Jean-Marc. Les cinq autres, les plus longues, racontent la rupture récente de Jean-Marc et Mathieu. Ici encore la structure est aussi simple que l'histoire. Deux tranches de la vie amoureuse de Jean-Marc sont racontées dans des récits à focalisation interne. La focalisation est variable dans le premier roman où le personnage principal voit plusieurs nouveaux visages entrer dans sa vie. Le personnage principal se préoccupe vraiment de son image. Il souhaite que tous l'acceptent tel qu'il est. Tous les récits narrés par le narrateur hétérodiégétique sont centrés sur Jean-Marc ou sur l'évocation d'événements passés qui racontent des faits en rapport avec le personnage principal, par exemple le changement d'orientation sexuelle de Mathieu. La voix narrative est variable, mais le protagoniste reste toujours près du champ de perception. Dans le second roman, Jean-Marc est envahi par la douleur de la séparation et par le désir de l'oublier. Malgré le

---

<sup>14</sup> Ce roman est une adaptation du téléfilm *Le Cœur découvert*.

<sup>15</sup> Nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce chapitre.

changement de statut narratif, il ne cède jamais sa plume à quelqu'un d'autre. Toute sa peine, toute sa colère et tout son désir de guérir envahissent le moment présent. Le passé doit être oublié, le futur est inimaginable.

Tous les récits autobiographiques<sup>16</sup> des *Vues animées*, de *Douze coups de théâtre* et de *Un ange cornu avec des ailes de tôle* sont racontés par un narrateur extradiégétique-homodiégétique qui prend et garde la parole presque tout le temps. Pour raconter des moments importants de son enfance et de son adolescence, Michel Tremblay a choisi douze films, autant de pièces de théâtre et treize romans qui l'ont marqué. Contrairement aux romans que nous venons d'examiner où le narrateur personnage racontait les événements de façon linéaire, ici, les réactions de l'entourage ou les premières impressions laissées par le film, la pièce ou le roman sur le personnage principal sont parfois racontées avant la situation initiale. Par exemple, un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique raconte la première partie du récit « La Fille des marais ». C'est le seul moment de ce récit, et de tous les récits, où sont narrés des faits produits en l'absence de l'enfant. Nana, la mère y prend toute la place.<sup>17</sup> Elle discute avec son mari avant d'avoir une conversation téléphonique avec une téléphoniste et le gérant du cinéma La Scala. Les répliques sont vives, intelligentes et un peu de mauvaise foi. Lorsqu'il reprend la parole, le narrateur homodiégétique note que sa mère a donné « une des plus belles performances de toute sa carrière (VA, 67) ». Ce désir d'imaginer la voix de la mère reste présent jusque dans le dernier des trois tomes de souvenirs de l'auteur. Il donne à nouveau la parole à la mère dans le récit où il est question de *Patira* de Raoul de Navery. Le narrateur s'efface pour laisser toute la place à un dialogue de treize pages où la mère et le fils discutent à bâtons

---

<sup>16</sup> Les critiques de films rédigées dans une revue québécoise de cinéma, *Ticket*, en 1983-1984 où Michel Tremblay communiquait sa passion pour le cinéma annonçaient le dévoreur de culture qui racontera des moments importants de sa vie en partant de films, pièces et romans qui ont pris une place importante dans sa vie d'enfant et d'adolescent.

<sup>17</sup> La mère s'inquiète du retard de son fils de dix ans qui devait aller voir un film avec ses amis. Il était resté au cinéma pour voir le film quatre fois afin de savoir pourquoi Alexandro a poignardé Maria Goretti.

rompus<sup>18</sup> de la vraisemblance et du misérabilisme de certains romans français. Le dernier récit de *Un ange cornu avec des ailes de tôle* se termine par une conversation imaginaire entre le fils et sa mère lors de la publication de *Contes pour buveurs attardés*. Tous ces films, pièces et romans ne sont qu'un prétexte pour parler de la relation de l'auteur avec ses parents décédés auxquels il reste toujours très attaché. Les deux premiers de ces trois recueils, où il transpose des événements réels pour en faire des récits, sont dédiés au père<sup>19</sup> et à la mère de Michel Tremblay. « Je les ai aimés, je les ai perdus ; je m'ennuie (DCT, 7) », écrit-il au début du second tome. Ces récits sont des transpositions de faits réels, mais ce n'est pas l'auteur qui les raconte. C'est un narrateur qui ressemble à l'auteur mais qui installe déjà une distance entre l'histoire vécue et l'histoire racontée. Cette distance est moins grande que dans *Le Cœur découvert* et *Le Cœur éclaté*, et beaucoup moins que dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal » où des personnages sans assise réaliste, Florence et ses filles, évoluaient quelque temps dans le récit avant que leur statut soit clair pour le lecteur.

*La Nuit des princes charmants* est un roman rédigé dans la foulée des trois recueils de récits. Le narrateur extradiégétique-homodiégétique ressemble beaucoup au narrateur des trois recueils.<sup>20</sup> Une soirée à l'opéra est le prétexte pour raconter un moment important de sa vie. Il n'y a jamais de changement de niveau narratif. Le narrateur personnage raconte tout ce qui concerne un moment important de sa vie, en l'occurrence, son désir de passer pour la première fois la nuit avec un garçon de son âge. Ses émotions et ses rapports avec les autres prennent toute la place. Comme dans

---

<sup>18</sup> C'est à partir de ce récit que Michel Tremblay a écrit la pièce *Encore une fois si vous permettez*.

<sup>19</sup> Lorsqu'il sera question d'*Un simple soldat* de Marcel Dubé dans *Douze coups de théâtre*, ce sera pour raconter l'émotion du fils qui a raconté la pièce à son père, dont il venait d'apprendre la surdité totale. « Il [le père] avait gardé son visage tout près du mien. Pendant une demi-heure je lui avais raconté en détail l'histoire de la famille Latour [...] (DCT, 119) ».

<sup>20</sup> Ce narrateur pourrait porter le même prénom que le héros des récits qui se prénomme Michel. Jean-Marc Barrette a choisi de nommer Jean-Marc ce narrateur personnage. « Michel Tremblay ne nomme jamais le héros de son roman, mais il s'agit sans aucun doute de Jean-Marc, bien qu'il partage bon nombre de traits avec l'auteur lui-même. » Jean-Marc BARRETTE, *L'Univers de Michel Tremblay, Dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 97.

les récits autobiographiques, la critique d'un événement culturel sert de prétexte au narrateur homodiégétique pour parler de lui. Il prend le temps de critiquer l'opéra<sup>21</sup> auquel il assiste et les réactions de son entourage. Il donne la parole à sa mère à la fin de l'histoire, comme il l'avait fait dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, pour raconter dans une discussion animée la réaction de la mère, non plus vis-à-vis une œuvre culturelle, mais face à l'homosexualité de son fils. Le sujet de ce roman est plus intime que ceux des récits. L'auteur a choisi de diminuer la part de « réalité », pour ajouter une part de vérité dans une explication imaginée de toute pièce par l'auteur et racontée par le narrateur à focalisation fixe sur le personnage. Ce roman semble plus vrai que les récits autobiographiques qui le sont pourtant davantage. C'est le propre du roman réaliste de donner toutes les apparences de la vie et de dissimuler la volonté de l'auteur de faire illusion.

« Le roman, dit Virginia Woolf avec le bon sens d'un esprit profond, est la seule forme d'art qui cherche à nous faire croire qu'elle donne un rapport complet et véridique de la vie d'une personne réelle. » Tout est là, en effet, l'originalité et le paradoxe du genre résident dans ce « chercher à faire croire », dans cette volonté de suggestion qu'il accomplit toujours au nom de la vérité, mais au seul profit de l'illusion (à la différence des autres formes littéraires et même de tous les autres arts, qui montrent toujours les choses représentées en même temps que les procédés de la représentation). [...] La vérité du roman n'est jamais autre chose qu'un accroissement de son pouvoir d'illusion.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Dans *Ville Mont-Royal* ou « *Abîmes* », le dramaturge procède de la même façon en imaginant des personnages d'une autre classe sociale. Léonore, une artiste d'un milieu aisé préfère écouter les disques d'opéra à la maison, parce qu'elle trouve les chanteurs laids. Cette mise en situation sera suivie de l'aveu de son amour pour Étienne, l'amant de Stéphanie, sa meilleure amie. Même lorsqu'il décrit des gens qui semblent très différents de lui, Michel Tremblay part de lui-même pour faire quelque chose d'autre.

Jean-Marc Barrette voit la même opposition entre Y et X, personnages de la pièce *Le Train* et « Stéphanie qui croit que l'on peut être riche et heureux » (p. 166) et Étienne qui « affirme ne pas pouvoir être heureux avec sa fortune, alors que d'autres personnes crèvent de faim ». (p. 75) Jean-Marc BARRETTE, *op. cit.*

<sup>22</sup> Marthe ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, p. 32-33.

La présence de personnages publics réels mêlés à l'histoire fictive accroît le pouvoir d'illusion de *La Nuit des princes charmants*. La linéarité, l'unité de la voix narrative et le ton identique à celui des recueils de récits autobiographiques contribuent également à accroître l'effet de réel.

Le récit premier de *Quarante-quatre minute quarante-quatre secondes* se déroule en 1995. Le narrateur extradiégétique-homodiégétique raconte dans dix analepses, les événements qui ont entouré la composition et l'interprétation des dix chansons de son seul album. Ces événements ont eu lieu entre 1956 et 1965. Le début du roman et l'épilogue se déroulent en 1995. Les analepses ne correspondent pas exactement au découpage des dix parties intitulées : première chanson, deuxième chanson... Dans chacune de ces parties, le narrateur raconte le passé avec les yeux du présent en alternance avec des événements se déroulant en 1995, au moment où il écoute un repiquage récent de ses anciennes chansons. L'alternance des champs temporels permet au lecteur de savoir dès le début que la carrière de François Villeneuve a été de courte durée et que trente ans plus tard, il ne s'en est pas encore remis. Dans la mesure où chaque chapitre porte sur une chanson, cette structure rappelle vaguement celle des recueils de récits autobiographiques. Révéler dès le début la déchéance du chanteur nuit à l'entreprise. Sachant dès le départ que le protagoniste est amer, qu'il se trouve génial et que le reste du monde, ou presque, n'est pas assez intelligent et sensible pour le comprendre, lasse rapidement le lecteur. Dans les récits autobiographiques, le jeune Michel faisait l'apprentissage de la vie. Chaque récit était une occasion de découvrir quelque chose d'important dans sa vie. Il s'ouvrait sur le monde et sur la culture en général en découvrant des films, des pièces de théâtre et des romans écrits par d'autres.<sup>23</sup> Il admirait des auteurs et des interprètes d'ici et d'ailleurs. François Villeneuve n'aime rien ni personne. Il mise sur son image pour se faire aimer. Comme

---

<sup>23</sup> Il y a deux exceptions. Dans *Douze coups de théâtre*, le narrateur raconte les événements de 1964 qui ont entouré l'attribution du premier prix du Concours des jeunes auteurs de la Société Radio-Canada à la pièce *Le Train* de Michel Tremblay. Dans *Un ange cornu avec des ailes de tôle* le narrateur raconte que l'année suivante, Michel Tremblay essayait de faire publier une quarantaine de contes fantastiques. Il parviendra à en faire publier vingt-cinq sous le titre *Contes pour buveurs attardés*. Il s'agit de l'histoire d'un débutant comme François Villeneuve, mais gagnant contrairement au chanteur qui est défaitiste.

il ne s'aime pas, il repousse tous ceux qui l'approchent. Toutes les anachronies de ce roman le desservent en racontant toujours la même suffisance.

Dans un roman écrit au début des années soixante-dix, l'effet de réel est aussi grand, parce que le narrateur extradiégétique-homodiégétique s'exprime dans un niveau de langue familier, voire populaire par moments. À cette époque, il suffisait que le niveau de langue d'un roman ou d'une pièce soit familier ou populaire pour avoir l'air vraisemblable.<sup>24</sup> Le roman *C't'à ton tour Laura Cadieux* ressemble à s'y méprendre à une pièce de théâtre.<sup>25</sup> Mais il s'agit bien d'un roman où le récit d'événements alterne avec le récit de paroles. À l'intérieur du récit à la première personne, Laura, le narrateur extradiégétique-homodiégétique, cite directement les paroles de personnages de son entourage. Le niveau de langue est le même dans le récit d'événements, c'est-à-dire là où l'instance narrative fait le récit détaillé de sa vie, et dans les récits de paroles des autres personnages évoluant dans les histoires racontées par Laura Cadieux. Ce narrateur extradiégétique-homodiégétique condense, et intègre à son propre discours, les paroles des autres femmes. Elle les interprète dans son propre style. Le récit est focalisé sur le personnage principal. Le lecteur ne sait jamais ce qui se passe en l'absence de Laura ni ce que pensent les autres personnages. Le champ de perception est limité au point de vue de Laura sur elle-même et sur les autres. En racontant une de ses visites hebdomadaires chez le médecin pour contrôler ses problèmes d'obésité, elle relate les conversations banales qu'elle entretient avec les autres clientes de la clinique. Malgré sa forme romanesque, *C't'à ton tour Laura Cadieux* se rapproche du cycle des *Belles-sœurs*, non pas parce qu'à première vue le texte narratif ressemble à un monologue (sans les didascalies), mais parce que sa vision du monde est aussi étriquée

---

<sup>24</sup> En 1998, l'histoire de Laura Cadieux ne fait plus illusion. Plus personne ne croit à cette femme qui reçoit des injections toutes les semaines pour perdre du poids. Le niveau de langue ne crée plus un effet de réel. La mention « langage [*sic*] vulgaire » servait d'avertissement dans les annonces publicitaires.

<sup>25</sup> Le roman a été adapté pour la scène à quelques reprises. La plus connue de ces adaptations est celle de Manon Gauthier qui, depuis le début des années quatre-vingts, met en scène et interprète régulièrement ce personnage très coloré.

que celle des quinze personnages féminins de la première pièce du cycle théâtral.<sup>26</sup> Laura éprouve les mêmes peurs, elle est victime des mêmes préjugés et des mêmes illusions que les femmes de son quartier. Une seule cliente parviendra à briser l'homogénéité étouffante mais rassurante que Laura recherche dans ce groupe. C'est madame Thibodeau qui parle avec enthousiasme de ses relations sexuelles avec son mari. Laura a de la difficulté à croire que la vie sexuelle d'un couple peut être aussi intéressante. Elle ne le dit pas aux autres. Dans ce groupe, il ne faut pas exprimer d'empathie vis-à-vis les gens différents de la majorité. Comme les belles-sœurs qui étaient isolées pour réciter leur monologue, Laura doit raconter directement au lecteur ce qui ne peut être dit dans le groupe.

Pour le sexe, moé pis Oscar... J'sais pas, mais... Y m'semble que ça nous rend pas fous de même... Ah, on le fait, on le fait pis on aime ça, j'pense, mais... on grimpe pas après les murs... Des fois, j'ai envie de demander à madame Thibodeau, que c'est qu'à veut dire, au juste. Mais c'est peut-être juste une maudite menteuse, aussi! (LC, 133)

Laura finit par se conformer aux règles de son entourage, même lorsqu'elle est seule. Rien ne peut changer dans sa vie. La décennie suivante s'annonce identique à la précédente. Les personnages se conforment aux règles ; les désirs sont difficiles à exprimer et impossibles à réaliser. Le mode narratif choisi souligne l'étroitesse d'esprit du personnage principal. En n'offrant au lecteur qu'un seul point de vue et aucune distance entre l'histoire racontée et l'instance narrative, en transposant tous les discours dans un seul niveau de langue, la distance critique s'atténue, Laura n'est pas consciente de la portée de ses propos.

On pourrait croire que la multiplicité des voix narratives crée une distance critique. Tout dépend de l'intention de l'auteur. Dans un roman fantastique, le lecteur ne peut pas rester à distance. Les emboîtements de *La Cité dans l'œuf*, servent à créer

---

<sup>26</sup> Ces personnages féminins ressemblent aussi à celles qui s'en allaient en tramway au centre-ville dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*.



l'illusion, malgré l'invraisemblance de l'histoire.<sup>27</sup> Le roman est composé de trois niveaux narratifs. Dans le premier niveau de récit, le préambule, un narrateur extradiégétique-homodiégétique qui a pour initiales M. T. indique qu'il a « recopié le manuscrit de François Laplante fils (CO, 15) ». Ce narrateur entre de plain pied dans la fiction en précisant que le manuscrit « semble se détériorer très rapidement et les premières pages ont déjà commencé à pourrir... (CO, 15) ». La fonction d'attestation devrait contribuer à accroître l'effet de réel, au début du récit. Dans tout roman fantastique, le narrateur part d'un événement vraisemblable pour glisser assez rapidement dans un monde invraisemblable. Ce passage s'effectue dans le second niveau de narration où un narrateur intradiégétique-homodiégétique, François Laplante fils se souvient des mots de son père dans un liminaire où il est indiqué : « François Laplante père parle (CO, 17) ». Le troisième narrateur, le père, prend tout de suite le parole. Il raconte comment il a hérité d'un « presse-papiers » ovoïde, l'œuf qui contient une Cité. En faisant le récit de son voyage dans un village africain où il est allé chercher un héritage, François Laplante père s'interrompt pour s'adresser directement à son narrataire : « D'ailleurs quelqu'un d'autre que moi a aussi parlé de ce pays, oh! longtemps après ce voyage que j'y fis... Quelqu'un à qui la chance sourit beaucoup moins qu'à moi toutefois... (CPB, 22) ». Chose assez inusitée dans un texte de fiction, à la fin de cette phrase, un appel de note invite le lecteur à lire cette note infrapaginale : « Voir *Contes pour buveurs attardés : L'œil de l'idole*. (CPB, 22) ». Si on suit la suggestion de lecture, on se rend compte que certains noms de lieux et certaines descriptions de personnages sont identiques dans les deux histoires, mais l'intérêt de la comparaison s'arrête là. Dans le conte, il n'est jamais question de l'œuf, ni de la famille Laplante, ni des dieux qui règnent sur chacun des cinq quartiers de la Cité. Cette note n'apporte pas de renseignements nécessaires à la compréhension du roman. Elle souligne le désir de l'auteur que ses lecteurs fassent des liens entre ses différents textes de fiction. Les mots du fils qui servent de relais de narration : « Ainsi

---

<sup>27</sup> Il faudrait ajouter : malgré l'incohérence de l'histoire. Michel Tremblay a dû s'en rendre compte alors qu'il écrivait « Je crois qu'il faut suivre les aventures de François Laplante fils sans trop essayer d'en décortiquer les symboles, comme on lit un bon roman policier sans chercher à surprendre les invraisemblances. » Michel TREMBLAY, « Dossier, La Cité dans l'œuf, (texte inédit de Michel Tremblay) », *La Cité dans l'œuf*, Montréal, Stanké, coll. Stanké, 1985, p. 185.



s'achève l'histoire que me raconta des centaines de fois mon père, jadis. (CO, 35) » indiquent que le troisième niveau de récit, est une analepse itérative. Tout le reste du roman est narré par François Laplante fils. La première partie intitulée « Avant » est une analepse où le fils qui n'a que douze ans reçoit l'œuf de son père. À partir de ce moment, il n'y a plus d'analepses. Tous les intercalaires se déroulent entre les moments où le fils visite les cinq quartiers de la Cité. Il n'y a plus de changement de voix narratives à partir du moment où le fils raconte qu'il a reçu l'œuf. Le récit fantastique se déroule de façon linéaire afin que le lecteur qui a pu pénétrer dans ce monde y reste jusqu'à la fin.

Les *Contes pour buveurs attardés*<sup>28</sup> sont des récits fantastiques. Comme dans tous les récits de ce genre, le vraisemblable laisse toujours place à l'invraisemblable. La fonction d'attestation est présente comme dans *La Cité dans l'œuf*, mais seulement dans les contes racontés à la première personne. Ces témoignages ont lieu au début des contes sans qu'il y ait de changement de voix narrative. Il arrive parfois que le récit débute par la situation finale, pour raconter par la suite le déroulement de façon linéaire. Ces anachronies servent à créer un climat d'horreur<sup>29</sup> propre au récit fantastique.

Les autres récits brefs de Michel Tremblay offrent peu d'anachronies. *Les Loups se mangent entre eux*, raconté par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique, décrit les tourments d'un jeune homme homosexuel, Jocelyn Déjazet<sup>30</sup>, qui se demande s'il ne devrait pas se suicider. Plusieurs ellipses séparent les

---

<sup>28</sup> Publiés en 1965, ces contes ont été « rajeunis » parce que Michel Tremblay se sentait humilié de « publier de vieilles choses : les contes datés de soixante-trois sont donc de soixante, ceux de soixante-quatre de soixante et un, etc. » (CPB, 161) Ceci, Michel Tremblay ne l'a révélé que 20 ans plus tard, soit en 1985.

<sup>29</sup> Michel Tremblay raconte l'origine de ce recueil de récits fantastiques. « L'idée de rassembler des buveurs m'est venue d'une tradition anglo-saxonne du conte fantastique, celle de réunir plusieurs personnes autour d'une table et de lancer le concours : qui racontera l'histoire fantastique la plus horrible... je me suis alors mis dans la course. » Michel TREMBLAY, « Avant-propos », *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, La littérature de l'oreille, 1989, p. 5.

<sup>30</sup> Le substantif déjazet désigne un « emploi de soubrette délurée ou de travesti masculin ». Agnès PIERRON, *Le théâtre, ses métiers, son langage, Lexique théâtral*, Paris, Hachette,

différents moments de la nuit de Noël et les conversations des invités au réveillon. Les ellipses, qui ne sont peut-être que des maladresses d'un jeune auteur<sup>31</sup>, peuvent indiquer que le narrateur voulait aller droit à l'essentiel en éliminant tout ce qui ne concernait pas directement les préoccupations d'ordre sexuel de Jocelyn. Le début de cette nouvelle, qui a été publié à trois reprises<sup>32</sup> avant que la nouvelle entière soit publiée à la fin des *Vues animées*, décrit l'assemblée de fidèles durant la messe de minuit. On reconnaît dans la situation initiale de ce récit le style du futur auteur des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » qui prend le temps de décrire ce qu'il voit et entend dans les moments importants qui réunissent les gens de son quartier. Il prend le temps de raconter qu'un petit garçon dit à sa mère que le roman *Maria Chapdelaine* commence par les mots « *Ite missa est* (LSM, 158) » que le prêtre vient de prononcer. Le ton change radicalement après ce premier segment. Le champ de perception se réduit d'abord à l'intérieur d'un taxi et de la maison des Déjazet. La conversation entre la mère et son fils est glaciale. Durant la soirée chez les Coutu, la focalisation se fait sur les sentiments de culpabilité du jeune homosexuel. Le début de cette œuvre de jeunesse se rattache aux textes narratifs par le ton que prend le narrateur pour décrire les gens rassemblés à l'église. La suite se rattache aux romans où les personnages homosexuels craignent de ne jamais être acceptés à cause de leur orientation sexuelle.

Les histoires d'autres textes publiés dans différents périodiques se déroulent toujours sur le plateau Mont-Royal. *Chez Fada, bière, vins, liqueurs, repas*, est une nouvelle où un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique décrit la réaction des hommes d'une taverne du Plateau lorsque les femmes ont été admises dans les tavernes. Le récit

---

coll. « classiques », 1994, p. 39. Avant de créer son premier personnage travesti, Michel Tremblay avait déjà associé un personnage homosexuel aux travestis.

<sup>31</sup> Cette nouvelle a été écrite en 1959. Michel Tremblay n'avait que dix-sept ans.

<sup>32</sup> Le tout début de cette nouvelle est le premier texte que Michel Tremblay publiait. Il est paru dans le numéro de décembre 1962 du journal étudiant de l'Institut des arts graphiques. Michel Tremblay y a suivi un cours de linotypiste pendant trois ans. « J'ai moi-même composé ce texte dans l'atelier de typographie de l'école », signalait l'auteur lorsque le début de cette nouvelle a été publié en 1974. Michel TREMBLAY, « En cette belle nuit de Noël », *La Presse*, 24 décembre 1974, p. A-1.

linéaire décrit de façon sommaire tous les événements de la journée qui se termine par le spectacle de Élisabeth Monroe. Dans *23, le Fantôme de la rue Fabre*, un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique parle du fantôme de madame Guérin qui se berce encore sur le balcon du 4644 Fabre. Tout son récit est une analepse où le narrateur se souvient de ce qui se passait en 1952, le soir après la vaisselle, entre les voisines et les enfants qui jouaient dans la rue. Ce récit itératif, qui a le même ton que les « Chroniques... », donne l'impression que toutes les soirées se déroulaient de cette façon, jusqu'à ce que le narrateur écrive « C'est pas vraiment arrivé comme ça! (FRF, XII) ». Comme dans les récits autobiographiques, la réalité sert de point de départ, mais l'auteur la transpose toujours. *Un Noël de Michel Tremblay* est un autre récit bref raconté par un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Il s'agit d'une conversation toute simple entre le petit Marcel et Édouard qui se fait passer pour le Père Noël. La situation devient amusante par le regard complice entre Josaphat et Albertine qui savent que l'enfant est en train de se faire jouer un tour. *Ginette et Yvon rue Gilford*, est le plus naturaliste de tous les récits brefs de Michel Tremblay. La mère qui est « enceinte, toujours essoufflée, bouffie de mel-o-rols, de sundaes au caramel et de Kik cola soupirait en fixant [son mari] avec des yeux mauvais (GY, 75) ». Ici, le récit itératif communique un sentiment d'impuissance et d'illusion. La vie est difficile pour les femmes vieillissantes jalouses de leur fille de quinze ans, mais faussement prometteur pour les adolescentes qui rêvent de devenir « waitress sur la Main (GY, 79) ». *L'escalier magique* et *La Mort de Phèdre* sont racontés par un narrateur extradiégétique-homodiégétique. Dans la première nouvelle, le narrateur se souvient d'une visite au magasin Eaton avec sa mère alors qu'il avait cinq ans, qu'il découvrait les escaliers mécaniques et qu'il croyait encore au père Noël. Dans la seconde, le narrateur raconte le dernier matin passé avec sa chatte Phèdre Falardeau-Fafard de dix-huit ans qui souffre de rhumatismes douloureux. Le récit est simple : unité de lieu, de temps et d'action comme dans le théâtre classique. Même une certaine règle de bienséance est respectée. Le narrateur ne veut pas raconter le reste de l'histoire qui « est trop triste (MDP, 22) ». La théâtralité est grande dans les deux premiers récits. Elle l'est déjà beaucoup moins dans le troisième qui se rattache aux romans des « Chroniques... » en mettant en scène les personnages de la famille d'Albertine. Le ton est plus léger que dans les romans. Le quatrième texte explique clairement pourquoi les mères de ce milieu sont incapables d'aimer leurs filles. On a l'impression de

comprendre pourquoi les plus vieilles des belles-sœurs rejettent les plus jeunes et détestent les hommes. Les deux derniers de ces récits rappellent le monde de Jean-Marc décrit dans *Le Cœur découvert*, où il accompagnait un enfant chez Eaton, et dans *Le Cœur éclaté*, où il raconte sa peine suite au départ de Mathieu. Dans ce dernier roman, il décrit sa tristesse dans les moindres détails.

Les anachronies sont toujours amenées dans les récits par le narrateur. Les narrateurs hétérodiégétiques créent souvent des ruptures spatio-temporelles pour ajouter de l'information au sujet des personnages ou de l'époque où se déroule le récit premier. La plupart du temps, il s'agit d'analepses. La part de réalisme des personnages mis en place dans les récits premiers s'accroît, malgré le fait que les histoires sont placées sous l'égide de personnages imaginaires ressemblant à des personnages mythologiques. Dans les derniers romans des « Chroniques... » les analepses ne répondent parfois qu'à un besoin narcissique de se référer à une œuvre antérieure sans ajouter d'information. Elles servent parfois à combler certaines failles de la continuité temporelle entre les différents textes de l'œuvre. Lorsque les ruptures spatio-temporelles sont amenées par un changement de voix narrative, les informations supplémentaires sont plus subjectives. Le nouveau narrateur homodiégétique donne son point de vue sur les mêmes événements ou sur d'autres événements que le narrateur protagoniste n'a pas pu raconter puisqu'il n'était pas présent. L'ensemble du roman semble alors moins bien ancré dans la réalité sociale et plus tourné vers l'intériorité des personnages. Cette subjectivité sera encore plus grande dans les récits autobiographiques dont les anachronies servent à créer un certain suspense au sujet de l'histoire racontée.

## 2) figures du narrateur et métarécit

### a) forme périphérique de métarécit

Un dit est un « mot, propos, maxime notable<sup>33</sup> ». Il s'agit de paroles dites, exprimant une pensée, une règle de conduite ou de morale de façon concise et lapidaire. Dans les romans de Michel Tremblay, ils deviennent des écrits situés à la périphérie des récits. Trois des romans des « Chroniques... » portent en épigraphe les aphorismes de Victoire. Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique feint de se souvenir de paroles anciennes de la vieille femme autoritaire pour adresser directement au narrataire extradiégétique les pensées de Victoire. Ces propos sont placés hors de l'œuvre, au début du roman et au début des différentes parties lorsque le roman est divisé en plusieurs parties. Isolés de leur contexte (imaginaire) d'origine, les dits de Victoire n'ont guère de signification avant la lecture du texte narratif. « Leur mise en exergue est doublement signifiante dans la mesure où la citation, référence ordinairement rétrospective, fonctionne dans un rapport de simultanéité à la narration<sup>34</sup>. » Chaque dit résume en quelques mots l'essentiel des pensées de l'ancêtre vis-à-vis les événements narrés dans les paragraphes qu'ils précèdent. Les dits de Victoire résument la vision du monde d'une femme d'origine modeste déracinée de la campagne et mal adaptée à la vie du milieu ouvrier montréalais de la première moitié du siècle. Ses mots résonnent toujours dans la mémoire des membres de sa descendance. Ils expliquent l'origine des peurs et des désirs que Victoire a transmis à ses descendants. Ils disent la peur de l'inconnu, l'étroitesse d'esprit et, en même temps, un goût pour l'imaginaire, mais aussi la dureté d'une femme qui a toujours gardé le contrôle sur les membres de sa famille. Ce procédé souligne l'importance de Victoire dans la vie du personnage central du roman, son fils de quarante ans, Édouard, qui ne sait vivre ni avec sa mère ni sans

---

<sup>33</sup> Louis-Alexandre BÉLISLE, *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, Québec, Bélisle Éditeur, 1971 (deuxième édition), p. 375. Au Moyen Âge, le dit est un « genre littéraire, petite pièce traitant d'un sujet familier ou d'actualité ». *Petit Robert 1*.

<sup>34</sup> Dominique LAFON, *op. cit.*, p. 323.

elle. Bien que le récit de la mort de Victoire ouvre le troisième volet des « Chroniques... », sa présence est tangible jusqu'à la fin, à travers ses dits.

Le premier dit trahit la honte de soi, parfois clairement comme dans le tout premier : « le bon Dieu va avoir honte de nous autres, lui aussi... (DR, 17) », implicitement dans tous les autres. Le deuxième dit, « V'nez pas me dire qu'une femme qui gagne sa vie après six heures du soir est une femme honnête! (DR, 31) », explique pourquoi Édouard a toujours hésité à devenir une « femme qui gagne sa vie après six heures du soir », malgré le désir de se travestir. C'est ce qu'il souhaite sans oser le faire dans la première partie du roman alors qu'il tente de remplacer au pied levé l'éclairagiste du Théâtre National. Le troisième dit qui s'énonce ainsi, « Un gros homme c'est ridicule ; une grosse femme c'est ragoûtant. (DR, 139) », semble avoir été adopté par Édouard. Cet épigraphe...

[...] est aussi un jugement ou une mise en garde du narrateur. Dans les pages qui suivent cet exergue, Édouard, encouragé par la Grosse Femme, décide d'assumer son obésité et son homosexualité, c'est-à-dire de devenir une « grosse femme ragoûtante ».<sup>35</sup>

Le gros homme commence à s'épanouir, grâce à la grande tendresse de la grosse femme qui l'accepte même si elle ne le comprend pas tout à fait. (DR, 145) Le quatrième dit ne concerne pas Édouard, mais Albertine qui refuse de voir le talent de son fils Marcel. Elle pourrait se dire à l'instar de sa mère « C'est-tu moé qui es folle ou ben donc si c'est le reste du monde? (DR, 151) » Le reste du monde étant, pour Albertine, son fils qui joue une musique de riche et sa fille Thérèse qui fait régulièrement des colères incontrôlables. Ce samedi matin, au magasin Turcot, elle souhaite réprimer le talent d'artiste de son enfant, comme elle le souhaitait cinq ans plus tôt, dans le roman précédent. À ce moment-là, elle avait bien exprimé son sentiment de culpabilité, vis-à-vis le « génie » de son fils : « Si j'ai donné au monde un fou j'vas tout faire pour qu'y guérisse mais si j'y ai donné un poète j'ai ben peur qu'y'aye pas de remède, pis j'me le pardonnerai jamais! (TP, 192) » Elle est habitée de sentiments fondés sur des idées fausses comme celles de sa mère. Le cinquième dit ramène

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

l'attention au cœur du drame qui sépare physiquement le fils de sa mère : « Les signes du ciel viennent rarement d'en haut. (DR, 285) » Victoire demande à son fils de partir sous prétexte qu'il lui a volé un morceau de tarte, alors qu'en fait, elle n'arrive pas à lui dire qu'elle est incapable d'accepter « la vie dissolue que son fils devait mener loin d'elle (DR, 300) ». Le sixième dit de Victoire, « Y faut d'autres liche-cul pour passer en arrière des liche-cul! (DR, 307) » illustre probablement le besoin d'Édouard d'être entouré d'une cour de beaux jeunes hommes alors qu'il fait la cour à Juliette Pétrie pour se faire dire qu'il a un talent de comédien. Le septième dit de Victoire concerne le « génie » de ceux qui savent imaginer un monde meilleur, c'est-à-dire Marcel : « C'qu'y a dans ma tête est cent fois plus beau que tout c'qu'y a en dehors! (DR, 375) » Cette pensée n'est probablement venue à l'esprit de Victoire qu'à la fin de sa vie, qu'à partir du moment où elle entend les voix des petites filles de première année durant la procession de la Fête-Dieu, à la fin de *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*. Elle s'était revue à Duhamel quelque soixante ans plus tôt, le matin de sa première communion alors que son père Gaspard-la-pipe essayait de la sortir de sa léthargie. « Le plus beau jour de ta vie! Mais t'as juste neuf ans, bâtard! (TP, 361) » Ce souvenir lui fait accepter la « folie » à laquelle elle a toujours résisté.

Pourquoi c'que j'mourrais? Pour quelle raison j'me laisserais aller de même, sans me défendre? Parce que la folie s'en vient? Qu'a vienne! C'est toujours ben mieux que de finir dans un trou! [...] J'étouffe, icitte! (TP, 361, 362)

Victoire avait désormais accès à un monde imaginaire, une douce « folie » qui lui donnera cinq ans de sursis. En changeant sa façon de voir les choses, elle recouvre un goût de vivre teinté de « folie ». « Folie » reçue en héritage par son petit-fils Marcel, et qui fera l'envie de l'enfant de la grosse femme. Le huitième et dernier dit de *La Duchesse et le Roturier*, « Quand j's'rai partie, oubliez-moé parce que moé j'vas vous avoir oubliés! (DR, 383) », donne enfin à Édouard la permission de penser à lui, de vivre en fonction de ses besoins. La mort de sa mère avait déjà éliminé un premier obstacle à son épanouissement : « Sa mère morte, il n'aurait peut-être plus ces scrupules qui l'empêchaient de s'assumer et de faire des folies dont il avait besoin pour s'affirmer. Il était sûr maintenant qu'elle n'aurait pas honte de lui! (DR, 336) » Mais il fallait qu'il rate son premier travestissement pour enfin se décider à oublier sa mère et à « étudier » pour devenir la duchesse de Langeais.



Le cinquième roman des « Chroniques... », où il est question du désir de recommencement des personnages artistes et des « fous », porte en exergue une parole de Josaphat-le-Violon, le premier personnage créateur de la famille. Elle s'énonce ainsi :

Quand Victoire apercevait le premier quartier de la lune, a' disait toujours :  
 « Tiens, le bon Dieu vient de se couper un ongle d'orteil... » Moé, j'pensais :  
 « Le monde recommence en neuf comme à tous les vingt-huit jours. »  
 Josaphat-le-violon dans *Les dits de Victoire* (PQL, 9)

Victoire porte un regard métaphorique sur le monde qui l'entoure. Sa nouvelle vision du monde ressemble à celle de Josaphat, le rêveur qui « embellit » toujours les faits, comme il l'avait fait lors de sa récitation dans le premier volet des « Chroniques... » En plaçant ce dit au début du *Premier Quartier de la lune*, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique ramène au présent les paroles des ancêtres au moment où la maison familiale commence à être désertée. Édouard est mort. Thérèse n'habite plus là depuis son mariage. Il ne restera que la grosse femme, son mari, ses trois enfants, Albertine et Marcel. Un cycle se termine. Mais la maison ne se videra jamais de sa « folie », de ses rêves bien que les enfants soient devenus adolescents. Un personnage qui ne se sent pas autorisé à être un artiste, ni par les siens ni par les Muses, ressent plus fort que les autres le besoin de tout recommencer en neuf. L'enfant de la grosse femme se fera la mémoire de tous. Il racontera à des étrangers la vie des siens en entremêlant la « réalité » à la fiction. Il recommencera tout en neuf comme le disait Josaphat en se souvenant des dits de Victoire.

La première et la deuxième partie de *Un objet de beauté*, le sixième roman des « Chroniques... » portent encore en exergue les paroles de Victoire. La première qui s'intitule « Le printemps de toutes les promesses » s'ouvre sur ces mots : « Le plus souffrant, c'est de savoir qu'on a raison contre tout le monde! (UOB, 13) » Comme le quatrième dit de *La Duchesse et le Roturier*, celui-ci exprime bien la difficulté d'Albertine à vivre dans un monde qu'elle ne comprend pas. La deuxième partie, « L'automne de toutes les détresses » commence par cette phrase « Y faut se méfier des ceuses qui parlent trop d'avant pis qui regardent trop en arrière... y pourraient ben finir par s'assommer su'un poteau! (DR, 275) » Ces mots expriment bien ce qui se



produit dans la famille. Thérèse a obligé tout le monde à revenir vivre dans l'étouffante maison de la rue Fabre. Tous se chicanent et Marcel finit par mettre le feu aux cheveux de sa mère.

Tous les dits de Victoire ouvrent une porte sur le monde intérieur d'un personnage incapable de s'adapter à la vie de la maisonnée de la rue Fabre. Placés au seuil du texte narratif, ils annoncent qu'une certaine « folie » sera au rendez-vous au milieu de ce miroir de la vie d'une famille du milieu ouvrier montréalais des années quarante et cinquante. Les dits ramènent du passé la parole jamais transmise directement au narrataire du vivant de Victoire. Les mots, les propos ou les maximes de l'ancêtre auront tracé une voie à son fils Édouard, puis à son petit-fils. En unissant sa voix à celle de Josaphat dans une forme appartenant à l'oralité, Victoire donne aux personnages artistes et aux « fous » la liberté de recommencer sans fin leur vie à leur façon. Son souvenir accompagnera aussi sa fille Albertine qui entend à nouveau ses « bêtises » lorsqu'elle ne peut plus supporter sa vie auprès de son fils ou de sa famille. Albertine avait raconté au théâtre son rapport avec sa mère. « A' m'avait toujours... nourrie... de ses bêtises... pis ça me manquait... parce qu'a' débloquent pas c'qu'y'avait en dedans de moi comme avant. (ACT, 40) » Tous les enfants et les petits-enfants ont besoin d'entendre les paroles de l'ancêtre.

### **b) formes complètes de métarécit**

Il y a deux niveaux de récit dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique cède la parole une fois à un narrateur intradiégétique-homodiégétique, Josaphat, qui raconte à Marcel sa version de la chasse-galerie. Il manifeste un désir de tout recommencer en neuf en se mettant en scène dans son récit. La narration du conte de Josaphat porte la trace d'une « sur-écriture<sup>36</sup> » comparable à celle des transcriptions de contes oraux : « entourage physique et social de l'acte d'énonciation, identité des interlocuteurs, échanges de

---

<sup>36</sup> Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises, Conte parlé, conte écrit*, vol. 12, n° 1-2, avril 1976, p. 15.

paroles, gestes et mimique du locuteur, etc.<sup>37</sup> » Ce cadre dans lequel est présenté le second récit est décrit par le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique de *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Le soleil se couche sur la rue Fabre, Ti-Lou vient de lancer son dernier cri avant de mourir, Marcel refuse de manger parce qu'il craint que son chat Duplessis meure, et Josaphat, histoire de rassurer l'enfant, l'amène sur la galerie en lui disant que « c'est l'heure ousque mon oncle Josaphat allume la lune! (GF, 283)<sup>38</sup> » C'est la fin de la journée du samedi 2 mai 1942, la fin de la vie matérielle d'une femme et de celle d'un chat. C'est aussi la fin de l'innocence pour deux enfants, Thérèse et Philippe, qui deviennent des adolescents. Les échanges entre l'auditoire et le conteur seront limités. À une seule occasion, Marcel interrompt son récit par un « Oui, Duhamel. (GF, 284) » qui montre que l'enfant écoute et comprend ce qui se passe dans le monde imaginaire de son oncle. Avant de débiter la narration du récit second, « celui qui véhicule le contenu du conte proprement dit<sup>39</sup> », le conteur doit marquer une rupture entre le rythme de la vie quotidienne et le temps de récitation. Josaphat le fait en jouant la *Gigue aux sept fausses notes*. Pour attester sa participation à l'événement malgré l'in vraisemblance de son histoire, Josaphat prétend qu'il était là et qu'il était accompagné de membres de sa famille et de villageois de Duhamel : « [...] j'tais v'nu avec mon oncle Arthur, le mari de ma tante Marguerite [...] (GF, 285) » Voilà pour la part de vraisemblance. Tout bon conteur sait que l'auditeur de conte « cherche d'abord un dépaysement du quotidien<sup>40</sup> ». C'est ce que Josaphat cherche pour Marcel, mais aussi pour lui-même. Il s'élève au-dessus de son quotidien, le temps de la récitation, et parvient à allumer la lune, en imaginant des

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>38</sup> Laurent Mailhot se souvient d'une émission radiophonique au sujet de la pièce *Les Héros de mon enfance*, où Michel Tremblay donnait des détails sur son enfance. Il parlait entre autres de « l'importance de la lune, d'un jeune voisin qui lui allume cet astre tous les soirs, de la tête blanche du grand-père, fier buveur et récitateur de poèmes [...] ». Laurent MAILHOT, « *Les Belles-sœurs* ou l'enfer des femmes » dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Le Théâtre québécois, Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, p. 192. Michel a associé ces deux souvenirs pour faire de Josaphat un grand-père « allumeur de lune ».

<sup>39</sup> Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 16.

embûches insurmontables pour le commun des mortels. Il tente de susciter « l'émerveillement dans le sens étymologique du mot, l'étonnement qui peut aller, lorsqu'il s'agit du conte fantastique, jusqu'à la peur, l'angoisse, l'épouvante même.<sup>+1</sup> » Josaphat, qui est un simple menuisier déraciné, trouve sa valeur en imaginant une vie plus grande que la sienne, une vie où il tient la fonction la plus importante. Il s'imagine dans le rôle d'un « accoucheur » d'un monde autre. Sa récitation du lever de la lune est une métaphore de tous les passages qui s'effectuent dans le roman et d'un autre qui s'effectuera quelques semaines plus tard. Le passage du jour à la nuit, de la vie à trépas pour Ti-Lou et Duplessis, de l'enfance à l'adolescence pour Thérèse et Philippe, du passage de l'enfant des entrailles de sa mère à la lumière du jour. Josaphat tire la lune des flancs de la montagne.

[...] cette présence céleste est donnée comme mêlée d'abord à la terre, à l'ici-bas dont elle est prisonnière. La lune n'est pas le disque lumineux et serein, centre du ciel, mais une sphère lourde, opaque, chose de feu et de sang<sup>+2</sup>, de chair aussi, qu'on extrait des *flancs* de la montagne comme avec des forceps (le mot *forcer*, joint à l'image des chaînes, connote l'intervention de l'accoucheur). La Lune figure maternelle, est donc d'abord l'enfant qu'on arrache à la terre. Mais cet enfant est « la chose la plus pesante du monde », il est déjà ce comble de la matière qui caractérise symboliquement la Mère (*Mater* et *Materia* sont synonymes) et que la Grosse Femme, jamais nommée, va représenter dans la sphère humaine. La Lune qu'on meut au ciel, si laborieusement, c'est la Mère qu'on installe dans sa position de souveraine et qui dispensera dès lors les bienfaits de la vie et du Rêve.<sup>+3</sup>

<sup>+1</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>+2</sup> À la fin d'*Albertine, en cinq temps*, « les cinq Albertine lèvent très lentement le bras vers la lune (ACT, 102) », une lune « solitaire et rouge sang [qui] se lève (ACT, 103) ». Sous cette figure maternelle les cinq Albertine « se fondent en une seule ». Jean Cléo GODIN, « Albertine et la maison de l'enfance », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.*, p. 189. Dans la maison de Duhamel, celle des origines de Victoire, Albertine se réconcilie avec elle-même avec l'aide de Madeleine, figure maternelle qui lui apporte du lait chaud dans la tasse de Victoire (alors qu'elle a trente ans), rappelant du coup le souvenir de la mère. Victoire était terrible, mais la douceur de Madeleine aide Albertine à se réconcilier avec le souvenir de sa mère. Madeleine « réécrit le récit des origines d'Albertine ». *Ibid.*, p. 188.

<sup>+3</sup> André BROCHU, « D'une Lune l'autre, ou les Avatars du Rêve », *Le Monde de Michel Tremblay, loc. cit.*, p. 265.

Lorsqu'il devient allumeur de lune, Josaphat change les règles du jeu. Désormais son « violon grimpe dans le ciel pis la lune peut v'nir au monde en paix (*GF*, 293) ». Plus besoin de chasse-galerie pour extraire la lune des flancs de la montagne. Il faut lui faire entendre des airs du pays, il faut « respecter la lune toute [sa] vie (*GF*, 293) ». Voilà le message que Josaphat transmet à un Marcel... endormi. Comme tout conteur, il fait participer ses auditeurs à la « morale-plaisir<sup>44</sup> » du récit. L'auditeur demande au conteur...

[...] de se faire miroir des choses et des êtres, miroir à traverser pour apprendre, comprendre, éventuellement participer au savoir de celui qui a la parole. À ce dernier dont la présence lui paraît essentielle, il suppose une sagesse particulière que lui confère l'âge le plus souvent, à défaut, l'instruction, le sexe parfois, variable selon les civilisations.<sup>45</sup>

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique effectue le relais de narration en relatant l'effet produit par le conte sur des auditeurs qui n'avaient pas été identifiés au début de la récitation. Trois femmes ont entendu de loin le conte de Josaphat et ont ainsi pu participer à la morale-plaisir de cette version de la chasse-galerie qui raconte la mise en place de la lune. Florence, la mère des Moires qui veillent à la destinée de la famille, fit « un sourire complice (*GF*, 294) » à Josaphat. La grosse femme, qui porte en son sein l'enfant qui, un jour, fera « revivre la passé de sa famille (*GF*, 207) »...

[...] avait pleuré sans retenue. Gabriel lui avait souvent raconté qu'il avait grandi sous le charme des légendes de son oncle Josaphat et chaque fois qu'elle entendait le vieil homme raconter une de ces histoires où se mêlaient si intimement le vrai et le faux, la vie tellement quotidienne de la campagne et son fantastique besoin d'illusions et de merveilleux, son cœur se mettait à battre plus rapidement et elle se laissait transporter avec joie dans le canot de la chasse-galerie ou au pays des pets-de-sœurs qui donnent le fou rire et font perdre la mémoire. (*GF*, 302)

Laura Cadieux, qui semble avoir une vie difficile, aimerait bien croire à ces histoires. « Si tout ça était vrai, ça nous donnerait toutes une raison de continuer.

---

<sup>44</sup> Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>45</sup> *Ibid.*

(*GF*, 302) » Laura se plaint de l'impossibilité de communiquer vraiment avec un père qui a choisi de vivre dans l'imaginaire.

Mon père? C't'un poète, mon père... Y'a pas les pieds su'a terre pantoute. Y dit qu'y est capable d'allumer la lune mais y se promène en pleine rue la fly baissée! De quoi vous voulez parler avec un homme de même! Y s'invente des légendes, j'm'invente des problèmes. (*GF*, 302-303)

Malgré ces plaintes, l'émerveillement suscité par les récitations de Josaphat, lui donne la capacité de s'ouvrir et de parler à la grosse femme qui est plus disponible suite à l'écoute du conte. Il s'agit là d'un rare moment de paix dans la vie de ces personnages toujours en lutte les uns contre les autres dans un appartement trop petit. La récitation du conte de Josaphat joue donc un certain rôle dans l'action. Ce rêveur, maladroit dans la vie quotidienne aide les personnages plus terre-à-terre à laisser tomber leurs défenses<sup>46</sup>. Il trouve toute son envergure en reprenant contact avec ses

---

<sup>46</sup> La récitation du conte modifie le comportement de l'auditoire dans ce roman. Dans *La Maison suspendue*, la prise de parole de Josaphat qui invente une autre version de la chasse-galerie provoque des réactions ambivalentes chez Victoire. « C'est vrai... Moé aussi, au fond, j'aime mieux ton côté des choses... Malheureusement chus plus réaliste que toé... Mes rêves sont moins longs pis quand y finissent, j'ai pas l'imagination pour m'en inventer d'autres... Y faut que j'attende après toé... Si on est séparés, que c'est que c'est que j'vas faire? J'vas-tu rester dans le mauvais côté des choses pour le reste de ma vie? (*MS*, 105) »

L'auteur réitérera ce procédé dans *La Maison suspendue*. Trente-deux ans plus tôt, c'est-à-dire en 1910, Josaphat raconte à son fils Gabriel, comment il s'est rendu à Montréal en canot grâce à la lune. Le conteur essaie de faire croire à l'enfant que leur « maison est suspendue au bout d'une corde pis d'une ancre de bateau plantée dans le ciel! (*MS*, 410) » Six rameurs auraient l'habitude d'accrocher l'ancre de bateau au canot pour amener Josaphat veiller soit à Saint-Jérôme soit à Montréal. Dans cette récitation, Josaphat a deux destinataires, un enfant et une adulte plus loquaces et plus critiques que le petit Marcel des « Chroniques... ». Au lieu de compter les clochers d'église survolés par les rameurs de la chasse-galerie traditionnelle, Josaphat et Victoire qui font partie du voyage, lèvent leurs regards vers le ciel et aperçoivent « la Grande Ourse, pis la Petite Ourse, pis la planète Mars... (*MS*, 43) » Dans cette version, le diable est présent, c'est le « gars qui dirige le canot pis qui a les pieds un peu fourchus (*MS*, 45) ». Comme dans les contes folkloriques québécois, ce personnage est là pour « émerveiller » les auditeurs. La fin de ce conte est racontée une première fois au petit Gabriel. Comme le diable avait trop bu, il a oublié de ramener la maison à Duhamel. Mais toute la famille, c'est-à-dire Josaphat, Victoire, Ozéa et son mari Tancrede ont appelé leurs anges gardiens et promis de couper la corde qui tient l'ancre de la maison « pour que le maudit canot s'accroche pus dedans! (*MS*, 47) » Ce final amusant et banal, en apparence, signifie que tous deviennent sages, restent à la maison et ne songent

racines, c'est-à-dire avec les contes et les légendes du pays où, enfant, il a tout appris avec Rose, Violette, Mauve et leur mère Florence. Josaphat est le premier artiste, la mémoire de la famille et l'espoir pour un enfant à qui il transmettra tout son savoir. Cette « pause narrative » souligne l'importance de la lune figure maternelle et celle de la place de la mère dans l'œuvre de Michel Tremblay.

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique des « Chroniques... » se tait dans les trois plus longues parties *Des nouvelles d'Édouard* pour laisser Édouard raconter des événements qui se déroulent loin du Plateau Mont-Royal, sur l'Atlantique, entre le Havre et Paris et à Paris. Édouard devient un narrateur intradiégétique-homodiégétique pour donner de ses nouvelles à ceux qui sont restés sur le Plateau. Le narrataire extradiégétique-hétérodiégétique reçoit les nouvelles d'Édouard au moment où Cuirette et Hosanna lisent le journal qu'Édouard avait adressé à la grosse femme. La grosse femme est le destinataire idéal de ce journal, parce qu'elle ne vit pas. Les deux personnages ont besoin l'un de l'autre. Ils sont complémentaires. L'exubérance de l'un comble l'ennui de l'autre. Le regard attentif de la grosse femme rassure Édouard. Plus admiratifs, ceux de Cuirette et de Hosanna réjouiraient le travesti. Il ne faut pas oublier qu'Hosanna avait étudié le comportement de la duchesse pour essayer de devenir à son tour la plus grande « folle » de Montréal. Dans son journal rédigé à bord « du chic *Liberté (NÉ, 57)* », Édouard raconte les moments où il tente de se faire accepter par

---

plus à invoquer le diable pour aller veiller. La seconde fin racontée après l'aveu de Josaphat à Victoire au sujet de la vente de la maison signifie que la vie heureuse à Duhamel est bien terminée. Josaphat expliquait : « La corde est coupée. La maison va rester icitte. Le canot s'en va à la dérive... Quand on va accoster à Morial, y'a juste Gabriel qui va débarquer. J'pense que moé pis Victoire on va toujours rester dedans... Deux âmes perdues dans un canot d'écorce échoué dans un port trop grand... (MS, 113) » Dans ce deuxième finale, Josaphat fait le récit prémonitoire de ce que sera sa vie et celle des siens après la vente de la maison. Ce dénouement n'est révélé qu'après le dénouement de l'histoire racontée dans la pièce-cadre. L'auteur fait répéter la fin de leur vie commune et ses conséquences de façon métaphorique par Josaphat pour souligner que la misère de tous les descendants découle de la violence du geste de l'ancêtre qui n'est pas bien sage dans la vie de tous les jours. Le conte de Josaphat ne communique pas une certaine sagesse. Il ne se termine pas en faisant swinguer la compagnie qu'il a d'abord « émerveillée ». La transposition théâtrale du contre traditionnel prend des allures dramatiques, voire tragiques.

les gens qu'il envie, tout en les méprisant. Lorsqu'il prend la plume pour écrire son journal, le rythme des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » se brise. Contrairement à Josaphat qui se mettait en scène au milieu d'histoires racontées avec verve, Édouard décrit des événements sans significations. Il a choisi un genre prosaïque accessible à tous, et comme ce genre l'exige, son texte témoigne du « tâtonnement de l'écriture journalière<sup>47</sup> ». Il sait que quelqu'un lira son journal. Il respecte les traits les plus fréquemment observés du journal destiné à être lu à la radio.

[...] la présence / absence de l'auditeur a comme conséquence d'intensifier l'aspect représentation du texte. Le *je* narrateur du journal met en scène un *je* personnage qui est nul autre que... le personnage de l'écrivain. C'est-à-dire que ce à quoi s'intéresse principalement le narrateur est de donner une certaine image de l'écrivain.<sup>48</sup>

Voilà un genre qui convient parfaitement à un adulte en quête d'un miroir qui saurait le rassurer dans tous les gestes quotidiens. Contrairement au vrai journal intime où on écrit pour soi, dans *Des nouvelles d'Édouard*, la communication se fait avec un narrataire homodiégétique, la grosse femme. Le journal d'Édouard ressemble à une longue lettre destinée à un narrataire précis. Il débute par un appel, comme une lettre, « Ma chère belle-sœur (*NÉ*, 57) ». Contrairement au récit de la mort d'Édouard fait par le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique où on sent que : « Sans hésitation, Édouard [a pris] le parti du rêve et du mensonge pour entretenir, jusqu'à ce qu'elle crève, l'illusion »<sup>49</sup>, le journal d'Édouard est complaisant, anecdotique.<sup>50</sup> Le texte narratif de son journal est constitué de descriptions, réflexions et dialogues réalistes qui ne conviennent pas à ce personnage qui prend toute son envergure dans le jeu qui attire

---

<sup>47</sup> Lise GAUVIN, « La question des journaux intimes », *Études françaises*, 22,3, p. 112.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>49</sup> Texte extrait du quatrième de couverture de l'édition originale.

<sup>50</sup> Michel Tremblay se trompe au sujet de son personnage lorsqu'il dit : « Quand il fait son voyage, il découvre qu'il n'est pas fait pour vivre des choses, il est fait pour les écrire, comme le fait un écrivain. » Édouard n'est pas fait pour écrire, mais pour jouer, pour inventer, pour mentir comme le dira Michel Tremblay. « Il dit à la fin qu'il choisit d'être menteur, et que ses mensonges inventés vont "être beaux rare". » Michel TREMBLAY, entrevue accordée à Roseline TREMBLAY, *op. cit.*, p. 166.



sur lui le regard des autres. Paradoxalement, le personnage le plus coloré de cette œuvre, celui qui se prépare à devenir la plus grande « folle » de Montréal, rédige une lettre-journal qui constitue l'enclave la plus prosaïque du cycle romanesque. Les Muses d'origine paysanne de Josaphat n'ont pas le pied marin ni le cœur à la visite touristique de la ville lumière! Édouard est brillant dans son cercle d'amis. Hors de ces limites, il devient terne. Édouard ne peut régner que sur la Main, là où il est entouré de roturiers qui lui ressemblent et l'envient parce qu'il est plus ostentatoire que les autres. Parler à la première personne convient bien à un personnage aussi exhibitionniste, mais il a besoin d'un miroir. Édouard ne peut pas se parler tout seul. Dans la pièce qui lui était consacrée, il interpellait souvent son public au milieu de son monologue : « Oui les filles! (DL, 82) », « Ben écoutez-moé ben, les p'tites filles... (DL, 88) », « mes brebis (DL, 98) », « mes chéries (DL, 98) ». Durant son voyage, sans les siens, il n'est que l'ombre de lui-même. Il le raconte à la grosse femme en ces mots : « Mais du public, je n'en ai pas, ici. Pour la première fois de ma vie je ne peux pas faire mon numéro et vous ne pouvez pas savoir à quel point ça me frustre. (NÉ, 235) » Les interruptions où les narrataires au second niveau lisent le journal d'Édouard ajoutent une distance, un regard critique sur ce personnage qui fascine la Main. Cuirette découvre seulement à ce moment qui était vraiment la duchesse. « Aie, c'tait une moyenne menteuse, la duchesse [...] À l'a toujours dit qu'a l'avait passé des mois pis des mois, à Paris... (NÉ, 305) » Les intercalaires, qui servent de relais de narration entre les trois parties du journal, offrent au travesti les regards dont il aurait eu besoin trente ans plus tôt. Hosanna qui aime toujours les déguisements comprend que ce sont les mensonges qui rendaient le vieux travesti intéressant. « [...] c'que contait la duchesse était tellement plus beau que c'qu'a l'aurait pu vivre... (NÉ, 306) ». Plus théâtral que littéraire, le futur travesti s'épanouit dans le geste et la parole plutôt que dans l'écriture.

La grosse femme, qui a été la confidente de Laura et qui comprend si bien Marcel, parle très peu d'elle-même dans les « Chroniques... », sauf au moment où elle raconte à Gabriel son désir d'être à Acapulco entourée des siens. Elle prend la plume une fois pour écrire une lettre à son beau-frère Édouard lors de son voyage en France. Entre un intercalaire où les deux travestis lisent le journal d'Édouard et la suite



de la lettre-journal, la grosse femme devient narrateur intradiégétique-homodiégétique pour raconter à son beau-frère ce qui se passe dans la maison de la rue Fabre. Elle dira aussi son affection à Édouard et lui demandera à nouveau de l'aider à sortir de son ennui. « J'essaie souvent d'imaginer où tu es, ce que tu fais ou vois mais, tu me connais, j'ai beaucoup de difficulté à inventer. (NÉ, 200) » Elle ne l'entretient que de ce qu'elle ressent, voit et entend.

Albertine [a fait une] crise de larmes qui ressemblait plus à de l'hystérie qu'à une peine ressentie à cause d'un départ [...]. [Les] deux familles s'endurent comme elles le peuvent [...] Marcel passe des heures installé à la table de la salle à manger à promener ses mains partout sur le bord comme s'il jouait du piano. Il prend des airs pâmés comme s'il entendait quelque chose de divin ; il éclate même parfois en sanglots en criant à son chat imaginaire que la musique est sa seule consolation. (NÉ, 199-202)

La grosse femme décrit encore l'atmosphère étouffante de la maison en ajoutant qu'Albertine va bientôt éclater, et que son enfant « voudrait entendre ce que joue Marcel (NÉ, 202) ». Pour le narrataire extradiégétique, cette lettre remplit le rôle tenu par le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique dans les autres romans. Pour la grosse femme, c'est une façon de jouer son rôle habituel de confidente. Habituellement, le style épistolaire permet de combler « le besoin de formuler pour soi et pour l'autre les pas qui permettent à chacun de se situer dans un monde en mouvance<sup>51</sup> ». Écrire à un personnage aussi narcissique qu'Édouard n'est pas une façon de trouver sa place. La lettre aidera Édouard à trouver un peu de chaleur en arrivant à Paris. Sa réaction aux nouvelles que la grosse femme lui apporte se résume à une seule phrase.

Seule consolation dans l'hystérie de mon arrivée, cette lettre de vous qui m'attendait chez la concierge et que j'ai lue assis sur ma valise de métal dans l'entrée pourtant sombre du maudit 36 de la maudite rue Doudeauville. (NÉ, 207)

Elle rassure le grand enfant de quarante ans dépaysé en terre inconnue. Cette lettre, comme les intercalaires intitulés « Schéhérazade », est une enclave qui ne

---

<sup>51</sup> Monique MOSER-VERREY, « Deux échos québécois de grands épistolaires du dix-huitième siècle français », *Voix & Images* / 36, printemps 1987, p. 512.

modifie en rien le récit principal qu'elle interrompt, c'est-à-dire le journal d'Édouard. Sur le plan narratif, la lettre crée un lien avec les autres livres de la série en racontant sommairement la vie de la famille centrale des « Chroniques... ». En attendant que son dernier-né prenne la relève, la grosse femme observe sa famille. Elle est la mémoire vivante de l'époque que son enfant, fera revivre, beaucoup plus tard, dans son roman réaliste.

Une nouvelle intitulée « Los Tabarnacos » sera enchâssée au milieu du récit premier du *Cœur éclaté*. Ce texte de douze pages trahit la honte d'un quinquagénaire homosexuel devant les comportements d'un couple hétérosexuel québécois qui se sent mal à Key West et qui critique tout ce qu'il ne comprend pas. Pour se libérer de sa honte, Jean-Marc écrit une nouvelle où il ridiculise des Québécois hétérosexuels en vacances à Acapulco. Dans le relais de narration qui précède le métarécit, Jean-Marc, conscient des faiblesses de sa nouvelle, se critique.

Ce texte, *Los Tabarnacos*, me fit un bien énorme mais je n'étais pas sûr d'en être très fier parce qu'il y manquait peut-être, croyais-je, la fibre humaine, la sympathie pour les personnages, cet attachement pour mes contemporains qui avait été la principale qualité<sup>52</sup> de mon premier roman. Mais le seul fait d'écrire, de travailler me fut un soulagement appréciable. (CÉ, 185-186)

---

<sup>52</sup> Cette qualité semblait présente dans la chanson de Carmen qui n'était pas reproduite dans *Sainte-Carmen de la Main*. Le lecteur croit d'emblée à la beauté de la chanson de Carmen, parce que l'effet désiré sur les marginaux de la Main se produit.

Les chansons de François Villeneuve de *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, non reproduites, seraient très belles si on en juge par les propos du narrateur homodiégétique. Elles sont percutantes puisqu'elles provoquent de fortes réactions chez tous les gens qui les entendent.

La seule fois où Michel Tremblay transcrit dans son œuvre un texte narratif écrit par un de ses personnages, il sème un sérieux doute quant au talent d'écrivain de ce personnage. En permettant la lecture de « Los Tabarnacos », le lecteur réel se demande comment ce texte pourrait être bien accueilli par la critique.

Contrairement à ces œuvres, la pièce de Claude dans *Le Vrai Monde?* n'a pas été écrite pour parler d'un personnage cherchant une approbation concernant son talent d'écrivain. Il n'est jamais écrit nulle part que Claude trouve que sa pièce est un chef d'œuvre. Son écriture est un geste de dénonciation. Il veut agir et changer le monde.

Il se critique encore dans le relais de narration qui suit cette nouvelle, avant de plonger à nouveau dans ses problèmes de cœur. Cette longue digression interrompt le récit premier sans faire avancer le déroulement de l'action. Elle nuit à l'image d'écrivain de Jean-Marc dont il est dit qu'il a déjà écrit un texte bien accueilli par la critique.

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique de *Un objet de beauté* interrompt le récit premier pour raconter, dans quatre métarécits, l'univers fictif d'un personnage qui n'a pas les mots pour le faire lui-même, Marcel. Ces métarécits sont à focalisation fixe sur l'imaginaire du personnage principal. Marcel s'est toujours réfugié dans un monde inventé pour se protéger de ce qui l'effraie, de ce qu'il ne comprend pas. Il le fait pour se débarrasser de la sempiternelle « histoire de chicane, de tapes en pleine face et de cheveux qui brûlent (*UOB*, 35) » qui envahit son esprit de façon itérative tous les matins. En d'autres mots, la schizophrénie s'installe graduellement et le narrateur en rend compte trouvant les mots qui restent coincés dans la tête de Marcel. « L'enfant dans un corps d'homme » a besoin de la violence de ses histoires imaginaires. Les quatre métarécits du sixième roman des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » sont la transcription d'un jeu.

C'est un nouveau jeu qu'il s'est inventé dernièrement et qui le débarrasse de toute culpabilité, de tout doute, même de la peur de se faire chicaner par sa mère : à partir du moment où il sait qu'il imagine les choses tout en choisissant de jouer le jeu de celui qui l'ignore, tout est possible. (*UOB*, 34)

De plus en plus souvent, les histoires de Marcel se terminent dans la violence. Il se voit parfois mettre le feu aux cheveux de sa mère. Tous les scénarios imaginaires ont une même fonction : sauver Marcel.

[...] c'est pour se sauver lui-même qu'il invente ses histoires, qu'il se projette des films imaginaires sur la surface gelée du lac du parc Lafontaine l'hiver ou sur le mur de l'église Immaculée-Conception l'été, qu'il écrit des romans épiques ou qu'il peint des fresques fabuleuses, c'est pour régler ses problèmes à lui qu'il utilise son imagination, pour sortir le méchant qu'il sent au fond de son cœur, exprimer son dégoût de l'injustice, s'insurger contre ce qui ne fait pas son affaire, régler leur cas à ceux qu'il croit ses ennemis, en sortir grandi, soulagé, victorieux. (*UOB*, 135)

Les scénarios imaginaires de Marcel décrits dans les métarécits sont comparables au soliloque intérieur auquel Albertine ne peut résister. « Elle se trouve alors plongée dans des situations invraisemblables, toujours tragiques, des histoires dont elle est l'héroïne défaite (*UOB*, 225) ». Ces histoires sont mouvementées et violentes. L'exagération, la violence et la répétition de scénarios imaginaires unit inextricablement Albertine et son fils. Leur vie est un éternel recommencement. Même la formule « Et ça s'intitule (*UOB*, 46, 106, 179, 235) », qui introduit les quatre métarécits du roman, se répète quatre fois. Elle donne au roman un rythme cyclique qui sied bien à la vie de ces personnages prisonniers de leurs émotions.

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique réduit son point de vue à l'imaginaire de Marcel pour écrire d'abord « La Naissance du Héros », description d'un film imaginé par Marcel en regardant le lac du parc Lafontaine. Il s'agit du « début de tout, de sa genèse à lui (*UOB*, 41) ». Marcel cherche son père et le trouve dans une taverne de Soho à Londres. Au milieu du récit, le narrateur donne des indications de régie. Par exemple, pour expliquer au narrataire que ce n'est pas la première fois que Marcel se raconte cette histoire, il précise que tout se déroule comme « la dernière fois. La fois où il n'a pas eu le temps de terminer parce que des enfants sont venus se lancer des balles de neige dans son écran et l'ont rendu inutilisable. (*UOB*, 47) ». Marcel voit et entend dix mille personnes se lever pour l'applaudir, lorsqu'il aura réduit son père en « bouillie informe (*UOB*, 60) ». Il sera « épuisé mais heureux (*UOB*, 60) » d'être devenu le Héros vengeur qui a su punir l'homme qui a abandonné femme et enfant durant la Deuxième Guerre mondiale. Le relais de narration se fait brusquement. Le narrateur parle de la réaction d'Albertine au retour de son fils à la maison. Il ne fait aucune observation relative à l'efficacité du récit sur l'état psychologique de Marcel. Il faut en conclure qu'il est semblable à celui du Héros du film imaginaire projeté sur le lac du parc Lafontaine. Marcel est satisfait d'avoir détruit dans ses fantasmes ce père, le seul de toute la rue Fabre<sup>53</sup> qui a abandonné sa famille pour jouer au héros durant la Deuxième Guerre mondiale.

---

<sup>53</sup> Léopold Brassard, Pit Cadieux, Mastaï Jodoin, Ernest Lauzon, Hector Lemieux, Roland Ouimet et Gabriel, les maris des sept femmes enceintes dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, sont tous restés auprès des leurs. Le grand absent, c'est Paul, le mari d'Albertine qui est le seul à avoir traversé

Le deuxième métarécit intitulé « Cette plaine remplie de mon cœur » est la transcription d'un roman imaginé par Marcel. Il est provoqué par le désir de se montrer puissant aux yeux d'une femme qui l'a toujours compris, Nana. Quand Marcel la voit lutter contre une maladie incurable, « son vieux rêve de sauver sa tante lui revient (UOB, 105) ». Il imagine une histoire qui se déroule en Saskatchewan, la province où elle a passé son enfance. Marcel va la sauver lors d'un incendie qui dévaste la plaine. Il essaie de raconter son histoire à la manière de Gabrielle Roy, parce que cette écrivaine d'origine manitobaine est l'auteure préférée de sa tante Nana. Il a un peu de difficulté avec les dialogues que Gabrielle Roy écrivait sans accent québécois. À quelques reprises, le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique place entre parenthèses les réflexions de Marcel sur la régulation du récit. « C'est maintenant que ça doit se passer. [...] il faut faire sentir au lecteur la peur qui s'insinue [...] Pour ensuite introduire... Mais ça, on verra ça plus tard. (UOB, 115) » Le récit se fait à la troisième personne. Bien que Marcel ne soit pas nommé, le lecteur le reconnaît facilement en lisant cette phrase. « C'est un homme dans la jeune vingtaine, assez grand, plutôt corpulent. (UOB, 123) » Le relais de narration se fait dans une description de la reprise de conscience de Marcel qui constate que l'état de santé de la grosse femme ne s'est pas amélioré. Une ambulance vient chercher la grosse femme pour aller la reconduire à l'hôpital. Le récit inventé par Marcel ne fonctionne pas comme d'habitude. Marcel n'a pas pu aider la grosse femme malade. Il se sent coupable et se punit en s'interdisant de se servir de son imagination.

Le troisième métarécit est une rêverie provoquée uniquement par la reproduction d'une fresque de Michel-Ange à la page 471 d'un livre sur les peintres du quattrocento. « Le Jugement dernier » est la transcription d'un discours à la première personne où Marcel prétend être l'auteur de l'œuvre attribuée à Michel-Ange. Le style est grandiloquent. Le nom qu'il se donne aussi : Marcello del Plato Monte Royale, dit

---

l'océan au début de la Deuxième Guerre mondiale, bien avant le plébiscite de 1942. Marcel semblait souffrir de l'absence d'un père dans *Marcel poursuivi par les chiens*, alors qu'il disait à Thérèse : « J'ai presque pas lu. Juste *Les Enfants du capitaine Grant* parce qu'y sont perdus pis qu'on sait pas si y vont retrouver leur père, pis c'est pour ça qu'on veut lire la suite... (MP, 63) »

le Marcello. Il ajoute immédiatement après son nom les dates imaginaires de sa naissance et de sa mort (1459-1548), comme dans les livres d'histoire de l'art. L'œuvre de Michel-Ange ne serait qu'une vile copie de son chef-d'œuvre. Marcel prétend avoir peint des gens qui étaient bien plus beaux que ceux du célèbre peintre. Il a besoin de se faire croire que tous les membres de sa famille et les voisines imaginaires de la rue Fabre étaient sur la fresque avant que son « Jugement dernier » ait été recouvert de mortier. Le Dieu colérique et hargneux était le Héros, un Chevalier de Justice magnanime et tolérant. Les deux magnifiques femmes qui l'entourent sont Albertina, la Mama pleureuse et Nana, la Zia grasse, grosse, joviale et en santé. Le père du Héros est prostré dans un coin afin que tout le monde l'oublie. À la droite du Héros se tient sa sœur Teresa qui tient par les épaules une petite fille sage, sa fille qu'elle écrase de ses lourdes mains. Derrière Teresa, un homme et une femme-homme « revendiquaient un droit sur elle (UOB, 197) ». Et quatre clous placés au centre de chaque bordure représentent les quatre femmes qui « avaient protégé le Héros durant une bonne partie de sa vie, surtout pendant son enfance, elles lui avaient tout enseigné de ce qu'il savait de la Vie et des Arts (UOB, 203) ». On peut même deviner la présence d'un chat tigré qui dort dans son panier, dans la forme de la grotte placée au bas de l'échelle située juste au-dessus du clou sud. Marcel a construit cette fresque imaginaire, cette transposition de sa famille, pour voir disparaître les siens. Après la chute, il restera seulement « un ciel cloué par quatre femmes au savoir infini et habité par le Héros et son chat. (UOB, 206) ». Au moment où il termine son récit, le Héros annonce la venue d'une crise (d'épilepsie). De retour au récit premier, le narrateur raconte la culpabilité ressentie par Albertine à l'égard de la maladie de son enfant. Les sentiments de la mère sont souvent semblables à ceux du fils. Avant de faire ses crises libératrices Marcel regarde dans le vide. Sa mère a parfois le même regard. Elle ne connaît pas les refuges de Marcel, mais en s'aspergeant de parfum, elle parvient à supporter l'insupportable : si son enfant cherche refuge ailleurs qu'auprès d'elle c'est que, croit-elle, elle est une mauvaise mère.

Marcel a besoin de « La Sonatine à la lune » comme un enfant a besoin d'une berceuse pour s'endormir la nuit venue. Dans ce quatrième métarécit, le narrateur raconte à la troisième personne une interprétation magistrale, mais imaginaire, d'une œuvre de Beethoven par Marcel. « L'enfant dans un corps d'homme » est toujours

habité par des idées de grandeur au début de ce récit. Les gens sont venus de partout pour l'entendre jouer à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts. Contrairement au premier métarécit qui se terminait par le besoin de Marcel d'être ovationné par dix mille personnes, celui-ci se clôt par une autosatisfaction qui le comble. Après avoir sauvé sa tante Nana dans le second métarécit et détruit toute la famille source de violence, dans le troisième, l'exécution magistrale de la sonatine le satisfait. Tout est parfait. Même le narrateur se tait après avoir terminé ce dernier métarécit séparé du reste du roman par une ellipse de quelques semaines.

Le roman se termine par un bref métarécit rédigé par un narrateur intradiégétique-homodiégétique, le frère Stanislas. Il annonce à Albertine l'internement imminent de Marcel. Cet internement qui avait été résumé par le chœur d'*En pièces détachées* n'est jamais mis en scène. L'auteur présente toujours son personnage immobile, en train de rêver. S'il se déplace c'est à l'intérieur d'un lieu familier, le Plateau Mont-Royal. Il se dirige soit vers le lieu où se trouve Nana, soit vers le toit familial ou vers un lieu où il pourra rêver.

Dans les « Chroniques du Plateau Mont-Royal », le Rêve apparaît comme un thème majeur, sans doute le plus important et le plus riche parmi les thèmes explicites. Il se manifeste en liaison avec son corollaire dysphorique, la Réalité, vécue comme généralement pénible et génératrice d'ennui ou de malheur.<sup>54</sup>

Les formes complètes de métarécit rendent compte du besoin de rêver des personnages les plus créateurs, du besoin d'être écouté ou de consoler l'autre. Les personnages marginaux font entrer les lecteurs dans leur monde intérieur en racontant des récits où ces êtres « qui sont pus capables de rien faire » essaient enfin de faire quelque chose dans un monde imaginaire. Ils s'y montrent parfois plus grands que dans la « réalité », eux qui se sentent souvent bien petits dans un monde dont ils sont rejetés. Le retour au récit du narrateur extradiégétique montre que l'imaginaire les aide parfois à mieux s'intégrer à la « réalité » qu'ils ont de la difficulté à accepter. Parfois

---

<sup>54</sup> André BROCHU, *op. cit.*, p. 261.

inefficaces à modifier le cours des choses, ils informent le lecteur sur la douleur du personnage. Contrairement au narrateur extradiégétique qui crée des ruptures spatio-temporelles pour expliquer le passé et donner une assise réaliste aux romans, la plupart des narrateurs homodiégétiques fuient dans l'imaginaire pour mieux supporter la « réalité ». Les métarécits introduits par différents narrateurs homodiégétiques dans un récit cadre plus ou moins réaliste sont décoratifs lorsqu'ils font le récit métaphorique de l'histoire qui les contient.

La polyphonie de toutes ces voix rend compte du besoin de l'auteur de transposer la vie intérieure et extérieure des gens d'un quartier ouvrier de Montréal. Contrairement aux métathéâtres qui conviaient le lecteur à une réflexion sur la hiérarchie sociale d'avant et d'après la Révolution tranquille, les métarécits isolent les personnages de la famille et ne suggèrent plus de changements. Les personnages aliénés et les narrateurs ne souhaitent plus agir sur la « réalité ».



## CONCLUSION

SPÉCULARITÉ, DISTANCIATION ET IMAGINAIRE

*Dans cet univers gigogne, les personnages et les situations s'emboîtent et s'enchevêtrent, créant, depuis plus de vingt-cinq ans maintenant, une famille de personnages et d'images récurrents dans la mémoire du spectateur. Peu importe le degré de familiarité du spectateur ou du lecteur avec l'œuvre théâtrale et romanesque de Tremblay, ces êtres lui sont familiers de par un passé composé d'histoires et de récits communs.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Pierre LAVOIE, « La famille morte », Cahiers de théâtre *Jeu*, n<sup>o</sup> 58, 1991.1, p. 104.

L'œuvre de Michel Tremblay reçoit depuis les tout débuts une réception favorable du public et de la critique. Bien que certains aient été choqués par le niveau de langue familier et populaire et par la présence de personnages de la classe ouvrière sur les scènes québécoises, les critiques les plus avisés ont reconnu assez rapidement l'apport considérable de cet auteur à la dramaturgie québécoise depuis la fin des années 1960. Cette œuvre touche le lecteur / spectateur parce qu'elle reflète la grandeur et la misère des petites gens d'un milieu modeste. La structure fait vibrer le lecteur / spectateur de la même façon que le contenu parce que la théâtralité des pièces de Michel Tremblay tient à la similitude entre les procédés théâtraux et les événements du quotidien. La théâtralité peut naître en d'autres lieux qu'au théâtre. Elle est une propriété qui peut investir le quotidien et le roman d'inspiration réaliste. Elle peut surgir du quotidien si celui qui observe un événement pose sur les gens un regard « qui crée un en-dedans et un en-dehors de la théâtralité<sup>1</sup> ». L'initiative vient de celui qui regarde. Il en va ainsi dans *Hôtel Bristol, New York, N. Y.*, roman où le narrateur se souvient des sempiternelles querelles entre son père et ses deux frères aînés. Jean-Marc raconte que ces scènes, où chacun haussait le ton de la voix, étaient fréquentes entre le père et ses deux fils aînés, parce que le père n'a jamais écouté « quiconque que lui-même (HB, 46) ».

S'ensuivait alors une sorte de pêle-mêle à trois voix parfois du plus haut comique où les protagonistes, plutôt que d'échanger des idées, se lançaient en parallèle des niaiseries que personne n'écoutait. (HB, 46)

La théâtralité de cet extrait de roman émerge du récit de la mise en place des personnages. C'est le regard de Jean-Marc qui fait émerger le spectaculaire du spéculaire. Trois personnages parlent sans s'écouter comme le font les personnages isolés dans les monologues de plusieurs pièces de Michel Tremblay. Sur le plan formel, cette scène a une correspondance avec la structure de *Bonjour, là, bonjour* où les voix du père, celles de ses sœurs, de ses filles et de son fils s'entrecroisent sans

---

<sup>1</sup> Josette FÉRAL, « La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, n° 75, septembre 1988, p. 350.

que personne n'écoute l'autre. La structure théâtrale qui illustre très bien l'absence de communication entre les membres de la famille correspond à celle que Jean-Marc a conservée dans ses souvenirs. Cet exemple montre que l'entrecroisement des monologues théâtraux qui crée un effet de distanciation sur scène correspond aux dialogues de sourds du quotidien. La forme non-réaliste des pièces de Michel Tremblay touche le lecteur / spectateur parce qu'elle est une transposition de la mise en place d'événements réels, et parce qu'elle crée un effet de distanciation en juxtaposant des points de vue différents.

La part de réalisme des pièces rejoint un sentiment commun entre le lecteur et les personnages. La colère, le sentiment de révolte ou le découragement exprimé par les personnages rejoint les lecteurs qui peuvent éprouver les mêmes sentiments. Dans *Hôtel Bristol, New York, N. Y.*, à la suite d'une discussion au sujet de la question juive, Jean-Marc cherche à comprendre pourquoi son père et son frère Philippe écoutent l'aîné, Richard, en acquiesçant toujours à des propos haineux et non fondés, « pourvu qu'on parle contre quelqu'un (HB, 49) ». Selon le narrateur, il y aurait un complexe d'infériorité à l'origine de ce besoin de dénigrer l'autre.

Car au cœur de tout ça, j'en suis convaincu, les critiques incohérentes, les colères irraisonnées et même le racisme né du manque d'information, c'était leur frustration profonde qu'ils exprimaient, leur souffrance de laissés-pour-compte, leur complexe de petites gens pas assez curieux pour s'informer, mais assez intelligents pour se rendre compte de leur misère. Ils souffraient et mettaient tout ça, c'était plus facile, sur le dos des autres, les politiciens, les intellectuels, les Juifs. Pour eux, les Juifs étant politiques *et* intellectuels, se trouvaient coupables de tout, surtout de leurs problèmes. (HB, 49)

Si le lecteur / spectateur n'a pas lui-même ressenti une colère semblable, il l'a sûrement observée autour de lui. Les membres de la classe ouvrière francophone qui ont connu des humiliations aliénantes depuis plusieurs générations portent en eux la même honte et parfois la même colère que celle de ces personnages. Tout sentiment découlant d'une frustration profonde, lorsqu'il est exprimé dans un monologue ou un chœur, peu importe son objet, va toujours donner un effet de réel, malgré une structure non-réaliste.

Puisqu'un effet de réel est créé en même temps qu'un effet de distanciation, l'impact est grand sur le lecteur / spectateur qui se sent interpellé sur les plan émotif et intellectuel. La structure des pièces de Michel Tremblay, qui semble être inspirée de formes anciennes, est intrinsèquement liée à la façon de s'exprimer et aux sentiments des gens réels que l'auteur a observé. Le dramaturge transpose le monde dans lequel il vit pour le critiquer. Dans presque toutes les pièces, chacun dénonce quelqu'un sans écouter les autres. Cette colère canalisée dans des structures juxtaposant des points de vue différents sur un univers qui a quelque chose en commun avec celui du lecteur / spectateur peut être un agent de mobilisation, parce que la part de réalisme informe et touche le lecteur / spectateur et que les procédés théâtraux qui créent des ruptures spatio-temporelles, peuvent à la fois toucher l'inconscient vu leur ressemblance avec des situations réelles et créer des effets de distanciation éveillant l'esprit critique. Les structures réflexives contribuent à l'élaboration du message. Lorsqu'elles sont absentes, les textes ont peu d'effet sur le lecteur. Les premiers poèmes et les récits fantastiques, qui étaient un exutoire, une façon détournée de parler de problèmes que le futur dramaturge n'osait pas aborder directement, posaient les mêmes questions que le reste de l'œuvre, mais l'absence de structure réflexive en font des textes peu engagés.

Il y a un parallèle entre l'évolution de l'œuvre de Michel Tremblay et celle de la société québécoise. Le besoin des personnages de dénoncer ceux qu'ils croient plus fort qu'eux tient probablement au sentiment d'infériorité collective d'un peuple dominé pendant deux siècles. Jean-Marc, le narrateur de *Hôtel Bristol, New York, N. Y.*, résume bien l'état mental dans lequel se retrouvent ceux qui ont cru que la souveraineté leur permettrait de mettre fin à ce sentiment.

Nous voulions tout bouleverser, nous voulions un pays, nous voulions le respect du monde entier, sa reconnaissance officielle, et nous n'avons trouvé que désillusion, amertume et cynisme. Le cynisme est l'apanage des ratés. Ai-je besoin d'en ajouter plus ? (*HB*, 61)

Le sentiment d'échec de Jean-Marc qui découle de l'absence de « reconnaissance officielle », rejoint celui de Claude qui n'a pas réussi à obtenir l'approbation du père. L'amertume du fils qui ne parvient pas à se faire entendre de son

père est semblable à celle de Jean-Marc et des intellectuels qui ont vu l'autre refuser que la société québécoise devienne souveraine. Le sentiment de non-respect et de non-reconnaissance éprouvé par les fils non reconnus par le père est semblable à celui de plusieurs militants de la souveraineté après deux échecs référendaires. De la même façon qu'Alex I ne peut accepter l'œuvre d'un fils à la fois méprisant et différent de lui, les anglophones et les immigrants ne peuvent pas dire oui à un projet qui prétend assurer la cohésion sociale à partir d'un seul élément, qui leur est par surcroît étranger, la langue. Incapable de trouver les mots pour toucher un père insensible, Claude se retourne vers ses amis, de la même façon que les anciens militants quittent leur tribune pour retourner auprès des leurs. Sans projet rassembleur, les ennemis se tournent le dos. Le dédoublement des personnages a permis de poser la question de l'autorité paternelle dans la famille : l'autorité a été souhaitée, puis repoussée parce qu'elle était insatisfaisante.

Le problème de l'autorité maternelle n'est pas discuté aussi longuement que celui de l'autorité paternelle, mais son effet sur les enfants est observable. Dans l'œuvre de Michel Tremblay, les figures maternelles sont toutes-puissantes. Elles ont le pouvoir de contribuer ou de détruire la créativité de leur enfant en les encourageant ou en leur interdisant de développer leur talent devant des étrangers. Madeleine I ne veut pas que des comédiens jouent la pièce de Claude, Émilie pense à détruire un poème d'Émile jeune, Antoinette Beaugrand refuse à ses quatre filles le droit de faire une carrière artistique, Albertine éprouve de la honte et de la colère lorsque Marcel joue du piano devant des étrangers. Les mères interdisent à leurs enfants toute expression gratifiante de soi devant l'autre. Marcel doit imaginer quatre personnages féminins et un chat afin de survivre dans un monde qui ne le comprend pas. Dans toute l'œuvre l'autorité est néfaste. Il faut la fuir pour chercher ailleurs une manière nouvelle de vivre. De la même façon, la société québécoise a rejeté les anciens modèles dans les années soixante pour entrer dans la modernité.

Au théâtre, le dramaturge a fait parler dans un niveau de langue familier et populaire des personnages qui ressemblaient aux gens de la classe ouvrière montréalaise. Il montrait leurs faiblesses et leurs souffrances pour dénoncer l'organisation sociale qui oblige des gens à vivre ainsi. Les relations de couple sont

misérables, la situation économique intenable et les relations sociales destructrices. Ces petites gens qui ne savent pas parler devant les autres portent toujours un masque semblable à celui de leur voisin afin de ne pas être rejeté par des gens qui les dénigrent.

Le dramaturge a ensuite poussé au paroxysme le goût du déguisement avec les travestis afin de montrer qu'il est inutile de calquer son comportement sur celui des autres, parce qu'à long terme, il ne reste plus rien sous le masque. C'est ce qui est arrivé dans la société où les familles qui respectaient les interdits religieux ont nié une part d'eux-mêmes afin de ne pas ressentir la culpabilité qui montait en eux à chaque fois qu'une pulsion allait à l'encontre de la morale catholique. L'asservissement aux patrons anglophones qu'ils détestaient et le désir de leur ressembler, puisqu'ils avaient une allure prospère, les faisaient vivre dans une ambivalence inconfortable. De là vient leur perte d'identité. Leur incapacité de fixer les limites de leur identité est bien illustrée par la théâtralisation dans les pièces de théâtre et la théâtralité dans les textes narratifs. Ces procédés théâtraux soulignent le besoin des petites gens d'attirer le regard de l'autre sur soi. Ils se déguisent, se regardent et provoquent l'autre afin d'attirer l'attention et de ne pas ressentir l'angoisse inhérente à la perte d'identité. Lorsqu'ils ne parviennent pas à attirer un regard approbateur, ils ressentent à nouveau le vide qui les avait amenés à s'inventer une fausse identité.

La conscience de soi devient possible dans le récit des origines qui favorise la compréhension de l'évolution de toute la famille. Arrachée d'un milieu étroit d'esprit, la famille de Duhamel est incapable de s'adapter à une vie d'ouvrier. Maîtres de leur vie à la campagne aussi longtemps qu'ils s'accommodent des qu'en-dira-t-on des pratiquants catholiques, ils meurent à petit feu dans de minuscules logements où vivent dans une insupportable promiscuité la grand-mère, ses trois enfants et les petits-enfants. Les préjugés religieux et des conditions socio-économiques faibles obligent ces gens à s'enfermer dans un mode de vie qui ne leur convient pas. C'est l'étroitesse d'esprit qui a conduit les ancêtres loin de la maison de Duhamel. Lieu des réconciliations et du souvenir pour les dernières générations, elle a d'abord été celui de la paix et de la rupture pour la première génération qui a enfreint les règles sans avoir la force de ses convictions. En se soumettant à la morale catholique, les ancêtres ont semé le germe qui allait détruire la famille. Sur ce point, l'œuvre de Michel Tremblay diffère

du mouvement qui a poussé les gens de la campagne à s'exiler pour aller travailler dans les manufactures de la Nouvelle-Angleterre ou pour grossir les rangs des chômeurs à Montréal. Ces gens n'arrivaient pas à subvenir à leurs besoins en cultivant la terre. La famille de Duhamel n'a jamais discuté de ses problèmes économiques. C'est la morale catholique qui les a forcé à l'exil. Le besoin d'approbation sociale a obligé les ancêtres de la famille centrale de l'œuvre à fuir un lieu où chacun pouvait s'épanouir. C'est le problème de tous les personnages de l'œuvre de Michel Tremblay. Ils nient ce qu'ils sont pour être acceptés de gens qui vivent les mêmes frustrations qu'eux.

Les analepses témoignent d'un besoin de trouver l'origine des aliénations qui immobilisent les personnages dans des situations inconfortables. Elles décrivent le passé de la famille et du voisinage. En s'attardant aux marginaux, le romancier montre que ces gens « affreux, sales et méchants »<sup>2</sup> éprouvent des sentiments comparables à ceux de tous les autres êtres humains. Le lecteur assiste à leurs petites joies comme à leurs peines dans un monde où ils survivent difficilement. Lorsqu'ils sont enfermés dans le silence, comme Marcel, un narrateur prend en charge le récit de l'univers autarcique destiné à un non-objet. Lorsqu'ils refusent le monde tout en étant capables d'y survivre, ils deviennent conteurs ou écrivains. Ils symbolisent la génération d'intellectuels déçus qui sont entrés chez eux après avoir souhaité des changements rejetés par la majorité de la population.

De la dénonciation à la résignation en passant par le narcissisme et le récit des origines, l'œuvre de Michel Tremblay reflète l'évolution de la société québécoise depuis la fin de la « grande noirceur » jusqu'à l'époque contemporaine. Bien que l'objet de l'œuvre semble plus intimiste, elle est toujours un miroir de la société, puisque les causes politiques ne mobilisent plus la plupart des gens. La colère et le besoin de dénoncer l'autre sont toujours présents, mais la culpabilité semble museler les narrateurs et les personnages qui ne savent plus identifier les responsables de leurs aliénations.

---

<sup>2</sup> Ces trois épithètes sont une allusion au film écrit et réalisé en 1975 par l'Italien Ettore Scola. Dans le film *Affreux, sales et méchants*, le cinéaste a mis en lumière, avec humour et tendresse, la misère des taudis italiens.



## **BIBLIOGRAPHIE**

## **ouvrages généraux**

- L'Annuaire théâtral, Le Théâtre au Québec, Mémoire et appropriation*, vol. 5-6, automne 1988 / printemps 1989, 472 p.
- BADINTER, Élisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992, 315 p.
- BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction, Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, [Préface d'Antoine Berman], Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, 343 p.
- BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états, Un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « nouvelles études québécoises », 1998, 225 p.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 204 p.
- CORNEAU, Guy, *Père manquant fils manqué, Que sont les hommes devenus?* Montréal, Les Éditions de l'homme, 1989.
- COURTEAU, Bernard, *Nelligan n'était pas fou!*, Montréal, Louise Courteau éditrice, 2<sup>e</sup> édition 1986, 154 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Intertextualités*, Paris, Seuil, n° 27, 1976, p. 282-296.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1977, 253 p.
- DÄLLENBACH, Lucien, « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines*, n° 177, janvier-mars 1980, p. 23-37.
- DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN, « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises, Conte parlé, conte écrit*, vol. 12, n° 1-2, avril 1976, p. 3-24.

- DOMENACH, Jean-Marie, *Le retour du tragique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « esprit " la condition humaine " » 1967, 301 p.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 110, 474 p.
- FÉRAL, Josette, « La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, n° 75, septembre 1988, p. 347-361.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 2<sup>e</sup> édition augmentée, Genève, Librairie Droz S. A., 1996 (première édition, 1981), 385 p.
- GAUVIN, Lise, « De l'impromptu ou des enjeux d'une poétique », *Études françaises, Le manifeste poétique / politique*, vol. 16, n° 3-4, octobre 1980, p. 105-118.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, 287 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 119 p.
- HAMEL Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du nord*, Montréal, Éditions Fides, 1989, 1364 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 307 p.
- JENNY, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires, Intertextualités*, Paris, Seuil, n° 27, 1976, p. 257-281.
- KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Folio, coll. « essais », n° 24, 1983, p. 131-153.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », n° 152, 1983, p. 69-105.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio / Essais », n° 123, 1989, p. 107-115.

- LAROCHE, Maximilien, « Les Techniques théâtrales des dramaturges québécois : la mise en scène », *Le Théâtre canadien-français*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Archives des Lettres canadiennes », 1976, p. 369-398.
- LEJEUNE, Philippe, « Autobiographie, roman et nom propre », *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1986, 350 p.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, (nouvelle édition augmentée), Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1996, [première édition coll. « Poétique », 1975] 383 p.
- M. PAULY, Rebecca, « Le Berceau et la bibliothèque : la ligne de partage » dans *Le Berceau et la bibliothèque. Le paradoxe de l'écriture autobiographique*, Saratoga, ANMA Libri & Co., 1989.
- MAILHOT, Laurent, « Nelligan revisited », *Ouvrir le livre*, Montréal, Édition de l'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1992, p. 61-70.
- MAILHOT, Laurent et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois 1890-1980*, Montréal, Leméac, 1980, 420 p.
- MICHON, Jacques, « Introduction », *Œuvres complètes II, Émile Nelligan, Poèmes et textes d'asile 1900-1941*, Montréal, Fides, coll. « Le Vaisseau d'Or », 1991, p. 9-29. [Édition critique]
- MOSER-VERREY, Monique, « Deux échos québécois de grands épistolaires du dix-huitième siècle français », *Voix & Images / 36*, printemps 1987, p. 512-522.
- NATHAN, Tobie, « Narcisse à travers le miroir », *Psychanalyse païenne, Essais ethnopsychanalytiques*, Dunod, 1988, p. 33-53.
- PIERRON, Agnès, *Le théâtre, ses métiers, son langage, Lexique théâtral*, Paris, Hachette, coll. « classiques », 1994, 112 p.
- RHEAULT, Michel, *Les voies parallèles de Pauline Julien, suivi de trente-deux chansons*, 1993, VLB éditeur, p. 156-159.

- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972, 365 p.
- ROBIDOUX, Réjean, *Connaissance de Nelligan*, Montréal, Éditions Fides, coll. « Le Vaisseau d'Or », 1992, 186 p.
- ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris Gallimard, 1984, 131 p.
- ROUSSET, Jean, « Les réalités formelles de l'œuvre », *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1967, p. 105-116.
- SARTRE, Jean-Paul, « La mauvaise foi », *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 1, 1994 [1943], p. 81-106.
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte, aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Éditions Lettres modernes, n° 204, 1982, 107 p.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, « les classiques du peuple critique », 1978, 316 p.
- VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, coll. « Synthèse » 1989, 228 p.
- WEINMANN, Heinz, « Narcisse et l'autre : pour un ethnotype québécois », *Voix et images*, vol. III, n° 2, décembre 1977, p. 266-276.
- WYCZYNSKI, Paul, *Nelligan 1879-1941 Biographie*, Montréal, Éditions Fides, 1990 (deuxième édition revue et corrigée) [1987], coll. « Le Vaisseau d'Or », 635 p.

### **œuvres de Michel Tremblay [ordre chronologique de rédaction]**

#### **ouvrages publiés**

- Les Loups se mangent entre eux*, Montréal, Leméac, précédé de *Les Vues animées*, coll. « Récits », 1990, 187 p. [Texte : p. 11-152.]

- Le Train*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n<sup>o</sup> 187, 1990, 50 p. [« Ma toute première pièce... », de Michel Tremblay, p. 9-10 ; Texte : p. 11-50.]
- Les Belles-sœurs*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », n<sup>o</sup> 26, [1972] 1983, VII, 156 p., ill., [« Les Belles-Sœurs de Michel Tremblay cinq ans après », préface d'Alain Pontaut, p. I-VII; Texte: p. 9-109; « Les personnages dont on parle, mais qu'on ne voit pas dans Les Belles-Sœurs », d'André Brassard, p. 127-130; « La pièce devant la critique », p. 131-156.]
- « The Pedestals », (« Les Socles »), Canadian Theatre Review, n<sup>o</sup> 24, automne 1979, p. 52-60. [traduction anglaise de Renate Usmiani: p. 53-56; texte français : p. 56-60.]
- Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Éditions Alain Stanké, coll. « 10 / 10 », n<sup>o</sup> 75, 1985, 172 p. [Texte : p. 7-158; Dossier : Contes pour buveurs attardés : Texte inédit de Michel Tremblay : p. 161; « Extraits de la critique », p. 163-164; « Études de l'œuvre de Michel Tremblay » : p. 165.]
- La Cité dans l'œuf*, Montréal, Éditions Alain Stanké, coll.« 10 / 10 », n<sup>o</sup> 74, 1985, 191 p. [Dossier : La Cité dans l'œuf : Texte inédit de Michel Tremblay, p. 185; « Extraits de la critique », p. 186-187; « Études sur l'œuvre de Michel Tremblay », p. 188.]
- La Duchesse de Langeais*, précédée de *Hosanna*, Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », n<sup>os</sup> 32-33, 1973, 106 p. [Texte : p. 77-106.]
- En pièces détachées* (première version publiée sous ce titre), suivie de *La Duchesse de Langeais*, dans *Deux pièces*, Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », n<sup>o</sup> 3, 1970, 94 p. [« Michel Tremblay, un an après les Belles-sœurs... » [sic], préface de Jean-Claude Germain, p. 7-9; Texte : p. 11-63.]
- Lysistrata*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay et d'André Brassard de la comédie d'Aristophane), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation » [1969] 1994, 99 p.
- Trois Petits Tours*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n<sup>o</sup> 151, [1986] 1988, 85 p.

- Demain matin, Montréal m'attend*, (deuxième version), Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », n° 17, 1972, 90 p.
- L'Effet des rayons gamma sur les vieux-garçons*, (Traduction et adaptation de Michel Tremblay) Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Traduction et adaptation », n° 1, [1970] 1979, 71 p. [« Béatrice, Corneille et nous... », préface d'Alain Pontaut, p. 7-8; Texte : p. 9-71.]
- À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre canadien », n° 21, [1971] 1978, 94 p., ill. [« À toi, pour toujours, ta Marie-Lou ou quand Michel Tremblay se permet d'espérer », préface de Michel Bélair, p. 5-31; Texte : p. 33-94.]
- ... Et Mademoiselle Roberge boit un peu...*, (Traduction et adaptation de Michel Tremblay de la pièce de Paul Zindel) Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Traduction et adaptation », n° 3, 1971, 95 p.
- Hosanna*, (suivi de *La Duchesse de Langeais*), Montréal, Leméac, coll. « Répertoire québécois », nos 32-33, 1973, 106 p. [Texte : p. 7-75.]
- En pièces détachées*, (version subséquente à la version télévisée de 1971), Montréal, Leméac, [1972], 1987, 92 p., ill.
- C't'à ton tour, Laura Cadieux*, Montréal, Éditions du jour, coll. « Les Romanciers du jour », n° R-94, 1973, 137 p.
- Ville Mont-Royal ou « Abîmes »*, *Une belle pièce d'un acte en bon français dédicacée à Madame Claire Kirkland-Casgrain*, Montréal, *Le Devoir*, 28 octobre 1972, p. XVII.
- Chez Fada : bière, vins, liqueurs, repas*, Montréal, Éditions Graffofone, 22 avril 1973, huit feuillets. [trois feuillets : texte de Michel Tremblay et cinq planches de sérigraphies en couleur de Michel Leclair.]
- L'Univers de Michel Tremblay, Il était une fois dans l'Est*, Montréal, l'Aurore, coll. « les Grandes Vues », 1974, 108 p., ill.

- Bonjour, là, bonjour*, (deuxième version), Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 41, 1987, 107 p., ill.
- « 23, le fantôme de la rue Fabre », *Le Devoir, supplément* : « *Morceaux du Grand Montréal* », 3 août 1974, p. XI-XII.
- Surprise! Surprise!*, précédée de *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 62, 1977, 120 p. [« La fin de la nuit », préface de Pierre Fillion, p.-7-21; Texte, p. 67-115.]
- Mademoiselle Marguerite*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de Roberto Athayde, *Aparaceu a Margarida*) Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », n° 6, 1975, 96 p.
- Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 54, [1976] 1987, 103 p. [Avant-propos de Michel Tremblay, p. 7-8; Texte : p. 11-101.]
- Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 57, [1976] 1989, 91 p.
- Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, suivie de *Surprise! Surprise!*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 62, 1977, 120 p. [« La fin de la nuit », préface de Pierre Fillion, p. 7-21; Texte, p. 25-66.]
- La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », n° 5, 329 p. [1978] 1986, [1<sup>er</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]
- L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 86, [1980] 1981, 115 p. [« Une certaine Révolution culturelle vécue par une (autre) Bande des Quatre », préface de Laurent Mailhot, p. 7-9; Texte : p. 21-114.]
- Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », n° 6, [1980] 1986, 368 p. [2<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]
- « Un Noël de Michel Tremblay », *L'Actualité*, vol. 5, n° 12, 5 décembre 1980, p. 60-62.
- Les Anciennes Odeurs*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 106, 1981, 92 p. [« Les Anciennes Odeurs une carte olfactive du tendre », préface de Guy Ménard, p. 7-24; Texte : p. 29-92.]



- La Duchesse et le Roturier*, Montréal, Leméac, coll. « Poche Québec », n° 27, [1982] 1988, 387 p. [3<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]
- « Ginette et Yvon rue Gilford », *Liberté*, n° 145, février 1983, p. 75-79.
- Oncle Vania*, (traduction de Michel Tremblay avec la collaboration de Kim Yaroshevskaya, de la pièce d'Anton Tchekhov), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation, n° 10, 1983, 123 p.
- Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 135, 1984, 103 p.
- « L'Escalier magique », *Montréal ce mois-ci*, vol. 9, n° 12, décembre 1983, p. 4-6.
- Des nouvelles d'Édouard*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois » n° 81, 1984, 312 p. [4<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]
- L'Impromptu des deux « Presse »*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297.
- Le Cœur découvert, Roman d'amours*, (édition conforme au manuscrit original), Montréal, Bibliothèque québécoise, [1986] 1992, 421 p. [« Introduction » d'Irène Oore, p. 9-16; Texte : p. 17-405; Chronologie et bibliographie, d'Aurélien Boivin, p. 407-421.]
- Le Cœur découvert. Roman d'amours*, (première édition), Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », n° 105, 1986, 318 p.
- Le Gars de Québec*, (adaptation de Michel Tremblay de *Le Revizor* de Nicolas Gogol), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », n° 171, 1985, 171 p.
- Six heures au plus tard*, (adaptation de Michel Tremblay du texte de Marc Perrier), Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », 1986, 128 p., ill.
- Le Vrai Monde?*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 161, 1989, 106 p.
- Le Premier Quartier de la lune*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1989, 283 p. [5<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]
- La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 184, 1990, 119 p.

- Nelligan*, (livret d'opéra), Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 181, 1990, 90 p.
- Les Vues animées*, suivi de *Les Loups se mangent entre eux*, Montréal, Leméac, coll. « Récits », 1990, 187 p. [Texte : p. 11-152.]
- Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, coll. « Récits », 1992, 265 p.
- « La Mort de Phèdre », *Nuit blanche*, *Le magazine du livre*, n° 50, décembre 1992, janvier, février 1993, p. 22.
- Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », n° 195, 1992, 67 p.
- Premières de classe*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de Casey Kurtti, Catholic School Girls) Montréal, Leméac, coll. « Traduction et adaptation », 1993, 99 p. [« Note de l'auteur » de Casey Kurtti, p. 7; Texte : p. 8-99.]
- Le Cœur éclaté*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1993, 311 p.
- Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Récits », 1994, 246 p.
- En circuit fermé*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1994, 124 p. [« Piques, épique et anti-épique », préface de Pierre Filion, p. 7-8; Texte : p. 9-124.]
- La Nuit des princes charmants*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Récits », 1995, 221 p.
- Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1996, 119 p.
- Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, 1997, 358 p.
- Un objet de beauté*, Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Roman », 1997, 340 p. [6<sup>e</sup> volet des « Chroniques du Plateau Mont-Royal »]
- Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1998, 67 p.

*Hôtel Bristol New York, N. Y., Montréal, Paris, Leméac / Actes Sud, coll. « Roman », 1999, 91 p.*

### **inédits**

*Les Premiers Poèmes, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 19 feuillets, 1958. [non publié] [1. « Création » : 4 f.; 2. « Seigneur, pardon » : 1 f.; 3. « La valse » : 1 f.; 4. (Une petite main...) : 1 f.; 5. (Le sable était chaud...) : 1 f.; 6. « Les yeux » : 1 f.; 7. (Amour toujours...) : 1 f.; 8. (Une longue femme noire...) : 1 f.; 9. « L'orage » : 1 f.; 10. (Un oiseau...) : 1 f.; 11. « Ce monde » : 3 f.; 12. « Toi, l'amour » : 1 f.; 13. « Vive la vie » : 1 f.; 14. (Dis-moi...) : 1 f.]

*Poèmes, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. [non publié] [7 poèmes; 11 feuillets : « Celui qui doit venir » : 5 f.; « Le bar »; (Quand je pense à l'amour...); (J'ai vu des oiseaux de boue...); (J'ai le goût d'aimer...); (Masques de soi...); « Été »]

*Contes, (contes fantastiques soumis à des éditeurs dans les années 1960), Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988. [1. « Les hiboux », 26 p.; 2. « Le Ghôô », 8 p.; 3. « Le bateau mort », 13 p.; 4. « La main », 13 p.; 5. « Le secret de monsieur Martin », 7 p.; 6. « Les invités de l'heure première », 34 p.; 7. « Derrière le visage de Walter », 8 p.; 8. « Chute », 1 p.]

*Hugo, (conte fantastique soumis à des éditeurs dans les années 1960), Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 23 p.

*Le Onzième, Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 119 p.

*Messe noire* : « Angus » [1960], « Wolfgang à son retour » [1962], « Les Noces » [non édité], « Maouna » [1961].

*Cinq*, (Six pièces en un acte), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.

*Les Paons*, Montréal, Centre d'essai des auteurs dramatiques, 1969, 55 p.

(treize chansons écrites pour Pauline Julien) [Au milieu de ma vie, peut-être à la veille de..., *Zodiaque*, ZOX 6002, 1969 : « 8 heures 10 »; *Allez voir, vous avez des ailes*, *Zodiaque*, ZOX 6007, 1972 : 1. « Chus tannée Roger... »; 2. « Allez voir vous avez des ailes »; 3. « La croqueuse de 222 »; *Licence complète*, *Zodiaque*, ZOX 6018, 1974 : « C'est ma fête »; *Mes amies de fille*, *Kébec-Disc*, KD-949, 1978 : 1. « La Cree »; 2. « Anne Gervais »; 3. « Rupture »; 4. « 14 à table »; 5. « Après la crise »; 6. « Le rêve de la sauceuse de chocolat »; 7. « Le bonheur »; 8. « Réveil »]

*Au pays du dragon*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay de quatre pièces en un acte de Tennessee Williams : *I Can't Imagine Tomorrow*, *The Lady of Larkspur Lotion*; *Talk to Me like the Rain and Let Me Listen*, *Hello from Bertha* [J'peux pas m'imaginer demain; *La Dame aux longs gants gris*; *Parle-moi comme la pluie, pis laisse-moi écouter*; *Hello from Bertha.*]), Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 41 p.

*Mistero Buffo*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de Dario Fo), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.

*Camino Real*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay de la pièce de Tennessee Williams), Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 110 p.

*Les Grandes Vacances*, Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 40 p.

*J'ramasse mes p'tits pis j'pars en tournée*, (traduction et adaptation de Michel Tremblay du texte de la comédie musicale de Gretchen Cryer, *I'm Getting My Act Together and Taking It on the Road*), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.

*Clara-Committee*, (livret d'opéra), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 125 p.

*Des hommes*, (montage d'extraits de pièces que Michel Tremblay a écrites de 1968 à 1981 et qui mettent en scène ces personnages masculins : Armand, Jean-Marc, Cuirette, Marcel, Serge, Luc, Hosanna, Sandra, La duchesse de Langeais), *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.

*Six personnages en quête de mots d'auteur*, Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 16 février 1977, 43 p.

*Le chien et les gazelles*, *Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988, 4 p. [Protestation contre des arrestations survenues dans une boîte de nuit gaie de Montréal, 30 novembre 1977.]

« La chanteuse échevelée », (chanson écrite pour Joe Bocan) *Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11, 1986.

*Qui a peur de Virginia Woolf?*, (Traduction et adaptation de Michel Tremblay de la pièce d'Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*), Montréal, École nationale de théâtre du Canada, 418 p.

*Les Trompettes de la mort*, (adaptation de Michel Tremblay du texte de Tilly), *Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11.

*L'Ex-femme de ma vie*, (adaptation de Michel Tremblay de la comédie de Josiane Balasko)

*La Lionne et l'Agneau*, (début d'une pièce en un acte inachevée), *Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11, 8 p.

### **filmographie (scénarios de Michel Tremblay)**

*Françoise Durocher, waitress* (film), Montréal, Office National du Film, 1972, 29 min. [réalisation d'André Brassard]

*Il était une fois dans l'Est* (film), Montréal, Ciné / Art, Les Productions Carle-Lamy, 1973, 100 min. [réalisation d'André Brassard, scénario écrit en collaboration avec André Brassard, dialogues de Michel Tremblay]

*Le soleil se lève en retard* (film), Montréal, Films 16, 1977, 111 min. [réalisateur : André Brassard]

*Parlez-nous d'amour* (film), Montréal, Films 16, 1976, 122 min. [réalisateur : Jean-Claude Lord]

*Le Cœur découvert* (téléfilm), Montréal, Société Radio-Canada, 1986, 112 min. [réalisateur : Jean-Yves Laforce]

*Le Grand Jour* (téléfilm), Montréal, Jean-Yves Laforce et Société Radio-Canada, 1988, 97 min 44 s. [réalisateur : Jean-Yves Laforce]

### **projets abandonnés**

*Passion selon Saint-Jean* (projet d'une adaptation en joual où il y aurait eu trois Marie-Madeleine), 1970.

*Bonheur d'occasion* (scénario tiré du roman de Gabrielle Roy), 1977.

*Le Cœur découvert* (projet de téléroman), 1989.

**ouvrages, articles et filmographie sur Michel Tremblay**

*Fonds Michel Tremblay # 1987-01 Instrument de recherche* (préparé par Luc Ainsley), Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, août 1988.

*Fonds Michel Tremblay deuxième versement*, Ottawa, Bibliothèque nationale du Canada, Division des manuscrits, 1992-11.

*Le Monde de Michel Tremblay* (sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie), Montréal, Cahiers de théâtre Jeu / Éditions Lansman, 1993, 480 p.

s.a., « L'écriture au diapason de la société qui la fait vivre », *Le Compositeur canadien*, juin 1977.

s.a., « En 2 mots Tremblay et Carle feront *Un vrai beau mariage!* », s.l., 14 février 1970.

BARRETTE, Jean-Marc, *L'Univers de Michel Tremblay, Dictionnaire des personnages*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, 544 p.

BÉLAIR, Michel, « Il était une fois dans l'est, D'un oratoto sacré ou peut-être profane qui se donnerait des airs cheaps pour ressembler à une chanson de Margot Lefebvre », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 5, février-mars 1974, p. 39-42.

BÉLAIR, Michel, *Michel Tremblay*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Studio », 1972, 95 p.

BÉLAIR, Michel, *Nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, coll. « Dossiers », 1973, 205 p. [Le chapitre 3 (p. 109-127) porte sur l'œuvre de Michel Tremblay.]

BÉLANGER, Marcel, *Le Travail de la création* (entretien avec Michel Tremblay), Réseau français de la radio de la Société Radio-Canada, cahier n° 11, 2 décembre 1981, 14 p.

BUREAU, Stéphan, *Contact, Stéphan Bureau rencontre... Michel Tremblay*, Périodica vidéo, 1993.

BURGOYNE, Lynda, « Au nom du père », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 115-118.

- CAMBRON, Micheline, « Michel Tremblay *Sainte Carmen de la Main Leméac* », *Livres et auteurs québécois* 1976, P.U.L. 1977, p. 198-199.
- CAMBRON, Micheline, « Michel Tremblay *Les héros de mon enfance Leméac* », *Livres et auteurs québécois* 1976, P.U.L. 1977, p. 199-200.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 204 p.
- CAMERLAIN, Lorraine, « Le récit des origines », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 119-125.
- CAMERLAIN, Lorraine et Pierre LAVOIE, « Bibliographie commentée », *Voix & images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 225-306.
- CHATTERJEE, Ratna, *The family in Michel Tremblay's theatre*, Master of Arts, University of Calgary, juin 1980.
- CLOUTIER, Rachel et al., « Entrevue avec Michel Tremblay », *Nord*, n° 1, automne 1971, p. 49-81.
- DAVID, Gilbert, « Chroniques spectacles sainte carmen de la main », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3, été / automne 1976, p. 70-73.
- DUSSAULT, Serge, « Michel Tremblay *En pièces détachées* », *Télé-presse*, 13 au 20 mars 1971.
- FRÉCHETTE, Carole, « Grandeur et misère, Le retour du père sur la scène québécoise », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 16-35.
- FRÉCHETTE, Carole, « Les femmes de Tremblay et l'amour des hommes », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, 1988.2, p. 90-94.
- GAUVIN, Lise, « *Lysistrata* de Michel Tremblay », *Livres et auteurs québécois* 1969, Éditions Jumonville, 1970, p. 68-69.
- GÉLINAS, Marc-F, « Je pense en joual », *Magazine MacLean*, septembre 1970, p. 46.



- GOBIN, Pierre, « Michel Tremblay : An Interweave of Prose and Drama », *Yale French Studies The Language of Difference : Writing in Québec (Bis)*, n° 65, 1983, p. 106-123.
- GODIN, Jean Cléo, « Le “tant qu’à ça d’Albertine” », *Québec Studies, Focus on Québec 1970 and its aftermath*, vol. 11, Fall 1990 / Winter 1991, p. 111-116.
- GODIN, Jean Cléo, « Tremblay : marginaux en chœur » dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980, p. 165-188.
- JOLY, Raymond, « Une douteuse libération, Le dénouement d’une pièce de Michel Tremblay », *Études françaises*, vol. VIII, n° 4, novembre 1972, p. 363-374.
- JUBINVILLE, Yves, *Une étude de Les Belles-sœurs*, Montréal, Boréal, « Les classiques québécois expliqués », 1998, 115 p.
- KRAVETZ, Marc, « Michel Tremblay et le théâtre québécois », *Magazine littéraire*, n° 134, mars 1978, p. 90.
- LAFON, Dominique, « Dramaturgie et écriture romanesque chez Tremblay La généalogie d’un autre lyrisme », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 21, 1981.4, p. 95-103.
- LARUE-LANGLOIS, Jacques, « Le théâtre de Tremblay-Brassard, L’écriture », *Le Devoir*, le 12 avril 1980, p. 19.
- LAVOIE, Pierre, « Chassé-croisé familial : “ bonjour, là, bonjour ” et “ le vrai monde? ” », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 95-101.
- LAVOIE, Pierre, « La famille morte », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 104-106.
- LAVOIE, Pierre, « Par la porte d’en avant... », entretien avec Michel Tremblay, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, Montréal, 1988.2, p. 57-74.
- LE BLANC, Alonzo, « Michel Tremblay *Les anciennes odeurs* Éditions Leméac », *Livres et auteurs québécois 1981*, P.U.L., 1982, p. 194-196.
- LÉVESQUE, Robert, « Le Montréal de Michel Tremblay, Un parc, quelques rues et deux quartiers », *Le Devoir*, 14 novembre 1987, p. D-3.

- LÉVESQUE, Solange, « La terre paternelle », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 107-110.
- MAILHOT, Laurent, « *Les Belles-sœurs* ou l'enfer des femmes » dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Le Théâtre québécois, Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Hurtubise HMH, 1970, p. 191-202.
- MAILHOT, Laurent, « Michel Tremblay ou le roman-spectacle », *Ouvrir le livre*, Montréal, Édition de l'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1992, p. 163-173.
- MAJOR, André, « Michel Tremblay entre le joual et le rêve », *Le Devoir*, 15 février 1969, p. 17.
- McQUAID, Catherine, « Michel Tremblay's Seduction of the " Other Solitude " », *Canadian Drama, L'Art dramatique canadien*, vol. 2 no 2, automne 1976, p. 219-223.
- MICHAUD, Ginette, « Mille plateaux : topographie et typographie d'un quartier », *Voix & images*, vol, VII, n° 2, 1985, p. 318-326.
- MOREAU, Michel, *Les Trois Montréal de Michel Tremblay ou Promenade dans l'imaginaire d'un écrivain*, Montréal, Crépuscule Vidéo, 1989.
- PICARD, Gilbert, « Portraits d'écrivains québécois, (entretien avec Michel Tremblay), Réseau français de la radio de la Société Radio-Canada, cahier n° 4, 24 février 1981, 15 p.
- PONTAUT, Alain, « Le tragique de Michel Tremblay », *L'Incunable, Bulletin de la bibliothèque nationale du Québec*, 18<sup>e</sup> année, n° 4, décembre 1984, p. 34-37.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Du réalisme à la théâtralité : La dramaturgie de Michel Tremblay dans *Les Belles-sœurs* et *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* », *Livres et auteurs québécois*, Éditions Jumonville, 1972, p. 97-108.
- SIROIS, Antoine, « Délégués du Panthéon au Plateau Mont-Royal : Sur deux romans de Michel Tremblay », *Voix & images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 319-326.

- SMITH, André, « Michel Tremblay Bonjour, là, bonjour Éditions Leméac », *Livres et auteurs québécois 1974*, P.U.L., 1975, p. 158-160.
- SMITH, Donald, « Michel Tremblay et la mémoire collective », *L'écrivain devant son œuvre, entrevues*, Montréal, Québec / Amérique, 1983, p. 205-242.
- TREMBLAY, Odile, « Michel Tremblay sans quartier », *Le Devoir*, 2 septembre 1989, p. C-1.
- TREMBLAY, Michel, « Avant-propos », *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, La littérature de l'oreille, 1989, p. 5.
- TREMBLAY, Michel, *La Tour Eiffel qui tue*, Programme du Théâtre Port-Royal, du 13 mai au 12 juin 1976.
- TREMBLAY, Michel, « Naissance d'un puzzle », *En pièces détachées*, Programme du TNM, du 19 avril au 14 mai 1994, p. 5.
- TREMBLAY, Roseline, « Intervista con Michel Tremblay », *Da Michel a Jean-Marc : l'autobiografia nell'opera narrativa di Michel Tremblay*, Università Degli Studi di Urbino, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere Moderne, 1992-93, p. 142-172.
- TURBIDE, Roch, « Michel Tremblay : Du texte à la représentation », *Voix & images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 213-224.
- TURBIDE, Roch, « Hosanna ou la quête d'une territorialité », *Voix & images*, vol. VII, n° 2, hiver 1982, p. 319-326.
- TURBIDE, Roch, « Traces " bonjour, là, bonjour " », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 18, 1981.1, p. 11-13.
- USMIANI, Renate, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre, coll. « Studies in canadian literature », 1982, 178 p.
- USMIANI, Renate, « Michel Tremblay's *Sainte Carmen* : Synthesis and Orchestration », *Canadian Drama, L'Art dramatique canadien*, vol. 2 n° 2, automne 1976, p. 206-218.

USMIANI, Renate, *The Theatre of Frustration. Super Realism in the Dramatic Work of F. X. Kroetz and Michel Tremblay*, New York & Londres, Garland Publishing, coll. « Comparative Literature », 1990, 215 p.

VAÏS, Michel, « Des personnages en suspens », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 112-114.

VIGEANT, Louise, « Rendez-vous à Duhamel », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, 1991.1, p. 100-103.

VIGEANT, Louise, *Une étude de À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Boréal, « Les classiques québécois expliqués », 1998, 129 p.

VILLEMAIRE, Yolande, « Chroniques, spectacles, damnée manon, sacrée sandra », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5, printemps 1977, p. 104-106.

VILLEMAIRE, Yolande, *Éléments d'une morphologie de l'œuvre de Michel Tremblay (À toi, pour toujours, ta Marie-Lou)*, Thèse de M.A., Université du Québec à Montréal, 1973, 181 p.

VILLEMAIRE, Yolande, « les héros de mon enfance », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3, été-automne 1976, p. 74-77.

VILLEMAIRE, Yolande, « Il était une fois dans l'Est : l'empire des mots », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 8, printemps 1978, p. 61-75.

### **autres œuvres**

CHAURETTE, Normand, *Rêve d'une nuit d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, 1980, 102 p.

GERMAIN, Jean-Claude, *Diguidi, diguidi, ha! ha! ha!* suivi de *Si les Sansoucis s'en soucient, ces Sansoucis-ci s'en soucieront-ils? Bien parler, c'est se respecter*, Montréal, Leméac, 1972, 194 p.